



Reflexiones sobre la relación entre Lilith y la *femme fatale*: la prostitución a finales del siglo XIX

Reflexões sobre a relação entre Lilith e a *femme fatale*: a prostituição no final do século XIX

Reflections on the relation between Lilith and the *femme fatale*: the prostitution at the end of the 19th century

Marta MORUECO O'MULLONY¹

Resumen: El estudio de la figura de Lilith debe ambientarse en dos momentos muy concretos: en primer lugar, la Antigüedad, en la cual surge el mito Lilith; y el siglo XIX, como “renacimiento” de este personaje. Para esta investigación se trata la relación entre mujer y maldad, y su iconografía; la visión negativa de lo femenino fue propagada durante la Edad Media mayormente debido, en gran parte, al descubrimiento de los textos aristotélicos, cargados de un fuerte contenido misógino. Será precisamente en el siglo XII cuando Lilith sea adoptada como parte del imaginario hebreo, asumiendo el carácter negativo de la mujer, liberando a Eva de la responsabilidad única y absoluta del Pecado Original. Esta idea será recuperada durante el siglo XIX reencarnada en la figura de la *femme fatale* y del gusto por lo demoníaco, lo prohibido, llegando a fetichizarla, lo cual tiene una relación directa con el auge de la prostitución, en cuyas representaciones artísticas se encuentra la semilla de Lilith.

Abstract: The study of the figure of Lilith must be set in two very specific moments: first, the Ancient Times, in which the Lilith myth arises; and the nineteenth century, as “reawakening” of this character. This research deals with the relationship between women and evil, and its iconography; The negative view of the feminine was propagated during the Middle Ages mostly due, in large part, to the discovery of the Aristotelian texts, laden with a strong misogynistic content. It will be precisely in the twelfth century when Lilith is adopted as part of the Hebrew imaginary, assuming the negative character of the woman, freeing Eve from the only and absolute responsibility of the Original Sin. This idea will be recovered during the nineteenth century reincarnated in the figure of the *femme fatale* and the pleasure from the demonic and the forbidden thoughts, coming to fetishize it, which has a direct relationship with the rise of prostitution, in whose artistic representations we can find the Lilith’s seed.

¹ Universidad Complutense de Madrid. E-mail: martmoru@ucm.es.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Palabras-clave: Lilith – Tradición hebrea– Mujer fatal – Arte decimonónico – Pecado.

Keywords: Lilith – Hebrew tradition – Femme fatale – Nineteenth-century art – Sin.

ENVIADO: 11.05.2019
ACEPTADO: 21.10.2019

I. Lilith: personaje, mito y fuentes

Lilith es un espectro nocturno y/o una diosa ancestral que proviene originariamente de la antigua Mesopotamia, y posteriormente será asumida por la religión hebraica. Como ya se ha mencionado, en el final del siglo XIX se da una redefinición de su personaje por parte de los pintores prerrafaelistas y el simbolismo, siendo exponente de la *femme fatale* y derivando y figuras monstruosas como, por ejemplo, la mujer-vampiro.²

Aparece mencionada por primera vez en la *Epopeya de Gilgamesh*. En la cultura sumeria y acadia se la conocía como *Lilit*, que significa “Espíritu”, o “Aliento”.

Lilith se entendía como una deidad femenina serpentiforme, encargada de custodiar las puertas que dividían el mundo físico y el espiritual³ que, frente al poder de Inanna pierde fuerza. Esta primera Lilith existe en tres planos del universo: en el inframundo como serpiente, en la tierra como mujer y en el cielo como ave. En el texto es desterrada y sustituida por la diosa Inanna. Se entiende que pasa a ser una diosa

² Según plantean varios especialistas en el tema, como Golrokh Eetessam Párraga en su estudio *Lilith en el arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale*: “Una Venus que en la Antigüedad representaba todo lo hermoso y sensual y que, en la imaginería cristiana, queda reducida a la siniestra figura del vampiro, de la perversa Lilith, devoradora de la esencia masculina, característica común a todas estas figuras, desde *La Belle dame sans merci* de Keats hasta las diversas Salomé de la literatura de fin de siglo”, p. 243

³ GONZÁLEZ LÓPEZ, Arantzazú. “El mito de Lilith: evolución iconográfica y conceptual”. In: *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, n. 14, México: Universidad Autónoma de México, 2013, p. 107.

menor, relacionada con lo demoniaco, la oscuridad y la hechicería, frente al nuevo culto a Inanna⁴:

Entre sus raíces, la serpiente “que no conoce reposo”, Lilith, había situado su nido; en su copa, el pájaro de la Tempestad, An-zú, había colocado su cría; en el centro Lilith construyó su casa [...] Gilgamesh empuñó su hacha y entre las raíces del árbol golpeó a la serpiente «que no conoce reposo»; y en su copa le robó al pájaro de la Tempestad su pequeñuelo, teniendo que huir el pájaro a la montaña. Gilgamesh destruyó la casa de Lilith. Y dispersó sus escombros. Cortó el árbol por las raíces, golpeó su copa, Y luego las gentes de la ciudad vinieron a cortarla. Entregó el tronco a la brillante Inanna para hacerse un lecho y un trono.⁵

Las representaciones atribuidas a esta deidad son escasas, destacando una excepcional obra: el *Socorro de Burney* o *Reina de la noche* (imagen 1). Esta es una placa de terracota fechada entre el 2000-1950 a. C., en la que aparece una mujer desnuda y alada, con patas de ave y acompañada por dos lechuzas (alusión a su carácter nocturno). Está coronada con un tocado de forma espiral, lo cual alude al conocimiento y a la vida inmortal; aparece con pose seductora, referencia a la relación entre conocimiento y belleza. Además, se encuentra en posición frontal, lo cual significa que ella misma es objeto de culto, denotando así la importancia de este personaje en la mitología próximo-oriental.

En esta representación iconográfica cabe señalar la importancia del color rojo. Por una parte, la vincula con el poder simbólico y mágico de la sangre; sobre todo, de la sangre menstrual y, por lo tanto, de la fecundidad. Por otro lado, nos permite diferenciarla del resto de diosas que después vendrán, con un alto sincretismo; Inanna, Istar, Isis, entre otras.⁶

Más adelante los asirios y babilonios la absorben como un demonio alado. Esta figura influiría en las culturas hebreas antiguas quienes la representaron como un demonio femenino y ser nocturno, un espíritu maligno que en principio agredía a las parturientas y a los recién nacidos, pero que con el tiempo es presentada como una figura femenina que seduce y devora a los hombres, a los que ataca cuando duermen.

⁴ *Ibid.*, p. 108.

⁵ ECHLIN, K. *Inanna. Mito de la cultura sumeria*. México: Conaculta, 2008, p. 16-18.

⁶ GONZÁLEZ LÓPEZ, *op. cit.*, p. 109.

Imagen 1



Reina de la Noche/Socorro de Burney, 2000-1950 a. C., tabla de arcilla babilónica, British Museum.

El texto por el cual se identifica a Lilith como la primera esposa de Adán proviene de un Midrás⁷ del siglo XII. Este mito se encuentra excluido del *Génesis*, por lo tanto no forma parte de la tradición cristiana, pero sí tiene relevancia en la *Torá*. Aquí se plantea que, en un primer momento, el hombre y la mujer fueron creados a imagen y semejanza de Dios y de manera independiente, primero crea a Adán y al sentirse este solo después de haber puesto nombre a todas las bestias pide una compañera a Dios:

Dios formó entonces a Lilit, la primera mujer, del mismo modo que había formado a Adán, aunque utilizó inmundicia y sedimento en lugar de polvo puro [...] Adán y Lilit nunca hallaron armonía juntos, pues cuando él deseaba yacer con ella, Lilit 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

⁷ Robert Graves y Raphael Patai dan una definición de Midrás en su obra, *Los mitos hebreos*: “Nombre genérico del principal ejemplo de literatura rabínica, que adopta la forma de exposiciones exegéticas agregadas a los versículos bíblicos. Los *midrasim* fueron escritos y recopilados desde el siglo II hasta el siglo XII aproximadamente”, p. 358.

trató de obligarla a obedecer, Lilit, encolerizada, pronunció el nombre mágico de Dios, se elevó por los aires y lo abandonó [...] Dios envió inmediatamente a los ángeles Senoy, Sansenoy y Semangelof para que buscaran a Lilit y la hicieran volver. La encontraron junto al mar Rojo, región que abundaba en demonios lascivos [...]

“¡Regresa con Adán de inmediato –dijeron los ángeles– o te ahogaremos!” [...] Dios castigó a Lilit haciendo que un centenar de sus hijos demoniacos perecieran cada día; y cuando ella no podía destruir la vida de un infante debido al amuleto angelical, se volvía con rencor contra los suyos propios [...] Sin embargo, escapó a la maldición de muerte que alcanzó a Adán, pues se habían separado mucho antes de la Caída del Hombre. Lilit y Naamá no solo estrangulan a los niños, sino que además seducen a los hombres que sueñan, cualquiera de los cuales, si duerme solo, puede convertirse en su víctima.⁸

El personaje de Lilith, por lo tanto, es muy distinto a Eva, ya que Eva nace de la costilla de Adán y Lilith no surge en base a él. Además del carácter de rebelión contra Dios, no solo como pecadora.

Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* (1995) plantea que el mito de Lilith fue adaptado por el mundo rabínico para introducir una figura femenina, además de Eva, como responsable de la maldad de la humanidad y quitar así connotación negativa a esta, por lo tanto, Lilith fue introducida en el imaginario judío por pura necesidad⁹. Esto se puede apreciar en que en muchas de las representaciones medievales y de la Edad Moderna sobre el tema de la Caída del Hombre, la serpiente que ofrece la manzana a Eva aparece con cuerpo de mujer, aludiendo de este modo a la mujer (Eva) como responsable del Pecado Original y también como incitadora de este (Lilith tentando a Eva). Ejemplos de esto puede ser el fresco de la *Capilla Sixtina* (1509) de Miguel Ángel, que muestra los temas de la Caída del Hombre, Pecado original y Expulsión del paraíso (imagen 2), o algunas miniaturas como en el *Libro de Horas del Duque de Berry*, s. XV (imagen 3).

⁸ GRAVES, R., y PATAI, R. *Los mitos hebreos* (Colección Religión y mitología). Madrid: Alianza Editorial, 2009, p. 79-80.

⁹ BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995, p. 26.

Imagen 2



Caída del Hombre, Pecado Original y Expulsión del Paraíso, Miguel Ángel, 1509, Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

Imagen 3



Detalle de *El Paraíso Terrenal*, Hermanos Limbourg, siglo XV, Miniatura del manuscrito iluminado *Las muy ricas horas del duque de Berry*, Museo Condé, Francia.

Incluso durante el siglo XIX resistirá esa concepción sobre la responsabilidad de Lilith en el Pecado Original, como se puede apreciar en la *Lilith* de Kenyon Cox (1892), que hace una reinterpretación del mito y toma la tradición pictórica para representar a este

personaje: en la parte superior de la obra aparece como una figura humana, sin elementos zoomorfos, enrollada con una serpiente; y, en el apartado inferior del cuadro recurre de nuevo a la Caída del Hombre como tema, representándola con su mitad inferior del cuerpo en forma de serpiente (imagen 4), aludiendo así a su carácter diabólico.

La cultura decimonónica Occidental reinventa a la figura hebraica de Lilith a través de la literatura romántica y gótica, de la pintura prerrafaelista y simbolista, y de la poesía. Unos de los ejemplos más reconocidos de la recuperación de Lilith será precisamente *Lady Lilith* (imagen 5), 1866-1868, de Dante Gabriel Rossetti, poeta y pintor inglés que desarrolló su obra tanto dentro de la Hermandad Prerrafaelita como del simbolismo. Este artista, junto a Gustave Moreau, serán los encargados de establecer el camino estilístico que desemboca en el arquetipo de la mujer fatal.

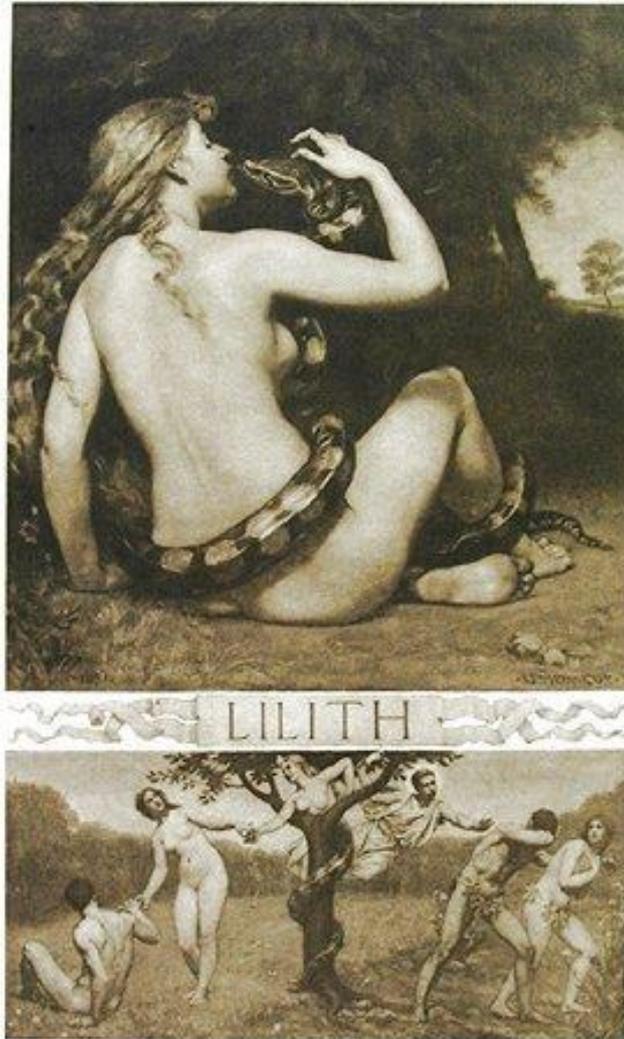
El propio Rossetti escribe en 1870 una carta para un amigo suyo, en relación con la pintura de *Lady Lilith*, hablando desde su idea de belleza femenina, que está presente en toda su obra y marca las pautas para la nueva representación de la mujer:

You ask me about Lilith –I suppose referring to the picture-sonnet. The picture is called *Lady Lilith* by rights (Only I thought this would present a difficulty in print without Paint to explain it), and represents a Modern Lilith combing out her abundant Golden hair and gazing on herself in the glass with that complete self-absorption by whose fascination such natures draw others within their draw circle.¹⁰

Por lo tanto, Lilith se convierte en la madre primitiva las figuras femeninas del imaginario humano que pervierten y atentan, con su sexualidad, contra la sociedad y sus valores, es decir, de las *femme fatale*.

¹⁰ Citado por Erika Bornay en *Las hijas de Lilith*, 1995, p. 132: cita por V. M. Allen, 1984: “One strangling Golden Hair: Dante Gabriel Rossetti’s *Lady Lilith*”. In: *The Art Bulletin*, Nueva York, p. 286.

Imagen 4



Lilith, Kenyon Cox, c. 1892.

Imagen 5



Lady Lilith, Dante Gabriel Rossetti, 1866-1868, Delaware Art Museum.

II. Renacimiento de un mito: femme fatale

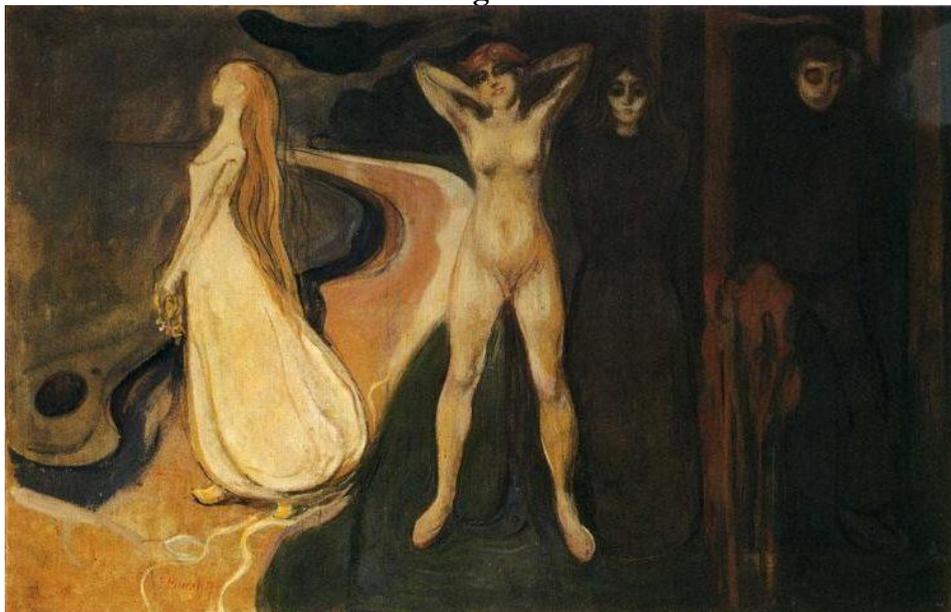
Existe una extensa bibliografía que aborda el dialogo que existe entre las fuentes antiguas y medievales con la contemporaneidad respecto a Lilith. El “renacimiento” de este personaje durante el siglo XIX se debe al surgimiento de los conceptos de *femme fatale* y *new-woman*, derivando en una representación arquetípica de la mujer decimonónica.

La iconografía de la mujer se separa en dos temas: la bondad, cuya mayor representante será la Virgen María, y la maldad, reflejada en Eva, Lilith y demás descendientes. En el siglo XIX, además de la recuperación de Lilith, se da una

resignificación del personaje de Eva, lo cual hace confusa la distinción entre ambas pero, en muchas ocasiones, vienen a aludir a la misma idea de lo demoniaco y pecaminoso. En un principio se puede hacer la distinción entre Eva y Lilith pero la representación de esta última se irá absorbiendo dentro de la iconografía de Eva, aunando en ella toda la carga negativa de la mujer.

Un resumen de esta visión podría ser *The Three Stages of Woman* (1895); en esta obra de Münch (imagen 6) se puede apreciar cómo se han representado cada una de las figuras bajo la iconografía asociada a la Virgen y a Eva-Lilith. La primera mujer en el extremo izquierdo se muestra bajo ciertas características asociadas a la representación de la Virgen María (pelo liso y rubio, vestida de blanco aludiendo a su pureza); y, en contraposición, aparece a su lado una mujer de cabello pelirrojo y ondulado, oscurecida por una sombra y completamente desnuda, siendo esta una representación arquetípica de la *femme fatale*. En el caso de la tercera figura, la cual aparece borrosa y apenas se puede apreciar un rostro femenino podría referirse a la representación de la muerte, llegando así a la conclusión de que la mujer nace pura y bella, se corrompe por el pecado y esto acaba desembocando en la muerte, en la cual no hay belleza.

Imagen 6

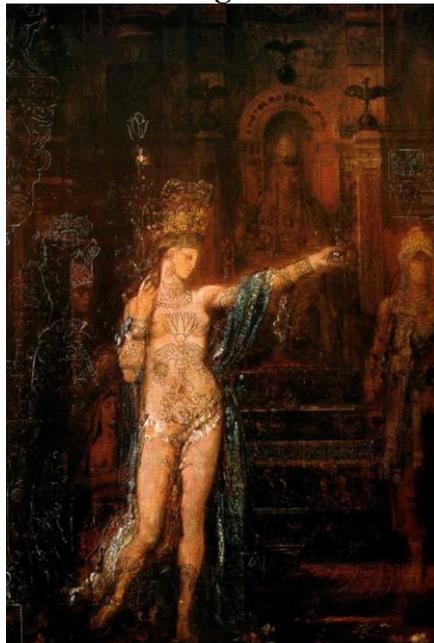


The Three Stages of Woman, Edvard Munch, 1895, Rasmus Meyer Collection, Bergen, Noruega.

Por lo tanto, se describe así esta nueva mujer, empoderada frente al hombre gracias a su rol sexual, independizada del sujeto masculino, es decir con consciencia de su propia sensualidad y utilizándola pero no para el disfrute masculino.

La imagen que se construye entonces es la de una mujer de naturaleza ambigua, ya que se encuentra entre la vida y la muerte, y es hermosa y seductora pero a su vez siniestra y asesina, lo que incluso a veces se representa con una simbiosis de su aspecto al atacar a su víctima (convirtiéndose en un ser grotesco, medio humano medio animal). Se le adjudican a partir de entonces símbolos de amor, de muerte, de sexualidad, de magia, del demonio, de vanidad, de caos, y de la idea de la madre tenebrosa y terrible. Relacionándola con la sensualidad exuberante, con la independencia sentimental y existencial, y con la sexualidad activa y atroz asociada con la brutalidad, la bestialidad y el lesbianismo.¹¹

Imagen 7

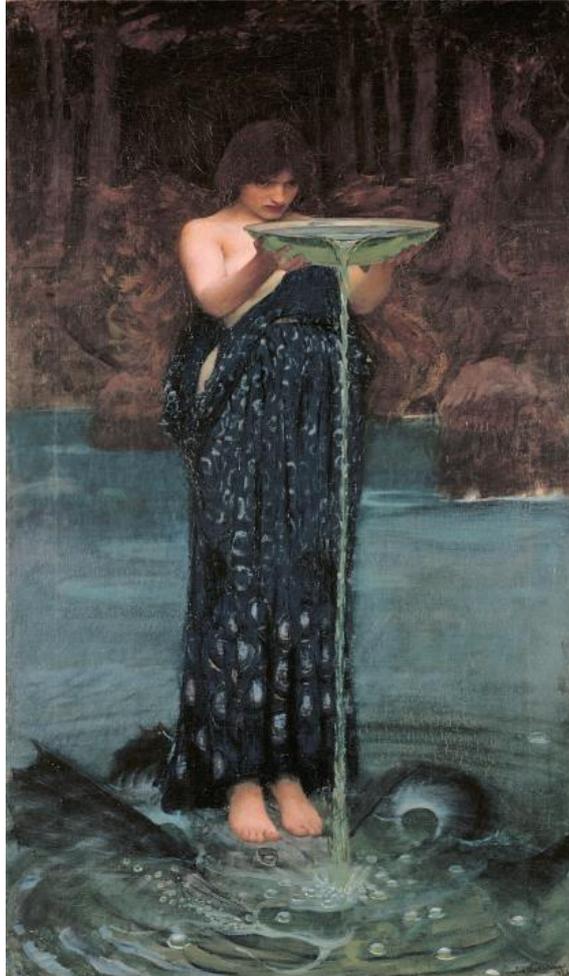


Salomé danzante, Gustave Moreau, 1875, Museo Moreau, París.

¹¹ MITJANS ALTARRIBA, Bernia. “El renacer de Lilith. Representaciones populares contemporáneas”. In: *VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Asociación Cultural: Trama y Fondo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, p. 3

Del concepto de la *femme fatale* nacen «nuevas Liliths», nuevos monstruos que encarnaban los temores del hombre de la época y se recuperarán otras representantes de estos miedos venidas de otras tradiciones literarias. En el caso de los personajes bíblicos reaparecerán mujeres como Salomé como protagonista de numerosas obras de Gustave Moreau (imagen 7) o Judith; de la mitología pagana se rescatan personajes como Pandora, Circe o Helena de Troya (imágenes 8 y 9); y, figuras históricas como Cleopatra o Lucrecia Borgia.

Imagen 8



Circe envenenando el mar, 1892, J. W. Waterhouse. Procedencia: *Femme fatale*, P. Bade.

Imagen 9



Helena en los muros de Troya, 1885, Gustave Moreau, Museo del Louvre.

Un caso digno de mención es el de Salambó, personaje reinventado a partir de una divinidad siria asociada a la Astarté fenicia. *Salambó* (1862), obra del reconocido escritor Gustave Flaubert, trae de nuevo la relación mujer-maldad-serpiente, llegando a describir un acto sexual entre una pitón y la protagonista, fruto de un ritual. Así, Salambó se convierte en otra de las herederas de Lilith, trayendo consigo una vasta producción artística (imagen 10).

Todas estas mujeres tienen en común una cosa, son sujeto de discordia entre los hombres, generadoras de tentación y de deseo, poniendo en peligro la integridad y protagonismo masculinos. En su novela *A contrapelo* (1884), el escritor J. K. Huysmans



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

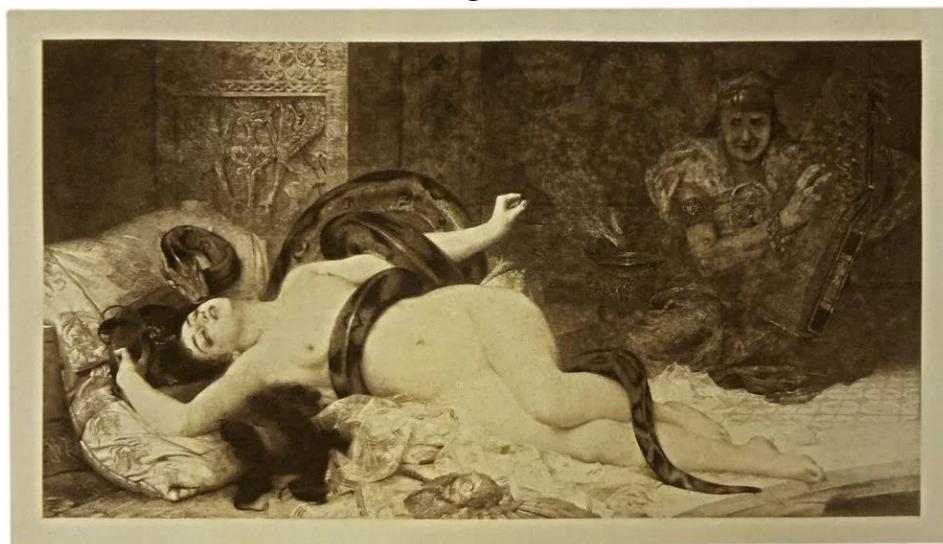
retrata perfectamente lo explicado y nos da una definición poética, a través de la descripción del personaje de Salomé, de lo que se puede entender como una definición de los rasgos de la mujer fatal:

No era ya solamente a bailarina que con una torsión corrompida de sus riñones arranca a un anciano un grito de deseo y un aviso de erección, que rompe la energía y disuelve la voluntad de un rey con meneos de senos, sacudidas de vientre y estremecimientos de muslos; en cierto modo se volvía la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, la diosa de la inmortal Histeria, LA Belleza maldita elegida entre todas por la catalepsia que le envaró las carnes y le endureció los muslos; la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que envenena, lo mismo que la Helena antigua, cuanto se aproxima a ella, cuanto la ve, cuanto ella toca.¹²

Es un momento en el que el rol de la mujer cambia y la idea de *femme fatale* es una reacción misógina al auge progresivo de la presencia de las mujeres con un nuevo papel social. Esta amenaza a la hegemonía masculina se combate con una representación de la mujer cautivadora, encarnación de lo pecaminoso, lo venenoso e incluso lo mortífero. Teniendo en cuenta la representación ya sexualizada de la mujer se quiere presentar como una criatura que es atractiva para el hombre y a la vez condena a este, eximiendo de culpa a los hombres, ya que caen presos en la maldad de la mujer.

¹² HUYSMANS, J.; HERRERO CECILIA, J. (trad.). *A contrapelo* (Letras Universales, 17), Madrid: Editorial Cátedra, 1984, p. 102.

Imagen 10



Salambó, Gabriel Ferrier, 1881, colección particular.

III. La relación con la prostitución

Esta disgregación es fruto del pensamiento victoriano y el puritanismo, ideales ejemplificados por las altas clases sociales, que, además, muestra el doble rasero de estas a través de la maldad, ya que esta mujer malévolas está íntimamente conectada con el auge de la prostitución, oficio que a su vez era consumido por estas clases altas. En esto hace mucho hincapié Erika Bornay, quien desarrolló un exhaustivo estudio sobre Lilith y su revalorización en el siglo XIX, reflexionando sobre su relación con el auge de la prostitución y el contexto de la Inglaterra victoriana.¹³

Esta mentalidad afecta de manera muy diferente al género femenino y al masculino, ya que cada uno de ellos estaba ligado a unas condiciones. En el caso de las mujeres se ha de tener en cuenta que su papel social se resumía en el de dar a luz a sus herederos

¹³ “Hacia la mitad del siglo XIX, la burguesía inglesa se hallaba en su momento de mayor vigor y de este vigor, unido a un indiscutible prestigio, gozaba asimismo, la institución matrimonial [...] Así pues, los victorianos no solo revalorizaron la institución, sino que para protegerla le impusieron unos severos códigos sexuales que iban a sufrir, en particular, las clases media y media alta, y dentro de las, muy especialmente, la mujer”. – BORNAY, 1995, p. 53.

familiares y vivir para su deseo de maternidad, destinadas prácticamente a vivir en la casa, teniendo poca consciencia sobre el mundo exterior.

Los rígidos códigos sexuales asumidos por la mujer distaban enormemente de los comportamientos de los hombres, más acentuados cuando se trataba de hombres pertenecientes a las clases elevadas. El sexo masculino tuvo perfecta conciencia de que un contrato matrimonial excluía de sus prácticas todo placer: la misión de una esposa era la de dar a luz y educar a los hijos. La de una amante – o en su lugar una simple ramera – hacer gozar. Y si bien no se puede pensar en sanciones por infringir la severidad del código sexual, está claro que al hombre le eran permitidas estas licenciosas actividades si las practicaba con mujeres que no pertenecían a su clase social¹⁴.

Se encuentra así una diferenciación a varios niveles: la separación entre bondad y maldad también tiene una fuerte carga clasista, ya que las clases altas son las encargadas de representar esta moral y, en consecuencia, las clases bajas lo contrario. Además, las prostitutas forman parte de la baja sociedad, acentuando aún más esta diferenciación; pero, a su vez, esta diferencia une íntimamente estos dos estratos, como menciona A. Corbin: “La interrelación de los mundos alto y bajo, moral e inmoral, es sorprendente para quien creía a los victorianos reclusos en férreos compartimentos de clase”.¹⁵

Precisamente de estas fricciones sociales, y de la mitificación de la prostituta será de dónde surja la inspiración de los artistas para representar a estas mujeres, ya sea desde una perspectiva erótica o para relatar la situación de las trabajadoras sexuales, exentos de cualquier código en este caso (ejemplo de cómo los artistas retratan estos escenarios puede ser *Los Miserables* de Víctor Hugo, 1862).

Por lo tanto, aparece esta mujer fatal, personificación de toda la represión sexual de la época; una castidad que, por otro lado, era un lujo creado por y para las clases altas, ya que serán las clases económicas inferiores quienes recurran a este tipo de empleo. En

¹⁴ *Ibid.*, p. 54

¹⁵ CORBIN, Alain. *Les filles de noche. Misère sexuelle et prostitution aux 19.e. et 20.e siècles*. París: Ed. Aubier Montaigne, 1978, p. 315.

este primer momento, además, se hace una distinción entre diferentes tipos de prostituta, nada tenía que ver una mujer de la calle, como podría ser la Fantine de Víctor Hugo con las lujosas cortesanas; por ejemplo, la *Nana* de Zola, 1880, o la *Olympia* de Édouard Manet, 1863 (imagen 11).

Imagen 11



Olympia, 1863, Édouard Manet, Musée d'Orsay.

El auge de la prostitución trae como consecuencia el crecimiento paralelo de la presencia de enfermedades de transmisión sexual en la sociedad (destacando la sífilis). Con la llegada del mal venéreo y la propaganda llevada a cabo en contra de este por parte de la alta burguesía y la Iglesia, además de algunos disparatados informes médicos que asocian directamente la enfermedad con el demonio o como castigo divino por el pecado, surge una nueva característica bajo la cual se retratará a la *femme fatale*, despertando odio y miedo. De manera inmediata encontramos un importante contenido y pensamiento misógino respecto a la mujer, como puede ser el ejemplo del propio Nietzsche o Baudelaire, que crean en su imaginario a esta mujer que ya no solamente puede llevar al hombre a la perdición por su sexualidad, sino que además es contagiosa y provoca la deformación física y mental de sus víctimas, llevándolos a la muerte.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

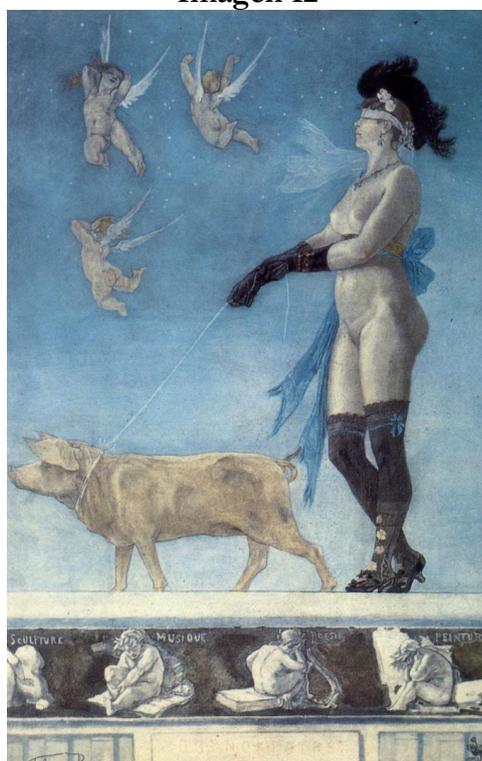
Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Era por tanto del todo inevitable que el hombre de la época, que estaba acostumbrado a pasear por la Corte de los Milagros parisina que describe Víctor Hugo con sus mendigos contrahechos, amputados, picados de viruela, y sus prostitutas ajadas, de carnes flojas y labios rojos por los que asoma la muerte con nombre propio – la sífilis, la enfermedad venérea del momento, un motivo más para temer a la mujer que puede portarla sin que el hombre llegue a saberlo – sintieran una atracción incontrolable hacia la cara más oscura y depravada de la sociedad, en su deformidad, tanto física como moral.¹⁶

¿Cómo se ve reflejado esto en el arte? Ya se ha mencionado el recurrir de los artistas a grandes figuras históricas o mitológicas para dibujar a esta nueva mujer, que llegan directamente a ser representadas como ramera, evolucionando ahora a presentar a estas prostitutas como verdaderos monstruos y personificaciones de la muerte, algo que ejemplifica de manera absoluta la obra de Félicien Rops, pintor y grabador belga (imagen 12 y 13). Existen innumerables ejemplos de esto, como es el caso de la ya mencionada obra de Edvard Munch, que acumula una enorme cantidad de dibujos y pinturas de mujeres monstruosas, deformes, desdibujadas que vienen a representar precisamente esto; él mismo reconoce, según sus palabras, el terror que despiertan en él las mujeres, a las cuales ve como el más maligno de los seres.

¹⁶ EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la “femme fatale” en las literaturas europeas* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016, p. 247-248.

Imagen 12



Pornócrates, 1878, Félicien Rops, Colección J. P. Bobut du Marés, Namur.

En el transcurso de los años, Münch tuvo algunas relaciones con mujeres, pero todas de corta duración. En ninguna de ellas recobró el agradecimiento o la alegría. Le parecía, cuanto más cariñosas se le mostraban, más debían asustarle. Él creía que todas las mujeres iban siempre a la caza de un marido o de un amante. Pensaba que vivían de los hombres y que eran una especie de sanguijuelas con “músculos de cascanueces” en los muslos. Las dibujaba como seres curiosos y extraños, mujeres con alas, que chupan la sangre de sus desvalidas víctimas.¹⁷

¹⁷ HOFSTÄTTER HANS, H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume, 1981, p. 156.

Imagen 13



La Parodia humana, 1881, Félicien Rops, colección privada.

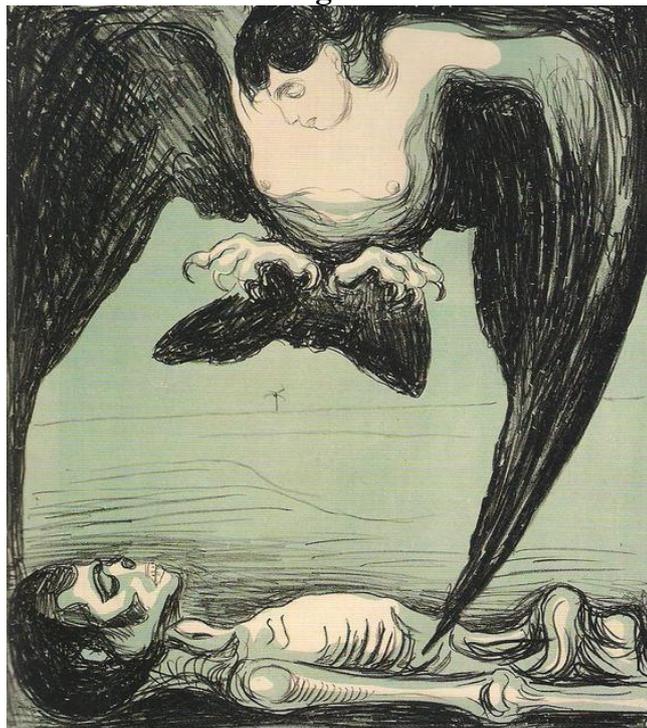
Su concepción de las relaciones amorosas como fuerza destructiva, y representante de la soledad y de la muerte inminente se puede apreciar en obras como *El vampiro* o *La Arpia* (imágenes 14 y 15), en relación con la ya mencionada obsesión de los artistas con la naturaleza dañina y monstruosa de la mujer.

Imagen 14



Vampiro, c. 1895, Edvard Munch, The Munch Museum, Oslo.

Imagen 15



Arpia, 1899, Edvard Munch, The Munch Museum, Oslo.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Conclusiones

Al comenzar la elaboración de este trabajo la idea era llevar a cabo un análisis más extenso debido a que Lilith no es un personaje tan reconocido como otros pero al adentrarme en la investigación de su figura y la relación de esta con la representación de la mujer decimonónica se puede ver cómo la deidad influyó de manera notable en la idea de lo femenino del siglo XIX.

Fue muy interesante investigar su evolución posterior en el siglo XX y la Actualidad, pero imposible reflexionar sobre tantas ideas en un escrito de estas dimensiones.

En el caso del siglo XX, Lilith perdurará adoptando un nuevo rol; al abandonarse el arquetipo de la *femme fatale* se establecen nuevos parámetros para describir a la mujer moderna bajo la idea de *new woman*. A esta definición se adscribe un nuevo «temor masculino», el hombre ya no ha de temer a la mujer en el sentido sexual, sino que con la entrada de la mujer en el mundo laboral ahora también es un sujeto que puede arrebatarse un puesto de trabajo y, por lo tanto, la idea del hombre como sustento de la economía familiar comienza a correr peligro. Un ejemplo de *new woman* podría verse en la propia Coco Chanel, Peggy Guggenheim y demás mujeres emprendedoras. Para más información al respecto de esto, es muy ilustrativa la exposición *Perversidad* (30.mar – 8.sep.2019), llevada a cabo por el Museo Carmen Thyssen de Málaga, en la cual se reúnen una serie de cuadros divididos en tres temáticas que muestran la evolución de la figura de la mujer entre el siglo XIX y XX, desde la *femme fatale* a la *new woman*.

En definitiva, tras presentar este ensayo y vistas las fuentes utilizadas y los artistas y escritores mencionados, la conclusión final es que se ha reflexionado sobre cómo se elabora la imagen de la mujer en el siglo XIX, y anteriormente, y que esta representación y el estudio del cuerpo femenino suele estar estudiado y construido por hombres, abriendo el eterno debate del papel de la mujer en el mundo del arte como objeto contemplativo y de estudio pero no de acción; como *musa* y no como *sujeto activo* y elaboradora de sus propias definiciones.



José María SALVADOR GONZÁLEZ, Matheus Corassa da SILVA (orgs.). *Mirabilia Ars 11 (2019/2)*
Metaphors and Symbols in Art History
Metáforas y Símbolos en la Historia del Arte
Metáforas e Símbolos na História da Arte

Jul-Dez 2019/ISSN 1676-5818

Bibliografía

- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1995.
- ECHLIN, K. *Inanna. Mito de la cultura sumeria*. México: Conaculta, 2008.
- CORBIN, Alain. *Les filles de noche. Misère sexuelle et prostitution aux 19e. et 20.e siècles*. París: Ed. Aubier Montaigne, 1978.
- EETESSAM PÁRRAGA, Golrokh. *Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la "femme fatale" en las literaturas europeas* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Arantzazú. "El mito de Lilith: evolución iconográfica y conceptual". In: *Revista Legado de Arquitectura y Diseño*, n. 14, México: Universidad Autónoma de México, 2013.
- GRAVES, R., y PATAI, R. *Los mitos hebreos* (Colección Religión y mitología). Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- HOFSTÄTTER HANS, H. *Historia de la pintura modernista europea*. Barcelona: Blume, 1981.
- HUYSMANS, J.; HERRERO CECILIA, J. (trad.). *A contrapelo* (Letras Universales, 17). Madrid: Editorial Cátedra, 1984.
- MITJANS ALTARRIBA, Bernia. "El renacer de Lilith. Representaciones populares contemporáneas". In: *VII Congreso Internacional de Análisis Textual, Asociación Cultural: Trama y Fondo*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.