

**VII CONGRESO VIRTUAL SOBRE  
HISTORIA DE LAS MUJERES.  
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2015)**



**Gustav Klimt y Lilith: la representación de la new woman como femme  
fatale.**

**Melania Soler Moratón.**

# GUSTAV KLIMT Y LILITH: LA REPRESENTACIÓN DE LA *NEW WOMAN* COMO *FEMME FATALE*.

Melania Soler Moratón

## 1. Fin de siglo y la llegada de la *new woman*

### 1. 1 Londres y Viena. Dos caras de la misma moneda

La aparición y desarrollo de la figura de la *femme fatale* se produce en un marco histórico y cultural concreto: la Europa de fin de siglo. Pero para comprender su surgimiento y evolución debemos de entender la situación que atravesaba dicho continente a partir de la segunda mitad de siglo, y más concretamente la situación de dos de sus principales imperios: el Británico y los Habsburgo.

Durante los siglos XIX y XX el Imperio Británico se caracterizó por una idiosincrasia propia basada en su expansión, pero a finales del siglo XIX- concretamente alrededor de 1870- la seguridad en la expansión se transformó en un sentimiento de miedo a perder lo conquistado que conllevó una imagen apocalíptica del futuro. Este hecho fue debido a diversos problemas: pérdida de su superioridad industrial ante el surgimiento de distintos centros como Estados Unidos o Alemania, también problemas sociales impulsados por la Gran Depresión. El gobierno deseó ocultar dichas trabas, por lo que llevó a cabo una propaganda imperial centrada en la vitalidad masculina y la creación de una ideología hegemónica. En este ambiente la moralidad victoriana catalogó a la mujer como aquella que debía engendrar y criar niños sanos para proteger y expandir el Imperio, todo debía ponerse al servicio de la nación. Por este hecho podemos discernir porqué aquellas mujeres que abogaban por sus derechos se consideraron unas revolucionarias ya que hacían peligrar la moral, y por lo tanto, el Imperio Británico.<sup>1</sup> Pero esta situación no es única de Inglaterra, unos años más tarde, en 1890, la crisis económica en Austria se vio reforzada por una imposibilidad de instituir un modelo industrial de importancia que se sumó a una crisis pública e interna del Imperio de los Habsburgo. Ante esta

---

<sup>1</sup>Stott, R., *The fabrication of the late-Victorian femme fatale. The Kiss of Death*, Londres: Macmillan Press LTD, 1992.pp.1-15.

situación la política austriaca viró hacia la misma inmovilidad política que Inglaterra llevo a cabo unos años antes<sup>2</sup>.

En ambas esferas, una serie de artistas fueron los encargados de representar las nuevas inquietudes de esta sociedad, sus ilusiones y miedos, y en el centro de todos ellos se encontraba la nueva mujer, aquella que ponía en peligro la moral establecida, aquella que podía retar al hombre.

## 1.2 Crisis del ego masculino versus new woman

*"I love the hectic, slender Narcissi with the blood-red mouth:  
I love the tormented thoughts, the heart pierced and wounded;  
I love the wan and the pale,  
the women with tired faces in which the smoldering signs of  
all-devouring sensuality speak.  
I love the shimmering snakes, so supple and malleable and cool.  
I love the plaintive trepidation, the song of death "*<sup>3</sup>

F. Dörmann "Donauinse"

Los versos de este poema pertenecen a la pluma de Felix Dörmann. Este escritor y poeta austriaco escribió en 1900 estas líneas ejemplificando, muy claramente, la atracción y rechazo que la mujer causa en él y en sus congéneres. Es un reflejo de cómo es vista en la sociedad de fin de siglo la catalogada como *new woman*, aquella mujer que ahora desea ser independiente<sup>4</sup>. Pero ¿cómo se llegó a esta nueva concepción femenina? ¿qué hizo al hombre temeroso de una figura que hasta entonces había sido únicamente cuestionada como madre, esposa o hija?

Para comprender el cambio operado en la mentalidad del hombre de final de siglo debemos de comenzar por explicar el papel de ambos sexos a principios del siglo XIX y su progresivo desarrollo a lo largo del mismo. La revolución industrial trajo consigo una redistribución de los cánones familiares impuestos en época pre-industrial, por este hecho la mujer ve empañado o mermado el papel útil que hasta

---

<sup>2</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of identity: culture & society fin-de-siecle Vienna*, op. cit. pp. 14-18.

<sup>3</sup> Schoolield G. C. , *Young Rilke and his time*, op. cit., pp. 319.

<sup>4</sup> Schimidt R., "Of sweet young things and Femmes Fatales. Gustav Klimt and Women around 1900" en Klimt's women, Natter T.G (ed.) yFrodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001, pp.30.

ese momento había desempeñado dentro del núcleo familiar y, en el caso de la media y alta burguesía, se verá ligada económicamente a su marido. Disminuidas así las obligaciones que anteriormente se habían impuesto al sexo femenino la mujer burguesa centrará sus miras en su papel como esposa y madre educadora. Esto llevará a una idea de mujer como ser encantador, suave y delicado, se asimilara a María<sup>5</sup>. La imagen de mujer enfermiza y domesticable- apoyada por las teorías darwinianas- será comparada con la figura de la niña llegando por lo tanto a no considerarse una persona legalmente hablando<sup>6</sup>. En contraposición, el imperialismo europeo, el apogeo económico de los países industrializados y el progreso científico que conllevó son considerados triunfos del hombre ligados a un heroísmo viril que lo hicieron ascender a la cúspide social<sup>7</sup>.

Ante esta situación de letargo, la mujer se inclinó hacia el plano intelectual que florecía en los diversos países europeos. Encontramos, por ejemplo, la figura de Elisabeth Siddal<sup>8</sup> y su relación con el círculo Prerrafaelita. Este hecho, sumado a diversos escándalos que ponían en cuestión el modelo de moral masculina, dieron lugar a un primigenio miedo a lo femenino. Estas circunstancias, llevaron al grupo Prerrafaelita a trabajar en el modelo primario de *femme fatale*, con ello se tenderán los primeros puentes entre el concepto de nueva mujer y este nuevo arquetipo femenino, como premonición del futuro sentimiento que se generalizará en Europa. Debemos esperar hasta las dos últimas décadas del siglo para asistir a la aparición real de la *new woman*.

A medida que el siglo progresaba, la “rebelión” femenina fue incrementándose. La nueva mujer deseaba una educación, un aprendizaje que le pudiera llevar a conseguir una esfera superior como era el trabajo, pero que a la misma vez la desvinculara de aquello que el hombre había impuesto como su deber: la maternidad y la crianza de los hijos. Este hecho es muy bien ejemplificado en la obra “Casa de Muñecas” de H. Ibsen escrita en 1880, en ella su protagonista Nora es tratada como una niña por su marido, cuando la protagonista se rebela ante lo que

---

<sup>5</sup> Bornay E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp. 68-69.

<sup>6</sup> Ibidem., pp. 77.

<sup>7</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of identity. Culture and Society in Fin-de-siècle Vienna*, op. cit., pp. 104.

<sup>8</sup> Más conocida como Lizzie Siddal 1829-1862 mantuvo una estrecha relación con la Hermandad Prerrafaelita a la que pertenecía su marido, D.G Rossetti, para la que sirvió como modelo. Su papel fue más allá ya que desempeño el papel de artista y poetisa dentro de dicha agrupación. Para saber más véase Hawksley L., *Lizzie Siddal. Il volt o dei Preraffaelliti*, Londres: Odoya, 2004, pp. 17-31.

hasta entonces se le había impuesto su marido le reclama “¿No son tus deberes para con tu marido y tus hijos?” o “Antes que nada eres esposa y madre” a lo que Nora le responde “No creo ya en eso. Ante todo soy un ser humano con los mismos títulos que tú..., o, por lo menos, debo tratar de serlo. Sé que la mayoría de los hombres te darán la razón, Torvaldo, y que esas ideas están impresas en los libros; pero ahora no puedo pensar en lo que dicen los hombres y en lo que se imprime en los libros. Necesito formarme mi idea respecto de esto y procurar darme cuenta de todo”<sup>9</sup>. Nora, como otras heroínas de la literatura de finales del siglo XIX, acaba abandonando a sus hijos para encontrarse a sí misma.<sup>10</sup> Pero ¿qué no es María sino amante de sus hijos? ¿en qué se ha convertido la nueva mujer si reniega de lo que se creía más propio de ella misma? La respuesta es simple: en Lilith. La forma de la diabla estéril será la figura que se relacione con esta nueva mujer como ser que desprecia la maternidad. Será en Inglaterra donde aparecerán las primeras campañas sobre control de natalidad, con ellas la nueva mujer comenzaba a surgir, la mujer inmoral hacia peligrar a María<sup>11</sup>.

La maternidad, o por lo menos el control de ella, fue uno de los primeros logros en estas dos últimas décadas, pero no el único. La educación superior será clave en el desarrollo femenino y será en este contexto donde aparezca por primera vez el concepto de *New woman*. La creadora del mismo será Sarah Grand quien en 1894 lo usará en un artículo sobre la introducción de la mujer en la educación superior y nuevas áreas de empleo<sup>12</sup>. Muy importantes para cumplir estos objetivos fueron la creación de las Asociaciones Feministas a partir de 1870. El surgimiento del movimiento femenino en plena época de decadencia hizo que la emancipación femenina se relacionara, en la mente del hombre, con el concepto de crisis. Pero no solo la crisis fue relacionada con los movimientos feministas sino que el marcado carácter religioso de muchos países, como Austria con el catolicismo, pondrá trabas en el desarrollo femenino. Este hecho impregnará a las Asociaciones femeninas de estos países de un sentido anticlerical que pugnaba por una menor influencia de la Iglesia en la vida social, esto reforzará aun más la relación en la mente del hombre

---

<sup>9</sup> Ibsen H., *Casa de muñecas*, op. cit., pp. 76-77.

<sup>10</sup> Ibidem., pp. 81.

<sup>11</sup> Bornay E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp.78.

<sup>12</sup> Stott R., *The fabrication of the late-Victorian femme fatale. The Kiss of Death*, op. cit., pp.13.

con la figura de Lilith<sup>13</sup>. Pero el logro más importante, aquel que marcará el comienzo real de la “guerra de sexos” y la “Crisis del ego masculino”, será la incorporación de la mujer al plano profesional. La conquista de los objetivos anteriormente citados permitió a la mujer introducirse en un mundo que hasta ese momento había estado totalmente dominado por el hombre. Es en estos momentos cuando el hombre es consciente de la evolución de la mujer, de sus logros - como el derecho al divorcio- y de que consecuencias acarrea su incursión en el trabajo: la posibilidad de independizarse del género masculino<sup>14</sup>.

Otro factor destacado durante el desarrollo de estas dos últimas décadas será la auto-concienciación de la mujer en sí misma. Paralelo al desarrollo de los logros sociales y jurídicos los movimientos feministas abogaron desde la década de los noventa por los derechos de la mujer sobre su propio cuerpo y un cambio en el comportamiento sexual masculino. Esto abrirá un debate en la sociedad sobre el espectro de la bestia sexual masculina. Este hecho suscitó el debate entre los filósofos de toda Europa, la sensualidad y sexualidad de la mujer, junto a su papel y relación con el ser masculino, serán los temas destacados entre los filósofos y pensadores de este cambio de siglo. Con respecto a este hecho podemos encontrar posicionamientos filosóficos extremos como las declaraciones de marcado tinte misógino de A. Schopenhauer quien afirma *“Por la fuerza ha tenido que oscurecerse el entendimiento del hombre para llamar bello a ese sexo de corta estatura, estrechos hombros, anchas caderas y piernas cortas. En vez de llamarlo bello, sería más justo llamarle “inestético”*<sup>15</sup> o *“fundamentalmente está aquí para seguras la supervivencia de la raza, que es donde es útil”*<sup>16</sup>. Junto a Schopenhauer otros filósofos, como Nietzsche o Baudelaire extenderán una filosofía anti-feminista que pone de relieve el miedo y descontento masculino ante la rotura de las cadenas impuestas a la mujer. Será así en la filosofía donde encontraremos uno de los ejemplos más claros de la crisis del ego masculino y el complejo de castración, es decir, el temor a perder el poder que hasta ese momento había ostentado.

---

<sup>13</sup> Bornay E., *Las Hijas de Lilith*, op. cit., pp. 78-79.

<sup>14</sup> *Ibidem.*, pp. 79.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 85.

<sup>16</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of identity: culture & society fin-de-siecle Vienna*, op. cit., pp.167.

Vemos con todo ello cómo los logros femeninos cristalizaran en una relativa libertad, pese a ser teórica, del hombre. La respuesta social a estos avances será de escándalo, alarma y consternación irracional ya que la inmovilidad política -explicada anteriormente- se extendió a la sociedad y en general al modelo de comportamiento humano, al que se le impuso un estricto orden del que se sustrajeron todos los sentimientos y pasiones. Por esta razón, cualquier signo de individualismo, como la nueva independencia femenina que no sólo pone en jaque la organización familiar burguesa sino también la posición masculina quedará vetada. Esta enajenación política y social marcadamente ortodoxa, unida a la férrea moral e ideología sexual<sup>17</sup> llevó a la revisión de la representación femenina, la *new woman* se transforma en Lilith.

## **2 Hijas de Lilith: construcción del arquetipo de *femme fatale***

### **2.1 Hermandad Prerrafaelita y Gustave Moreau: la expansión de la *femme fatale***

Ya hemos visto como la nueva situación política y social, que desde mediados del siglo XIX sufría Europa, llevó a la relación entre *new woman* y Lilith y a la creación, por tanto, de la iconografía de *femme fatale*. Por este hecho, la expansión de este motivo artístico más que ser vinculado únicamente a un movimiento artístico específico responde a los deseos y miedos de unos artistas concretos relacionados con la Hermandad Prerrafaelita, el Simbolismo y Art Nouveau<sup>18</sup>. Con la incursión de esta figura en el centro artístico, la imagen de mujer pasiva, receptáculo domesticado del placer masculino, quedó rota.

La aparición del arquetipo de *femme fatale* surgió en un primer momento en la literatura pero el afianzamiento de su apariencia física tendrá lugar con su llegada al plano pictórico: se describirá como una mujer de belleza perturbadora pero siniestra, con una larga cabellera- en gran número de casos pelirroja- piel blanca y ojos verdes. En este aspecto físico se debe de expensar su psique: viciosa, incitadora del mal y sexual. Estas características estarán presentes en cada fase de la vida de la

---

<sup>17</sup> Stott R., *The fabrication of the late-Victorian femme fatale. The Kiss of Death*, op. cit. pp. 13-15.

<sup>18</sup> Bornay E., *Las Hijas de Lilith*, op. cit., pp. 93.

mujer como expresa la obra “Las etapas de la crueldad” de F. Madox Brown hoy en City Art Galleries en Manchester<sup>19</sup>.

Con respecto a su aparición en el plano artístico debemos de trazar su inicio con la segunda generación de la Hermandad Prerrafaelita. Pero, pese a ello, podemos encontrar ciertos antecedentes en la obra de J.H. Füssli, el artista suizo realizó una serie de obras donde la idea de mujer como objeto de placer sexual masculino- que se inicia en el Renacimiento- queda rota o donde la maldad femenina se expresa claramente. Pero estas obras siempre se redujeron a un ámbito privado siendo su manifestación pública más destacable la representación de la joven que porta con una cadena a un anciano en “Titania acariciando a Botton” de 1780-1790.

Pese a ello, no podemos hablar del artista suizo como iniciador de la *femme fatale*, debiendo esperar hasta 1860, cuando la maduración del nuevo prototipo de mujer en D.G Rossetti se haga presente. Será a partir de este año cuando el artista inglés- desvinculado de sus compañeros W.H Hunt y J. E. Millais que iniciaron con él la Hermandad Prerrafaelita- centre su arte en la mujer, concretamente en la mujer como objeto de ambigua atracción en la que se conjugan la imagen de prostituta y virgen, la de corrupta e inocente<sup>20</sup>. En 1863 el artista finalizará su obra “Helena de Troya”, personaje idóneo para representar el miedo del hombre hacia la sexualidad de la mujer, para representar el miedo de aquello que llevará al hombre al desastre como Helena llevó a Paris y que el pintor expresó con las siguientes palabras en el reverso de la obra “*Helen of Troy destroyer of ships, destroyer of men, destroyer of cities. Painted by D.G Rossetti, 1863*”<sup>21</sup>. Vemos, así, como la relación entre Eros y Tánatos - tema principal de la psicología y arte del fin de siglo- se prefiguran en la obra del pintor inglés. Será con su obra “Lady Lilith” 1868 donde la imagen de lo perverso en la Mujer Moderna quede plenamente ejemplificado. La representación de la diablesa hebraica<sup>22</sup>-a la que se le atribuye la matanza de niños- en un momento donde se comenzaron a dar los primeros pasos para la independización

---

<sup>19</sup> Ibidem., pp.114-116.

<sup>20</sup> Wilton, A., et al., *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts : Symbolism in Britain, 1860-1910*, op. cit., pp. 18.

<sup>21</sup> Ibidem., pp. 98.

<sup>22</sup> Según la tradición Lilith fue creada por Dios como la primera esposa de Adam pero no dispuesta a renunciar a su igualdad huyo a la región del aire donde se unió al demonio con quien engendró a un sinfín de demonios. Para saber más vease Bornay E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp. 25-30.



femenina, a través de la planificación familiar, inicia la relación entre Lilith y la *new woman*<sup>23</sup>.

De la misma manera, uno de los nuevos integrantes de esta segunda etapa Prerrafaelita, Edward Burne-Jones, basará su obra en la mujer. En su trabajo introduce esta nueva iconografía con obras como "Sidonia Von Bork", inspirada por la obra del mismo nombre escrita por J. Wilhelm Meinhold, en la que se retrata a una mujer de gran belleza que usa sus poderes de hechicera para destruir a los hombres que no pueden evitar enamorarse de ella. Une, por lo tanto, en ella la belleza y la maldad, la crueldad y sensualidad. El poder de la fémina llevará a la sumisión al varón, por lo tanto esta será su perdición<sup>24</sup>.

Esta iconografía surgirá de forma casi paralela, debido a las corrientes sociales y filosóficas, en Francia. Será de manos de Gustave Moreau dentro de la corriente Simbolista cuando la *femme fatale* traspase las islas. La mujer del artista francés se convierte en lo inaccesible, misterioso, aquella que rompe con la pasividad de su género y causa horribles desgracias. Pero la idea de mujer perversa no adquirirá la forma de Lilith sino la de Salomé. Será ella quien encarne un terrible futuro: Salomé es conocida por haber sido la causante de la muerte de Juan Bautista -prefiguración de Cristo- por lo tanto una muerte con significación religiosa. Pero en el siglo XIX diversos autores como Oscar Wilde plantean la cuestión de que el verdadero motivo tras esta muerte es el amor no correspondido, Salomé amaba al Bautista, por lo tanto de nuevo se unen así el amor y la muerte en la figura de la mujer. De misma manera, Moreau representa a Helena, quien a diferencia de la pintada por Rossetti, camina sobre una pira de cadáveres bajo las murallas de Troya ejemplificada perfectamente con las palabras de R. Muther "*su rubia y voluptuosa belleza como la representación de la fatalidad que avanza sobre un suelo ensangrentado, como la diosa de la desgracia que sin saberlo envenena cuanto se le aproxima, contempla o toca*"<sup>25</sup>

Vemos así cómo las difusas fronteras entre los distintos movimientos que conformaron el siglo XIX favorecerán la difusión de esta nueva iconografía femenina. Para M.T Benedetti el eterno femenino es una línea recta que une a Rossetti, Burne-

---

<sup>23</sup> Bornay E., *Las Hijas de Lilith*, op. cit., pp. 132.

<sup>24</sup> Wilton, A., et al., *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts : Symbolism in Britain, 1860-1910*, op. cit., pp. 122-123.

<sup>25</sup> Hofstätter H.H., *Gustave Moreau. Leben und werk*, Barcelona: Labor S.A, 1980, pp.79-95.

Jones, Moreau y Klimt<sup>26</sup>. Es decir, diversos autores verán en esta iconografía, en mayor o menor medida, a la Mujer Moderna.

### 3 Gustav Klimt. Heredero de la *femme fatale*

#### 3.1 Pintor de María y pintor de Lilith.

Que Gustav Klimt es un pintor de mujeres es un hecho evidente. Para G. Fliedl existen cuatro categorías en las que podemos dividir la obra del pintor: retratos de mujeres, pinturas humanas, alegorías y paisajes. Pocos son los ejemplos que escapan a estas cuatro categorías, como algunos de los pocos retratos masculinos<sup>27</sup> realizados por el pintor durante su extensa carrera. Por lo tanto fue su visión de lo femenino la que determinó su arte y por consiguiente su fama<sup>28</sup>.

La figura femenina siempre ha estado presente en la obra del pintor pero debemos esperar unos años para evidenciar su supremacía. Desde el inicio de sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Viena, Gustav mostró un gran dominio artístico participando rápidamente en grandes proyectos murales. De esta etapa como gran muralista - en la que trabajó mano a mano con Ernst Klimt y Frans Von Matsch con quienes funda la Compañía de Artistas- y pintor historicista tenemos multitud de ejemplos de la representación de la mujer como es el caso de *Idilio* de 1884. En ella vemos como a través de un tondo se ensalza la figura femenina, se presenta a la mujer como madre que da de beber a sus hijos<sup>29</sup>. Se trata de una *Idilio* de perfil, voluptuosa y que pese a su evidente desnudez carece de la sexualidad propia del artista. ¿Qué hará transformarse a esta madre en *femme fatale*? ¿cómo convivirán ambas en paz en la obra de un mismo artista?

La clave de la transformación de la mujer en la obra del vienés podemos encontrarla en diversas líneas que se entrelazan en la figura del pintor para crear un arte propio y muy singular. Para comenzar, debemos de destacar el cambio que operó en la sociedad la transición entre el historicismo imperante en Viena y la nueva corriente

---

<sup>26</sup> Benedetti, M. T., *Preraffaelliti*, op. cit., pp.11

<sup>27</sup> La figura masculina será un elemento con mínima presencia, su importancia será mayor al inicio de su carrera con piezas de estudio masculino o el retrato de Joseph Pembauer de 1890, progresivamente el hombre se minimizará hasta convertirse en detalles murales o hombres sin rostro como en "El abrazo del mundo" en el Friso del palacio de Stoclet en 1909.

<sup>28</sup> Fliedl G., *Gustav Klimt. 1862-1918 The world in female form*, op. cit., pp.201.

<sup>29</sup> Minguet J.M. (ed.), *Gustav Klimt*, Barcelona: Monsa, 2006, pp.18.

del modernismo. Esta transición rápida - producida entre 1895 y 1900- marco una radical reorientación que hizo a multitud de artistas, entre los que se encontraba Gustav Klimt, plantearse su arte en base a la situación socio-cultural fundada en la Crisis Liberal. Esta nueva situación supuso un cambio de mentalidad que se denominó Revolución de Edipo por la que se planteaba la caducidad de los valores de los antiguos artistas: la vigencia de los padres -los artistas previos- ya no era válida y por lo tanto tampoco lo era su idea de la mujer<sup>30</sup>. Con respecto a este hecho, Gustav Klimt se adelanta unos años a sus congéneres, debido a cuestiones intelectuales y personales, lo que permite datar la preeminencia de la figura femenina en su obra alrededor de 1892. En este año la muerte de Ernst Klimt, hermano de Gustav, provocó una gran depresión en el artista y la consiguiente disolución del grupo conformado por los hermanos y el pintor Frans Von Matsch. La nueva independencia despertada en el artista un deseo de progresar en su arte por lo que pone sus miras en las nuevas tendencias que llegan a la ciudad de Viena. G.Ford apunta que esta búsqueda de sí mismo se inició dos años antes cuando realizó las pinturas que decoran las escaleras del Museo Kunsthistorisches, la influencia para dicha evolución artística se basará en las diversas publicaciones que llegaron a la ciudad sobre Simbolismo inglés - denominación que actualmente se asocia a la Hermandad Prerrafaelita- y más tarde sobre simbolismo holandés y belga. El artista vienés pone sus miras en el arte del grupo inglés como medio de expresión de espiritualidad y la creación de temas tradicionales a la manera no tradicional<sup>31</sup>. Este es el sentido que el artista da a sus nuevas mujeres, en ellas encarna la mujer moderna que abandona el concepto tradicional de mujer estatua que hasta ahora había caracterizado la pintura vienesa. A la misma vez observamos una polarización de la figura femenina hacia dos polos totalmente opuestos: por un lado la representación de Magna Mater y por otro el de *femme fatale*<sup>32</sup>.

La respuesta a esta división la podemos encontrar en la situación social del hombre, la crisis del Ego masculino, en estos tumultuosos años de fin de siglo, lo hacían posicionarse ante dos actitudes con respecto a la mujer: la protesta masculina contra la feminidad - tanto la patente en la cultura como la que se encuentra en uno mismo-

---

<sup>30</sup> Shoerke C. E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, op. cit., pp. 208-209.

<sup>31</sup> Fliedl G., *Gustav Klimt. 1862-1918 The world in female form*, op. cit., pp.10-11

<sup>32</sup> *Ibidem.*, pp.201.

y el culto a lo femenino con la consiguiente destrucción de los valores del hombre<sup>33</sup>. A partir de esta idea podemos dilucidar que pese a que Gustav Klimt convivió rodeado de mujeres era patente en él el miedo o sentimiento de desasosiego que se sentía en la sociedad con respecto a lo femenino<sup>34</sup>. Esta teoría es apoyada por R. Schimidt quien divide la producción femenina del artista entre *Sweet young things* -terminología que recoge de A. Schnizler- y *femmes fatales*, debido en su opinión a las tentaciones sociales a las que el artista se ve sometido<sup>35</sup>. En base a ello, podemos observar como Klimt cuestionaba y probaba con su pintura los problemas personales y sociales del hombre de fin de siglo, expresadas perfectamente en las palabras del filósofo contemporáneo O. Weininger: *"Meanwhile, we must regard women in terms of two types, bearing with themselves sometimes more of the one and sometimes more of the other: these are the matter and the wore... the one will take any man who can help her produce a child, and as soon as she has her child, she does not need another man. This is her only claim to the label "monogamus". The other woman gives herself to any man who helps her get erotic pleasure: for her, this is an end in itself. This is where two extremes meet, and we hope that this will enable us to gain some insight into the essence of womanhood as such"*<sup>36</sup>.

Leyendo estas líneas podemos comprender el peso que los filósofos contemporáneos tuvieron en la figura del autor. Por lo tanto, la relación entre los conceptos de feminidad y masculinidad será clave en su concepción artística. Con su arte Klimt busca, según G. Fliedl, la feminidad masculina del hombre, lo que en este final de siglo se denominó "revolución de la feminización masculina", por la que no trata de transformar al hombre en mujer sino reclamar lo femenino- la sensibilidad, pasión y ahora el poder- para sí mismos. Al mismo tiempo que esta feminización masculina , según el mismo autor, se produce una masculinidad femenina expresada por Klimt de esta manera: *"En ciertos momentos nacen las*

---

<sup>33</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of identity. Culture and Society in Fin-de-siècle Vienna*, op. cit., pp. 165.

<sup>34</sup> Como apunta L. Fischer Gustav Klimt siempre estuvo rodeado de mujeres e incluso en cierta manera dependió de ellas, no solo la presencia de su multitud de amantes o modelos determinaron su vida, sino que en mayor medida la estrecha relación con su madre Anna y con su cercana amiga Emilie Flöge determinaron la visión de la mujer que poseía el artista. Fischer L., "Gender Asymmetries in Viennese Modernism" en *Klimt's women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001, pp.32-33.

<sup>35</sup> Schimidt R., "Of sweet young things and Femmes Fatales Gustav Klimt and Women around 1900" en *Klimt's women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001, pp.30.

<sup>36</sup> Fliedl G., *Gustav Klimt. 1862-1918 The world in female form*, op. cit., pp.132.

mujeres más masculinas, esto probablemente explica el gusto de la Secesión que le da el premio a las mujeres altas y delgadas con pecho plano y caderas estrechas. La gran proliferación del dandismo y la homosexualidad en los últimos años sólo pueden haber sido causado por un incremento de la feminidad en nuestro tiempo”<sup>37</sup>. Así lo femenino y masculino se unen para intentar hacer desaparecer la ansiedad e incertidumbre que el pintor, y el resto de la sociedad, sentía con respecto a la sexualidad<sup>38</sup>. Otros autores como J. Le Rider no ven en su pintura- y, por lo tanto, en sus mujeres- una unión de sexos sino todo lo contrario. Apoyándose en Freud primero y más tarde en Adler el autor alude a la excesiva autoridad del padre provocando su sustitución por una figura materna. Esta pérdida de autoridad masculina llevó a un exacerbado ego femenino y la expresión de ésta en la *femme fatale*<sup>39</sup>, expresa en ella los miedos y la búsqueda de orientación en un mundo inseguro. Sea por un hecho o por el otro, desde 1898 la imagen femenina mariana desaparece de la obra del artista por casi una década, ahora la mujer es una criatura sensual que centra todo su ser en el placer y la pena, en la vida y en la muerte, en lo que C. Schorske denomina “un intento de captar el sentido de la feminidad”<sup>40</sup>. Es en estos años cuando surgen en su pintura las sirenas, seres mitológicos marcadamente sexuales, que bajo el título de *Serpientes de Agua II*, unirán la imagen de la mujer y la bestia<sup>41</sup>. La serpiente simboliza la tentación, lo carnal y, por lo tanto, la mujer será aquello que a través de su sexualidad y su erotismo lleve a la muerte al hombre, uno de los miedos de la población masculina. De este modo, será el placer, la imagen distorsionada de Eros, lo que atrape al hombre, lo que lleve al nacimiento de la *femme tentaculaire*, que no se iniciará en esta obra del pintor- pese a ser una de las mejores expresiones de ésta- pero que sí estará presente de forma consciente o inconscientes en la representación del pintor de la mujer, la *new woman* atrapará al hombre y lo llevará a la perdición.

---

<sup>37</sup> Ibidem., pp. 203.

<sup>38</sup> Ibid., pp. 202.

<sup>39</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of identity. Culture and Society in Fin-de-siècle Vienna*, op. cit., pp. 118.

<sup>40</sup> Shoerske C. E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, op. cit., pp. 224.

<sup>41</sup> Esta obra es el ejemplo idóneo, junto a los dibujos eróticos del artista, para mostrar la influencia que Freud supuso para el artista vienés, además, destaca el peso que la obra “Las profundidades del mar” de Edward Burne-Jones tuvo a la hora de crear esta pieza. Para saber más consultar *De Caspar David Friederich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal* [cat. Expo., Fundación Juan March, Madrid], Madrid: Fundación Juan March, 2000.

Pero la *femme fatale* no es lo que la alta burguesía y la aristocracia deseaba ver al contemplar los retratos de sus mujeres. La clientela de Klimt pedía en sus retratos los cánones que la rectitud moral dictaba, querían ver en sus mujeres, hijas, madres y hermanas la mujer pura, la imagen mariana. El hombre como promotor del encargo era quien contrataba al artista, marcaba unas pautas más o menos rígidas en cuanto a la representación y pagaba. Por ello, pese a que fuera la mujer quien mantenía el contacto más estrecho con Klimt- como aquella que posaba- y pese a que muchas fueran la imagen de la *new woman* la representación que de ellas se realizó fue la de mujeres afables recatadas y carentes de la sexualidad de la que gozan las mujeres de Klimt fuera de esta elite, es decir, lo sexual, aquello que caracteriza a la *femme fatale* queda reservado para las figuras mitológicas, bíblicas o fantásticas. Para ejemplificar este hecho podemos destacar el *Retrato de Emilie Flöge* de 1902, en él observamos a una mujer cargada de confianza y sensualidad que a través de su ensortijado cabello en forma de halo nos rememora a la Judith I realizada solo un año antes. La diferencia de este retrato es que no fue pagado por un hombre, el artista realizó por iniciativa propia esta pieza retratando como veía él a Emilie, pero el retrato no gustó y fue vendido en 1908<sup>42</sup>. Este ejemplo muestra, quizás, como la *femme fatale*, o por lo menos sus características, debían de relegarse al mundo fantástico.

Con todo ello vemos cómo Klimt crea en su imaginario femenino, ya sea de forma consciente o no, la idea que el hombre poseía de la mujer, una imagen de miedo y atracción basada en el ser salvaje que causa ansiedad y al que se desea dominar<sup>43</sup>. El artista recrea en estas *femmes tentaculaires* los miedos y mitos que encumbran a la mujer como reina de su pintura, pero con esta recreación lo misterioso que hay en ella, su independencia, queda destruida como algo que puede comprenderse y por lo tanto dominarse<sup>44</sup>.

### 3.2 Jurisprudencia. Inicio del cambio

*The new freedom was turning*

---

<sup>42</sup> Partsch S., *Gustav Klimt. Painter of women*, Munich: Prestel, 2012, pp. 36.

<sup>43</sup> Pessler M. y Trummer T. "Portrait and Pose. On the representational image of the feminine at the Fin de Siècle" en *Klimt's women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 149.

<sup>44</sup> Fischer L., "Genfer Asymmetrien in Viennese Modernism", en *Klimt's women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001 pp. 33-36.

Entre 1898 y 1904 Gustav Klimt trabajó en el proyecto que supuso el mayor fracaso social en su carrera, pero que pese a ello revierte de gran importancia ya que marca un cambio consciente en su concepción artística y, por lo tanto, en su idea sobre lo femenino. Nos referimos a la serie de pinturas que realizó para la Universidad de Viena, y que junto a la obra de Matsch, debían de simbolizar la victoria de la luz sobre las tinieblas. Pero nada más lejos de la realidad, ya que lo que el pintor realizó en las tres pinturas que se le encargaron- Filosofía, Medicina y Jurisprudencia - destruidas en mayo de 1945 en el incendio de Schloss Immendorf por las tropas de la S.S- muestra la materialización consciente de la crisis del ego liberal y una crítica consciente a la vanidad de la humanidad<sup>45</sup>. La crisis personal y social en que Klimt se vio envuelto le llevo a una búsqueda que sobrepasó lo que hasta ese momento se consideraba tradicional o correcto, destapando con ello las relaciones entre política y cultura, y mostrando la nueva imagen que el hombre poseía de la mujer<sup>46</sup>. Esta nueva significación se basa en la idea que el pintor, y otros artistas e intelectuales de la época poseían sobre la vida basada en la pulsión sexual y pulsión de muerte. Para comprender esta idea de pensamiento debemos acudir al psicoanálisis de Freud. Para el psicólogo la existencia de la civilización es necesario que el ser humano reprima sus instintos animales, es decir, como animal que es el hombre posee unas necesidades básicas que tiene que satisfacer. Estas necesidades se trasladan al estadio psíquico del ser humano como pulsiones: pulsión de placer y pulsión de muerte o instinto auto-destructivo, que en muchas ocasiones van unidas. Pero estas necesidades o placeres no pueden satisfacerse del todo, no si deseamos que la sociedad exista, por lo que la prohibición se asentará como base para la sociedad. La prohibición reprimirá nuestro placer creando una estructura base para la existencia del hombre en la sociedad, pero esta estructuración se basa en la ley del padre que prohíbe al individuo entrar a formar parte de la sociedad si no acepta estos cánones consensuados, para satisfacer estas pulsiones el psicoanalista ve la clave en la sublimación del arte como medio de expresar los instintos. El arte de Klimt se basa en esta idea constante del hombre

---

<sup>45</sup> Claire J., "Une Modernite sceptique" en *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse joyeuse*, París: Centre Pompidou, 1986, pp.87.

<sup>46</sup> Schorske C.E., *Fin-de-siècle. Politics and culture*, op. cit., pp.231.

sometido por estos instintos y la satisfacción de los mismos únicamente en la esfera mística, en el plano dirigido por la Ley de la Madre. En esta esfera más allá de lo real el hombre no es indispensable para la mujer ya que ella encarna el “Eros portador de la muerte”<sup>47</sup>, la mujer será aquella que pueda satisfacer los deseos más intrínsecos del hombre pero también aquella que pueda dominarlo a través de ellos y destruirlo.

En Jurisprudencia<sup>48</sup>, la imagen central es ocupada por un hombre desnudo que maniatado por un cefalópodo- en el que muchos estudiosos han visto la representación de un útero femenino por su forma- espera el castigo que le impondrán las lejanas figuras femeninas del fondo de la escena: la Verdad, Justicia y Ley. Pero no serán estas figuras quienes lleven a cabo el castigo, lo harán las Furias -seres mitológicos encargadas de castigar en un primer momento a los parricidas y más tarde a los asesinos<sup>49</sup>- quienes se representan como las *femmes fatales* que Klimt había asumido de su estudio de los pintores del siglo XIX. El uso de estas figuras revierte una doble significación en la obra: por un lado la escena no ejemplifica directamente a la Justicia- como si representa un primer boceto que queda olvidado en 1901- sino un castigo, además Klimt usa una iconografía clásica cuyo simbolismo invierte ya que la presencia de las Furias<sup>50</sup> muestra los instintos que subyacen bajo la ley y el orden que la Ley del Padre ha impuesto, el instinto, la barbarie y la violencia que se creía extinta con la imposición de la Ley del Padre sigue presente y legitimada gracias a ella. Por otro lado los estudiosos han otorgado una segunda lectura a estas figuras basada en el miedo masculino a la venganza femenina, miedo al Complejo de Castración. Ya hemos comentado que las Furias se representan a la manera de las *femmes fatales* de fin de siglo, en ellas se unen la representación femenina de J. Toorop<sup>51</sup> con la perversidad y crueldad propias de estas criaturas, además en sus cabelleras observamos indicios del cabello que el artista desarrollara mas tarde en sus Serpientes de Agua II y que se relacionan

---

<sup>47</sup> Claire J., “Une Modernite sceptique” en *Vienne 1880-1938. L’Apocalypse joyeuse*, op. cit. pp. 86.

<sup>48</sup> Debido a la extensión de nuestro trabajo y la escasa importancia que los dos primeros de estos trabajos revierte en el tema que estamos tratando nos centraremos en la pintura de Jurisprudencia y su significación.

<sup>49</sup> Ruiz de Elvira A., *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, 1982, pp.48.

<sup>50</sup> Koja S., “Just about the nastiest women I have ever seen. Gustav Klimt’s Beethoven Frieze: evolution and programme” en *Gustav Klimt. The Beethoven Frieze. And the controversy over the freedom of art*, Koja S. (ed.), Alemania: Prestel, 2007, pp. 83-108.

<sup>51</sup> <http://www.jan-toorop.com>(consultada el 14-4-2015).



directamente con la Gorgona, con la respectiva crueldad de su figura. Son ellas quienes llevan a cabo el castigo, son ellas quienes castran al hombre reduciendo a un ser impotente. Por lo tanto, en estas figuras se unen Eros, como seres sexuales y eróticos que impregnan toda la escena y Thanatos que convierten esta imagen en una pesadilla erótica que liberan el instinto animal del hombre por encima de la ley de sus ancestros<sup>52</sup>.

### 3.3 Friso de Beethoven. Imagen de las fuerzas malignas

El quince de abril de 1902 abrió sus puertas la catorceava exhibición de la Secesión Vienesa, el tema escogido para dicha exposición fue la vida y obra del compositor romántico Ludwig Van Beethoven. En esta exposición los secesionistas vieron la oportunidad de crear la *gesamthkunstwerk* u obra total de arte. Para dicha ocasión Gustav Klimt creó un friso de 34 metros que representaba lo que a él le inspiraba el cuarto movimiento de la Novena Sinfonía<sup>53</sup>. En ella se representa la imagen de la mujer virtuosa y casta por un lado y la de *femme fatale* por otro, ejemplificando - como en capítulos anteriores hemos explicado- la división de la sociedad y la propia psique del artista con respecto a la mujer.

En la pared central se representan las fuerzas hostiles compuestas por Typhoeus, un gran gigante con forma simiesca, y sus hijas, las tres Gorgonas. Por encima de estas últimas se representan la Enfermedad, la Muerte y la Locura, mientras que a la derecha de Typhoeus se encuentran la Lujuria, la Fornicación, Intemperancia y el ala de la Tristeza<sup>54</sup>. Por lo que vemos, todas las fuerzas hostiles a las que el héroe debe enfrentarse, a excepción de Typhoeus, son mujeres cargadas de una sexualidad exuberante. Pero la belleza no es común para todas las figuras, son las Gorgonas, la Lujuria y la Fornicación las que poseen los atributos bellos o atractivos mientras que el resto de figuras femeninas repelen al espectador, pese a que en el rostro de todas ellas se expresa agresividad, salvajismo y desenfreno, características que se atribuían a la mujer real por lo que la salvación para el hombre vendrá del distanciamiento de estos instintos femeninos. Para G. Fliedl esta representación se relaciona directamente con el narcisismo del ego masculino ya que el artista refleja en estas figuras agresivas y amenazantes sus propios instintos y los asocia

---

<sup>52</sup> Schorske C.E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, op. cit., pp.251-252.

<sup>53</sup> Barnes R., *Gustav Klimt*, op. cit., pp.22.

<sup>54</sup> *Ibidem.*, pp.24.

irremediamente a la mujer relacionando toda facción de agresividad de la naturaleza en la fémina como derivación de las fantasías ansiosas del hombre<sup>55</sup>. Esta idea se apoya en las palabras de C. Schorske *"This psychological attitude is, as it were, a classical expresión of a weak ego that finds a substitute for its lack of power over reality: desire is everything, and argument is avoided"*<sup>56</sup>.

Debemos de destacar un elemento cuyo desarrollo se inició en las pinturas para la Universidad de Viena pero cuya significación alcanza en esta pintura una importancia clave, nos referimos a la cabellera femenina. La melena de la mujer adquirió, a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX, una importancia clave ya que simbolizó la fuerza vital y de atracción sexual que incitaba al hombre. Es en estos años, cuando la Hermandad Prerrafaelita y los simbolistas le otorgan una fuerza irracional, un elemento amenazante con el que la mujer puede subyugar al hombre y llevarlo a la muerte. Klimt hereda esta faceta de estos artistas y lo aplica a sus obras a partir de 1898 - año en el que lo pone de manifiesto en su obra *Filosofía*-desarrollándolo a lo largo de su carrera hasta casi su muerte. El origen de la importancia de la cabellera proviene del mito griego de las Gorgonas, a partir de él se instauró a partir de mediados del siglo XIX- con la Hermandad Prerrafaelita- lo que se denominaría en la historiografía "cabellera medusea" y que adquirida una significación más allá de lo pictórico gracias a las teorías de Freud para quien las víboras de la Medusa simbolizaban elementos fálicos, la posesión de estos por la mujer simbolizaba la castración del hombre como algo ya no propio únicamente por él. Por lo tanto el terror a la Medusa es el terror del hombre a la castración y sus atributos propiamente masculinos. En la obra que estamos estudiando observamos la evolución de este concepto ya que las cabelleras de las tres Gorgonas no están conformadas únicamente por serpientes sino que la complementan y decoran revelando su pertenencia al mito solo este hecho, es decir, encubriendo en cierta manera lo que hay de maligno en ellas<sup>57</sup>. Pero el desarrollo de la cabellera medusa hará que de ésta desaparezcan las víboras y sean sustituidas por sedosas hebras de larga longitud con el mismo objetivo: atrapar al hombre. Así, a partir de mediados del siglo XIX, asistimos en literatura y las artes plásticas a un incremento en la

---

<sup>55</sup> Fliedl G., *Gustav Klimt 1862-1918. The world in female form*, op. cit. pp.107-108.

<sup>56</sup> Schorske, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, op. cit., pp.254.

<sup>57</sup> Bornay, Erika, *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010, pp. 80-82.

representación de esta iconografía relacionada con la mujer y más concretamente a una mujer: Lilith. Prefiguración de este hecho es la obra de finales del siglo XVIII “Fausto” de J.W Goethe donde Mefistófeles previene a Fausto de Lilith con estas palabras: “*Guardate de su hermosa cabellera, la única gala que luce. Cuando con ella atrapa a un hombre, no lo suelta fácilmente*”<sup>58</sup> En base a esta idea, los primeros artistas en desarrollar esta iconografía fueron los Prerrafaelitas en concreto en la obra de E. Burne-Jones y su obra “Le Dame sans Merci” donde una mujer pelirroja atrapa a un caballero con sus cabellos mientras que él vagamente intenta escapar aferrándose a una rama. Para determinados autores, como C. Schorske, está idea está presente en la obra de Klimt quien, incluso en el cielo, representa el cabello de la mujer rodea los tobillos del hombre de forma peligrosa mostrando como pese a su apariencia mariana en toda mujer hay una parte de Lilith en ella<sup>59</sup>.

#### 4.3.4 Judith I. La nueva Salomé.

El cambio de siglo trajo consigo la creación de una de las obras más célebres y polémicas del artista vienés: Judith I. Un tema religioso, nada novedoso<sup>60</sup>, es el modo en el que el pintor austriaco ve la oportunidad de representar a su *femme fatale*. Para comprender el por qué de este hecho, debemos de comenzar por discernir la transformación que la figura de la heroína bíblica sufre en este periodo de *fin-de-siècle*. Judith había simbolizado antes del cambio de siglo un emblema de pureza, modestia, alegoría de la victoria y prefiguración de la Virgen María. Todo ello gracias a que había realizado su hazaña, matar al malvado Holofernes, sin haber yacido con el general asirio<sup>61</sup>. Por este hecho Judith se transforma en el ejemplo de *femme forte* y se comienza a identificar su figura con la de aquellas mujeres que comienzan a desvincularse del camino impuesto por el hombre, es decir, comienza a identificarse con la *new woman*. Esto es inadmisibles en estos años, cuando el ego masculino pendía de un hilo, por lo que esta figura de hondo calado histórico y político se reinterpreta. Una de las primeras relecturas del personaje femenino la

---

<sup>58</sup> Goethe J.W., *Fausto*, Madrid: Booket, 1995, pp. 194.

<sup>59</sup> Schorske, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, op. cit. pp. 260.

<sup>60</sup> Como señala E. Bornay la representación del pasaje bíblico concerniente a Judith comenzó a aparecer entono al *Quattrocento* con artistas como Mantegna y Botticelli, y su desarrollo tuvo lugar principalmente durante el periodo barroco. Para saber más Bornay E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp.203.

<sup>61</sup> Schökel L.A., *Biblia del peregrino*, Bilbao: Mensajero, 1998, pp.823-842.

encontramos en la obra teatral "Judith" de Friedrich Hebbel en 1840, en ella la protagonista es una virgen esposa, debido a la impotencia de su marido, que es violada por Holofernes, Judith acaba con la vida del hombre no por salvar a su pueblo sino por el acto que contra ella se ha llevado a cabo como muestran sus propias palabras "Nada me mueve más que yo misma". Esta unión entre sexo y muerte es lo que define a Judith como *femme fatale*, es lo que la transforma de heroína a ser vil y malicioso<sup>62</sup>.

Judith es el vehículo idóneo para realizar la relación entre *femme fatale* y *new woman* más que cualquier otro personaje. Ya hemos citado anteriormente el nuevo significado que adquiere para la mujer moderna la figura de la heroína, por lo tanto no es una figura pasiva ante el hombre siendo necesario su subversión: nace así la nueva representación de Judith como figura que usa de sus encantos femeninos y su arte de seducción para llevar al hombre a la perdición<sup>63</sup>.

Así la figura de Judith pasa a engrosar la larga lista de mujeres malvadas que destruyen al hombre. Es en esta clave como Klimt realiza su obra, presenta no la escena del asesinato sino el momento inmediatamente posterior cuando la heroína aun se encuentra en el frenesí que ha provocado en ella el homicidio, un frenesí orgásmico que se expresa en su rostro a la manera que el éxtasis religioso se representa en la Santa Teresa de Bernini. Ahora el elemento amenazante no es Holofernes, sino la propia Judith con lo erótico como emblema transformándola plenamente en un objeto sexual<sup>64</sup>. Esta transformación se vuelve contra ella: no se muestra como la heroína activa que mata al hombre violento y movido por sus instintos sexuales, sino que ella misma está abrumada por sus sentimientos eróticos lo que la hace peligrosa e impredecible<sup>65</sup>.

Como podemos ver, Klimt realiza en su Judith el esquema perfecto de *vampiresa* pero para ello no se basó en la Lilith de largos cabello de D.G Rossetti, ni en la escultural y femenina Salome de Moreau. El artista escogió un estereotipo de belleza basado en tez clara y cejas oscuras, lo que T.G Natter relaciona con el

---

<sup>62</sup> Hammer Tugendhat D. "Judith" en *Klimt's women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 220-221.

<sup>63</sup> Ibidem., pp. 222-223.

<sup>64</sup> Conocidos mundialmente son los diversos dibujos y bocetos de alto contenido erótico realizados por G. Klimt que posiblemente fueron base para la creación de esta obra. Para saber más vease Partsch S., *Gustav Klimt. Painter of women*, op. cit., pp. 11-18.

<sup>65</sup> Fliedl G., *Gustav Klimt, 1862-1918 : the word in female form*, op. cit., pp. 140.

motivo de la “*Belle Juve*”<sup>66</sup>. El pueblo judío fue, en estos años de cambio de siglo, uno de los temas de estudio predilectos de los filósofos y psicólogos europeos que comparaban al judío con la mujer como elementos causantes de la nueva situación del hombre en el mundo, creando lo que J.L Rider ha denominado el “triángulo masculino-femenino-judío”<sup>67</sup>. Sin embargo, la mayoría de autores apuntan a la transformación del modelo de *femme fatale* debido a meros principios estéticos, ya que según la creencia popular Gustav Klimt usó como modelo de su Judith a la adinerada aristócrata Adele Bloch-Bauer<sup>68</sup>. En mi opinión, estas dos teorías son complementarias ya que Bloch-Bauer era judía, por lo que es posible que Klimt usándola como modelo quisiera unir lo que los filósofos de la época denominaron el “eterno femenino ” y el “eterno judío”.

Las transformaciones físicas de este nuevo modelo también se expresan en la reducción de la melena: aquí la medusa cabellera que en los casos anteriores había caracterizado a la *femme fatale* se reduce hasta adoptar la forma de una ensortijada aura azabache. Esta disminución de uno de los elementos claves de la representación de este tópico de fin de siglo responde a dos hechos: por un lado esta nueva estética permite usar el cabello como elemento divinizador ensalzando de esta manera a la *new woman* de manera casi mística, por otro lado permite destacar la presencia del gran collar que porta Judith adquiriendo de esta forma una importancia capital en la obra, por encima incluso de la cabeza de Holofernes. El objetivo de este collar es crucial y su uso por parte de Klimt en la obra alude a dos factores: la ornamentación fue un elemento intrínseco al fin de siglo como expresión del narcisismo femenino, este narcisismo es para S. Freud lo que hace a la mujer enigmática a los ojos de los hombres<sup>69</sup>. Por ello que podemos señalar el uso de este elemento como modo de atracción que se suma al ya de por si sensual rostro. Por otro lado el grueso y ornamentado collar separa de forma visual la cabeza de la heroína del resto del cuerpo de la misma manera que ella hizo con el hombre, de esta forma Klimt alude directamente a una teoría contemporánea de S.Freud: el

---

<sup>66</sup> Natter G., “*Princesses without a History? Gustav Klimt and “The Community of all who create and all who enjoy”*” en *Klimt’s women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001 pp. 68.

<sup>67</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of Identity: culture and Society in Fin-de-siecle Viena*, op. cit., pp. 165.

<sup>68</sup> Partsch S., *Gustav Klimt: painter of women*, op. cit., pp. 78.

<sup>69</sup> Le Rider J., *Modernity and crises of Identity: culture and Society in Fin-de-siecle Viena*, op. cit. pp. 66.

complejo de castración. Este trastorno infantil se basa en la angustia que sufre el niño cuando se da cuenta de que la mujer, incluida su madre, no poseen pene y se despierta en él un miedo irracional a perderlo, de la misma manera este miedo se enciende en el hombre de fin de siglo, el miedo de verse “castrado”, es decir superado, por la *new woman*<sup>70</sup>.

Vemos así como Judith se transforma en manos de Klimt en una dicotomía entre María como mujer pura, debido a su carga bíblica previa al siglo XX, y Lilith como mujer sexual y seductora. Por este hecho, la presencia de estos dos factores, llevaron a un hecho destacado: el público, pese a la inscripción del título de la obra en el marco, comenzó a denominar a esta obra “Salomé”. Algunos autores atribuyen este cambio de título a la incompatibilidad de unir la figura bíblica con las connotaciones sexuales de la obra, por ello A. Comini<sup>71</sup> atribuye este hecho a un acto inconsciente de la mentalidad social del espectador, a diferencia de D. Hammer quien ve en esta “confusión” un hecho consciente por el que se crea una fusión de las dos figuras basada en la decapitación del hombre<sup>72</sup>. A finales de siglo, las figuras de Judith y Salomé son dos caras de la misma moneda, la primera de ellas símbolo de pureza contrasta con la segunda como elemento de sensualidad mortal, pero ambas tienen algo en común: la agresión a la figura masculina. Salomé asesinó de forma consciente a San Juan pidiendo su cabeza, pero no fue ella quien llevó a cabo la acción a diferencia de Judith: se crea así una figura que ejemplifica el deseo femenino de matar, una figura que muestra la evolución de la desviación femenina y la castración del hombre. Si vemos en Judith-Salomé la figura de la *femme fatale* debemos hablar también de la unión de sus “víctimas”, Holofernes es el emblema del deseo masculino mientras que San Juan es el modelo de hombre inocente, si a ello le sumamos la idea de “crisis del ego masculino”, que reiteradamente hemos comentado, da lugar a la idea de hombre víctima de la nueva mujer<sup>73</sup>.

La amenaza de la nueva mujer como *femme fatale* es advertida por la mirada de Judith, la mujer ahora es una fuerza paralizadora, ya no es una figura pasiva a merced del hombre sino aquella que puede acabar con el hombre y lo sabe. De aquí

---

<sup>70</sup> Ibidem., pp. 67.

<sup>71</sup> Fliedl G., *Gustav Klimt, 1862-1918 : the word in female form*, op. cit., pp. 140.

<sup>72</sup> Hammer Tugendhat D. “Judith” en *Klimt’s women*, Natter T.G (ed.) y Frodl G. (ed.), New Haven: Yale University Press, 2001, pp. 223-224.

<sup>73</sup> Ibidem., 223.

proviene el éxtasis orgásmico de sexualidad, poder y muerte que la transforma en un icono de la condición femenina.

#### 4. Conclusiones

Como hemos podido observar a lo largo de este trabajo, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la imagen femenina sufrió una transformación paralela al desarrollo social, político y cultural a la que los artistas no fueron inmunes. Los logros en educación, política y otros derechos- como la posibilidad de la planificación familiar o el divorcio- que la mujer logró durante estos años ponía en tela de juicio la moral occidental basada en la superioridad del hombre. En este ámbito, y con todo lo expuesto, podemos afirmar que aquella mujer que los estudiosos comenzaron a denominar ya en la época como *new woman* -aquella que pugnaba por nuevos derechos- surgió en paralelo a las nuevas representaciones de mujeres malvadas, crueles y déspotas que se englobarían bajo la denominación de *femme fatale*. En ellas se veía encarnada la figura del mal, aquel ser que posibilitaba la destrucción del hombre y con él la ley patriarcal que había impuesto. Medea, Morgana y Lilith, junto a otras detestadas figuras femeninas, resurgirán en estos años de las sombras en las que la historia las había sumido, a favor de la virginal figura mariana, y se unirán al nuevo concepto de mujer convirtiendo a la *new woman* en aquella que podía llevar al hombre y a la sociedad a la perdición.

Por otro lado, podemos afirmar la relación entre determinados artistas, como Dante Gabriel Rossetti y Gustav Klimt, a través de la expansión de este modelo, surgido en un primer momento en las Islas Británicas pero que más tarde se propagó por el continente. Como ha quedado expuesto, esta difusión del nuevo modelo iconográfico femenino respondió a un miedo irracional que asoló a la población masculina occidental, el miedo a la pérdida de poder sobre la mujer-su objeto de dominación- se vio impulsado por las nuevas corrientes filosóficas, psicológicas y literarias que influyeron en los artistas. Así, observamos como a través de las contadas exposiciones que el grupo Prerrafaelita realizó fuera del territorio inglés y los viajes que diversos artistas realizaron a las islas permitieron el conocimiento del “eterno femenino” y el miedo que este instauraba. Así, al continente llegaron estas nuevas ideas, que promovidas por los medios antes expuestos, calaron en los distintos artistas - como hemos dejado claro no podemos hablar de movimientos que tomen esta iconografía como propia sino de determinados pintores- que la historiografía a

denominado como “simbolistas”. Así se creó una base cultural a la que Gustav Klimt se volvió a la hora de desvincularse del historicismo que hasta ese momento había primado en Viena. Con todo ello, podemos afirmar que el modelo femenino- entre otras características- han permitido denominar a la Hermandad Prerrafaelita como simbolistas ingleses, trazando de esta manera los últimos estudios una línea clara entre éste y el denominado simbolismo vienés donde se cataloga a Gustav Klimt.

Por último, con este trabajo hemos comprobado la asimilación del modelo de estudio por parte del pintor vienés. A través de los ejemplos expuestos, observamos como el artista no fue inmune a esta iconografía que incluyó dentro de su propio “*eterno femenino*”, siempre adaptándolo a la realidad y a las necesidades vienesas. Primero, debemos aclarar que a diferencia de D. G. Rossetti -quien dedica su segunda etapa casi por completo a este modelo-, Klimt combina esta representación con la de mujer ideal, aquella que sigue manteniendo la moral que el hombre impone, como ocurre en sus retratos, ya que esta representación solo era posible o deseada en mujeres irreales, más propias del sueño o la fantasía. Que estas características se expresen en un retrato es visto como una provocación, es decir, pese a atribuirles estas características en el plano teórico su plasmación es escandalosa. Así, las mujeres irreales de Klimt plasman el miedo que el artista, y sus congéneres, poseían sobre la mujer del momento. Ella es la que puede destruir la ley del Padre -y con ella la superioridad que los maestros de la academia imponían sobre los nuevos artistas-, pero también la que puede acabar con el hombre, esta fuerza destructora femenina se encarna en un erotismo y sexualidad que será clave en el artista. Para el pintor, el arma de la mujer es su cuerpo, es ella misma, y ahora que es consciente de ello puede aniquilar al hombre.

Pese a no estar plasmado como un objetivo a priori este estudio ha demostrado como la mujer y su reiterada representación a lo largo de la historia nos da idea, no solo de los cánones de belleza, sino de los cambios social que la incumben y que, como ocurre en esta ocasión, han producido las nuevas ideas representadas durante el siglo XX y la actualidad.

## 6. Bibliografía

- Adler, L., *Dangerous women: the perils of muses and femmes fatales*, París: Flammarion, 2009.



- Allen, M., *The femme fatale: erotic icon*, Nueva York: Whitston Pub. Co., 1983.
- Barnes, R., *Gustav Klimt*, Londres: Quercus Editions Ltd, 2012.
- Baümer, A., *Klimt´s women*, Londres: Cassell, 2001.
- Benedetti, M.T., *Preraffaelliti*, Roma: Luca editori d´arte, 2012.
- Birchall, H., *Prerrafaelitas*, Colonia: Taschen, 2010.
- Bornay, E., *La cabellera femenina. Un dialogo entre poesía y pintura*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2010.
- Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1995.
- Claire, J. (ed.), *“Une Modernite sceptique” en Vienne 1880-1938. L´Apocalypse joyeuse*, París: Centre Pompidou, 1986.
- Coradeschi, S., *La obra pictórica completa de Klimt*, Barcelona: Noguer, 1981.
- *De Caspar David Friederich a Picasso. Obras maestras sobre papel del Museo Von der Heydt de Wuppertal* [cat. Expo., Fundación Juan March, Madrid], Madrid: Fundación Juan March, 2000.
- Dottin-Orsini, M., *Cette femme qu´ils dissent fatale: texts et images de la misogynie fin-de siècle*, París: Grasset, 1993.
- Fliedl, G., *Gustav Klimt 1862-1918: The world in Female Form*, West Germany: Benedikt Taschen, 1994.
- Garcia Fuertes, C., *De Circe a Psyque: mujer y mitología en los pintores prerrafaelitas*, Gijón: centro del profesorado y recursos de Gijón, 2008.
- Greenslade, W., *Degeneration, culture, and the novel 1880-1940*, Cambridge: Cambridge Unoversity Press, 2010.
- Goethe, J.W., *Fausto*, Madrid: Booket,1995.
- Hardin, T., *The Pre-raphaelites. Inspiration from the past*, Londres: New Line Books, 2005.
- Hawksley, L., *Lizzie Siddal. Il volto dei Preraffaelliti*, Bolonia: Odoya, 2004.
- Hofstätter, H.H., *Gustave Moreau. Leben und werk*, Barcelona: Labor S.A, 1980.
- Ibsen, H., *Casa de muñecas*, Santiago de Chile :Pehuén, 2001.
- Koja, S., *Gustav Klimt. The Beethoven Frieze. And the controversy over the freedom of art*, Alemania: Prestel, 2007.
- Koja, S., *Klimt, Kokoschka, Schiele. Un sueño vienés (1898-1918)*,Madrid: Fundación Juan March, 1995.
- Le Rider, J., *Modernity and crises of identity: culture & society fin-de-siecle Vienna*, Cambridge: Polity Press, 1993.

- Schorske, Carl E., *Fin-de-siècle Vienna. Politics and culture*, Chicago: Vintage books edition, 1981.
- Minguet, J.M. (ed.), *Gustav Klimt*, Barcelona: Monsa, 2006.
- Natter Tobias, G. and Frodl, G. (ed.), *Klimt's women*, Londres: Yale University Press, 2001.
- Partsch, S., *Gustav Klimt. Painter of women*, Londres: Prestel, 2012.
- Quiles, A., *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio científico de la Universidad de Malaga, 2002.
- Ruiz de Elvira, A., *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, 1982.
- Schökel, L.A., *Biblia del peregrino*, Bilbao: Mensajero, 1998.
- Schoolield, G. C., *Young Rilke and his time*, New York: Camden House, 2009.
- Stott, R., *The fabrication of the late-Victorian femme fatale. The Kiss of Death*, Londres: Macmillan Press LTD, 1992.
- Stubb, P., *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920*, Londres: Methuen, 1981.
- Werner, M., *Pre-raphaelite painting and nineteenth-century realism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Weidinger, A., *Gustav Klimt*, Munich: Prestel, 2007.
- Wilton, A., et al., *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, Londres: Flammarion, 1997.

Webs:

- <http://www.tate.org.uk/visit/tate-britain>
- <http://www.rossettiarchive.org>
- <http://www.delart.org>
- <http://www.belvedere.at/de>
- <http://www.jan-toorop.com>