



**Universidad
Zaragoza**

Trabajo Fin de Grado

EL SIMBOLISMO

CULMINACIÓN

DEL AMBIENTE CULTURAL

DE FINALES DEL SIGLO XIX

Autor

Ángel GARDACHAL LAVILLA

Director

Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN

Codirector

Jesús Pedro LORENTE LORENTE

Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras.

Grado en Historia del Arte

2014

SUMARIO

| | |
|---|-------|
| 1. INTRODUCCIÓN..... | 3-6 |
| 1.1 Elección y justificación del tema..... | 3 |
| 1.2 Estado de la cuestión..... | 4 |
| 1.3 Objetivos..... | 5 |
| 1.4 Metodología..... | 5 |
| 2. CONTEXTO SOCIOECONÓMICO, CULTURAL Y ARTÍSTICO A FINALES DEL SIGLO XIX..... | 7-16 |
| 3. EL SIMBOLISMO EN ESPAÑA: TEMAS E ICONOGRAFÍAS COMO MEDIO DE EXPRESIÓN..... | 16-35 |
| - La muerte..... | 16 |
| - El paisaje..... | 22 |
| - La mujer..... | 28 |
| 4. CONCLUSIONES..... | 36 |
| 5. BIBLIOGRAFÍA..... | 37 |
| 6. ANEXOS..... | 38-44 |

1. INTRODUCCIÓN

1.1 ELECCIÓN Y JUSTIFICACIÓN DEL TEMA

El tema que aborda el presente Trabajo de Fin de Grado, realizado en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección del Dr. Francisco Javier Lázaro Sebastián, pretende desarrollar un breve recorrido por las últimas décadas del siglo XIX, donde nos detendremos en algunos movimientos principalmente literarios pero que dejaron un poso muy importante en las manifestaciones artísticas coetáneas. Nos referiremos principalmente a movimientos como el Parnasianismo, fundado por Théophile Gautier y Charles Marie René Leconte de Lisle, el Decadentismo donde hablaremos de nombres como Paul Verlaine, el joven Arthur Rimbaud o el autor de la que es considerada Biblia, del movimiento decadentista (*Au rebours*, 1884), J.K. Huysmans. Por último, nos centraremos en el Simbolismo, el movimiento que ha ejercido una mayor influencia a través de la obra de diferentes literatos y pintores.

El inicio cronológico de este trabajo tiene que ver con la época en la que estos movimientos se dieron, un contexto en el que el poso romántico seguía inflamando los corazones y el malestar social se extendía provocado por una crisis capitalista que casi duró una generación. Esta crisis estuvo provocada por factores como las revoluciones sociales que habían ido sucediéndose a lo largo del siglo XIX, siendo especialmente importantes la de 1830 y la de 1848 y por guerras como la franco-prusiana (1870-1871) en el caso francés¹.

Cabe decir también que la estructuración del trabajo está realizada según los movimientos finiseculares más relevantes, en los que muchas veces es muy complicado discernir entre uno y otro, siendo además, erróneo pretender adscribir de manera exclusiva a los autores a uno u otro movimiento, ya que muchos pertenecieron a varios. Esto se debe principalmente a que los miembros de estos grupos compartían el malestar por una estética y forma ya agotadas o que no consideraban adecuadas para la sociedad de fin de siglo, tanto en la literatura como en el arte.

¹ HEFFER, J., *De las revoluciones a los imperialismos: 1815-1914*, Madrid, Akal, 1988.

En definitiva, lo que nos ha llevado a escoger este tema de trabajo ha sido el rico y complejo ambiente cultural de la época, en el que las formas artísticas estaban en pleno proceso de revisión, para llegar en las décadas siguientes a una nueva concepción de mano de las primeras vanguardias de principios del siglo XX.

1.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

En primer lugar, para abordar la redacción de este trabajo, ha sido necesario recurrir a estudios sobre historia contemporánea, como son *La Comuna de París (1871)* de Roberto Ceamanos, publicado en 2014; *Amadeo de Saboya, el rey efímero: España y los orígenes de la guerra franco-prusiana de 1870* de Álvaro de Figueroa y Torres, publicado en 1940, *La Segunda Revolución Industrial*, de H. Pasdermadjian, editado en 1960. Y finalmente *Entre la Ilustración y el Romanticismo: La huella de la guerra de la independencia en la literatura española* de Ana M^a Freire, editado en 2008. Estos libros nos han servido para construir el contexto histórico de la época.

Dentro de los estudios más específicos sobre los movimientos finiseculares que aborda nuestro estudio hemos recurrido a trabajos tales como *Prerrafaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, de Lola Caparrós Masegosa, del año 1999. Su consulta, nos ha sido de gran utilidad para la comprensión de la trayectoria que trazó el arte desde mediados del siglo XIX hasta principios de la pasada centuria. También ha sido muy enriquecedora la consulta de *Antología del Decadentismo (1880-1900). Perversión, neurastenia y anarquía en Francia* traducido por Claudio Iglesias en 2007, así como *Les poètes maudits de Paul Verlaine* de Michel Décaudin, publicado en 1982 y *Fin de siglo: figuras y mitos* de Hans Hinterhäuser, editado en 1980. Estos trabajos nos han sido especialmente útiles para sumergirnos en el pensamiento de la época, al incluir textos originales de los principales poetas decadentistas. Por último debemos mencionar el trabajo de Xulio Pardo de Neyra, *Revolución plástica y vanguardia literaria en la Península Ibérica. La gestación del Vibracionismo. Problemas de la literatura comparada* del año 1990 donde hemos podido conocer de manera directa la influencia del Simbolismo en las tendencias artísticas de nuestro país.

Finalmente, de necesaria consulta han sido *Las hijas de Lilith* de Erika Bornay, editado en 1990 y *Erotismo fin de siglo* de Lily Litvak, publicado en 1979. De gran utilidad para entender la visión en torno a los vínculos entre la figura de la muerte, el erotismo y la mujer.

1.3 OBJETIVOS

Los desglosamos en varios puntos:

- Analizar y comprender desde un punto de vista sociológico, histórico, estético y cultural, el contexto que dio nacimiento a las corrientes literario-artísticas de finales del siglo XIX en Europa.
- Determinar las herencias culturales y artísticas de épocas pasadas que sentaron las bases para el desarrollo de estos movimientos que promovieron un ambiente estético sin precedentes.
- Establecer relaciones o puntos de contacto entre todos los movimientos considerados.
- Señalar las vinculaciones estéticas que existieron entre los pintores del fin de siglo con alguno de los literatos más importantes de su tiempo como fue Charles Baudelaire (1821 – 1867). En definitiva, destacar la importante deuda que tienen las manifestaciones artísticas del momento con la literatura de la época.
- Indicar las influencias que han tenido el pensamiento y las manifestaciones artísticas de esta época en generaciones posteriores de artistas.
- Analizar la influencia del Simbolismo en nuestro país, manifestada a través de algunos de los temas más recurrentes del movimiento.

1.4 METODOLOGIA

La metodología aplicada se ha desarrollado en función del siguiente sistema de trabajo: en primer lugar la búsqueda, lectura y análisis de las fuentes relacionadas con los diferentes aspectos a estudiar. Se trata de bibliografía sobre el contexto histórico de la época, diversas antologías de relatos y textos básicos de los movimientos artísticos del periodo finisecular, así como de distintos trabajos que analizan la influencia del

Decadentismo y Simbolismo en España. Posteriormente, nos hemos centrado en trabajos más específicos y concretos sobre el tema de nuestro estudio que abarcaban aspectos fundamentales de la pintura española de fin de siglo.

Por último, hemos realizado el análisis de toda la bibliografía recogida para proceder a la redacción de este trabajo.

La búsqueda de bibliografía para la redacción de nuestro trabajo se ha llevado a cabo en la Biblioteca “María Moliner” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza (Zaragoza) y en la Biblioteca Pública de Aragón (Zaragoza). Asimismo, la página web de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (www.cervantesvirtual.com), nos ha servido para la localización de textos originales de la época.

2. CONTEXTO SOCIOECONÓMICO, CULTURAL Y ARTÍSTICO DE FINALES DEL SIGLO XIX

Debemos volver unos pocos años atrás para hablar de uno de los fenómenos económicos más importantes del mundo contemporáneo: la Revolución Industrial. Nos referimos concretamente a la segunda fase de esta revolución, donde el capitalismo alcanzó definitivamente su desarrollo completo. Es entre 1850 y 1870 aproximadamente cuando se producirán una serie de innovaciones tanto científicas como tecnológicas que asentarán definitivamente este sistema². Se caracterizará este periodo por un equipamiento industrial cada vez más complejo, por una organización cada vez más perfecta, por una gran especialización acompañada de una preocupación real por la coordinación administrativa, por medios perfeccionados de previsión y control, por una capacidad de producción casi ilimitada, por grandes concentraciones de medios materiales y de fuerzas sociales, pero también por la existencia de ciertos recursos para las empresas pequeñas y medias³.

Este nuevo contexto socio-económico provocaría cambios irreversibles, porque parte de la rebeldía que veremos manifestada en los artistas que estaban por venir, estaría provocada por este dominio que la economía y el mercado supondrían para el individuo y para la sociedad en general. La publicación de obras de pensamiento socialista como el *Manifiesto Comunista* en 1848 de Karl Marx y Friedrich Engels, servirían como texto doctrinal de los movimientos revolucionarios que estarían por suceder, como el episodio de la Comuna de París en 1871 al final de la guerra franco-prusiana⁴.

Las corrientes artísticas alejadas de los círculos académicos serán enemigas del materialismo capitalista, del objetivismo y sobre todo de la falsa moral de la nueva clase burguesa. Además, corrientes como la del Decadentismo potenciarán una nueva estética basada en lo feo frente al ideal de belleza clasicista que propugnaban las instituciones académicas.

² PASDERMADJIAN, H., *La Segunda Revolución Industrial*, Madrid, Tecnos, 1960, pp. 23-30.

³ *Ibidem.* p. 24.

⁴ CEAMANOS LLORENS, R., *La Comuna de París (1871)*, Madrid, Catarata, 2014, p. 79.

Por otra parte, otro de los hitos que tuvieron lugar en estos años fue la guerra franco-prusiana, que supuso una aplastante derrota para Francia. Este hecho provocó una gran depresión en el país, que se traduciría en un ahondamiento del pesimismo que vivía la sociedad⁵. Se trata, en suma de otro ingrediente que añadir al ambiente pesimista pero exaltado que encontraremos en las manifestaciones artísticas que nos conciernen. Una coyuntura que presenta bastantes aspectos en común con el apesadumbrado ambiente que se vivió en los años de la I Guerra Mundial, que no obstante, sería el causante en parte, de movimientos esenciales como el Dadaísmo o el Expresionismo alemán.

Para acabar con este breve pero necesario recorrido por el contexto de la época, hablaremos del Romanticismo, estilo gestado desde finales del siglo anterior y desarrollado durante la primera mitad del XIX aproximadamente. Este movimiento también estuvo unido a un contexto socio-político convulso, sembrado por revoluciones populares. Aunque con otros motivos y procedimientos, el Romanticismo, al igual que las corrientes que inmediatamente tendrían lugar tras su disolución, fue un estilo rebelde y contestatario. Este movimiento, se rebeló contra el racionalismo que la Ilustración defendía como fundamento epistemológico, así como contra el lenguaje artístico que la identificaba, el clasicismo. Al igual que haría el Decadentismo con su estética de lo feo, y el Simbolismo con su afán de crear mundos más allá del sensible⁶, el Romanticismo trataría de romper con los esquemas artísticos más tradicionales.

Otras de las características que identifica al movimiento romántico, es el importante desarrollo que experimenta la subjetividad del individuo. Es evidente que la respuesta natural al rechazo por lo racional sea la de centrarse en las emociones, sentimientos y pasiones del sujeto, no en lo que piensa. Así pues, se comenzará a valorar, lo individual, lo subjetivo, todo lo que emane del individuo frente a lo colectivo, lo objetivo, lo establecido...A la hora de crear, el artista romántico no responderá ante convencionalismos, lo que dará lugar a una obra única y propia, lo que en definitiva trascenderá los cánones y normas establecidos por las instancias académicas. Un ejemplo claro de diferenciación entre Clasicismo y Romanticismo en el

⁵ FIGUEROA Y TORRES, A., *Amadeo de Saboya, el rey efímero: España y los orígenes de la guerra franco-prusiana de 1870*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, p. 7

⁶ CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999, p. 16.

caso francés, será el de Jacques-Louis David y Eugene Delacroix. El primero, clasicista, vinculado a la Academia Francesa, basaría sus obras en modelos escultóricos griegos, y en la importancia de lo dibujístico y en el planteamiento de una composición equilibrada, proporcionada y serena, el segundo, constituido finalmente como pintor romántico, se interesaría por el color, y las pasiones humanas. Lo podemos ver en *Napoleón cruzando los Alpes* (1801) de David y en *La libertad guiando al pueblo* (1830) de Delacroix.

En lo pictórico, tras el Romanticismo surgirían otras corrientes como la del Realismo, del que surgirá el grupo de impresionistas. Podríamos citar aquí a algunos como Camille Corot, pintor que aunque coetáneo de Eugene Delacroix, sería de gran influencia para este grupo de los impresionistas e incluso para Paul Cézanne. Corot, paisajista, aunaría en sus obras la herencia clásica y romántica y sumaría a esta tradición la frescura de la pincelada al aire libre⁷.

Además, en el caso español el Romanticismo llegará más tarde que en el resto de países europeos y no encontrará un buen clima para desarrollarse debido a la dura política de Fernando VII que acompañado por su esposa Isabel de Braganza, fueron amparo regio para las Academias, si bien seguirá vivo en algunos pequeños círculos destacando ciertos pintores como Leonardo Alenza o Federico Madrazo. El Romanticismo en nuestro país fue difundido gracias a revistas como *El artista*, o *El liceo artístico y literario*. Además, también hay que valorar la difusión de liceos, cafés y ateneos, donde se promovía la reflexión teórica y donde se reunían algunos de los más celebres escritores y artistas del momento. Uno de los cafés madrileños más célebres fue “El Parnasillo”⁸.

En resumen, el Romanticismo representa el punto de partida para movimientos posteriores, como el Parnasianismo, el cual, no obstante, considerará excesivamente subjetivo al primero, ofreciendo nuevas propuestas que tienen que ver con una cierta vuelta al objetivismo, siendo así que los parnasianistas se centraran en temas más relacionados con el arte, respetando los cánones y normas clásicas⁹.

⁷ THOMSON, B., *El Impresionismo: orígenes, práctica y acogida*. Barcelona, Destino, 2001.

⁸ RAFOLS, J.F., *El Arte Romántico en España*, Barcelona, Juventud, 1954, p. 37.

⁹ FREIRE, A., *Entre la Ilustración y el Romanticismo: la huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura*, Alicante, Universidad de Alicante, 2008, pp. 255 – 263.

Finalmente, el Romanticismo hacia mediados del siglo XIX, dejará paso a otras corrientes como el Parnasianismo en la poesía y el Realismo en la prosa que comentaremos a continuación.

De este modo, los poetas parnasianistas defendían una poesía carente de sentimiento, desvinculada del individuo y centrarían sus temas en todo lo relativo al arte y a altas ideas como la de Belleza. Sus escenarios remiten a paisajes exóticos y su mirada se dirige a la Antigüedad Clásica, sobre todo a Grecia.

Algunos de los literatos más relevantes de esta corriente fueron autores como Théophile Gautier (*Esmaltes y camafeos*, 1852), Charles Marie René Leconte de Lisle (*Poemas antiguos*, 1852), Charles Baudelaire (*Las flores del mal*, 1857) y Stéphane Mallarmé (*Herodías*, 1869)¹⁰.

- EL DECADENTISMO

Hemos de tener en cuenta en primer lugar que los responsables de que este movimiento haya tomado el nombre de *decadentismo* son aquellos que desde las esferas más académicas y conservadoras dictaban los caminos que el arte debía tomar. Pero lo que se originó como una burla y crítica, fue perfectamente adoptado por los propios miembros del grupo, siendo algunos de ellos Jean Lorrain, Jean Richepin, Villiers de L'Isle Adam y Joris-Karl Huysmans.

Baudelaire es uno de los primeros que se lanza a recorrer este camino de reivindicación de lo nuevo y moderno: “...el sol que golpeaba todo con su luz blanca y derecha pronto inundará el horizonte occidental de colores variados. Y en los arabescos de este sol agonizante, algunos espíritus poéticos encontraran delicias nuevas.”¹¹

Algunos de los pioneros de este movimiento serán Oscar Wilde (*Salomé*, 1891) y Charles Swinburne (*Chastelard*, 1865) en Inglaterra, pero será en Francia donde encontraremos un núcleo de literatos mucho más influyente: Jean Lorrain, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, Joris-Karl Huysmans, Jean Richepin y por supuesto, Stéphane Mallarmé, que fue uno de los pioneros decadentistas, teniendo como maestros a

¹⁰ LÓPEZ CASTELLÓN, E., *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999, p. 55

¹¹ IGLESIAS, C., (Selección-traducción-prólogo), *Antología del Decadentismo (1880-1900). Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007, p.12.

Théophile Gautier y Charles Baudelaire en un principio, pero que pronto trascendió los horizontes del simbolismo, experimentando en sus poemas con la sintaxis, haciendo sus textos progresivamente más difíciles. Como dijo Mallarmé en su *Herodías* de 1864, su pretensión era: “*pintar no la cosa, sino el efecto que produce*”. Fue incluido junto con Arthur Rimbaud, en el libro *Los poetas malditos* de Paul Verlaine¹².

El Decadentismo surge como reacción ante el movimiento poético que comentábamos antes, el parnasianismo. El canon definitorio del *ut pictura poesis* de Horacio, que seguían los parnasianistas como Charles Marie René Leconte de Lisle o Théophile Gautier, se sustituye en el Decadentismo por una búsqueda de los más extremos sentimientos del hombre y de su alma, como podemos ver en el breve relato de Jean Richepin *Los otros ojos* publicado originalmente en *Le Journal* el 21 de diciembre de 1899¹³ (Véase anexo nº 2).

Como veremos un poco más adelante con el Simbolismo, el Decadentismo es el culpable de esa visión rebelde hacia el estilo de vida burgués, hacia el arte académico, basado en ideales y cánones griegos que consideraban ya agotados y superfluos, ya que no permitían el libre vuelo de la imaginación y de las emociones más puras y personales. Los decadentistas se alejarán mucho de la realidad, centrándose más en mundos y tierras lejanos y en las experimentaciones con los sentidos y el lenguaje.

La comprensión global que hoy tenemos en torno al Decadentismo incluye que siempre fue contrario a los formulismos. Así, el Decadentismo sería contrario a las Academias, en el campo artístico y en Filosofía, al Positivismo vigente de Auguste Comte.

Como luego veremos, hacia 1890, podemos considerar la corriente decadentista superada, debido a que revistas como el *Mercure de France* se posicionaron ya en torno al nuevo movimiento que llevaba unos cuantos años gestándose, el Simbolismo.

En la década anterior, este movimiento fue dando los primeros pasos para anclarse dentro de la comunidad artística, destacando hitos como la publicación del

¹² DÉCAUDIN, M., (Introducción y notas), *Les poètes maudits de Paul Verlaine*, Paris, CDU SEDES reunís, 1982.

¹³ IGLESIAS, C., (Selección-traducción-prólogo), *Antología del Decadentismo (1880-1900). Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, op. cit., p. 28

manifiesto simbolista en *Le Figaro* por parte de Jean M^oreas en 1886¹⁴ y dos años antes la publicación de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, que será considerada tanto para simbolistas como decadentistas una de las obras “sagradas” de respectivos movimientos, así como su personaje protagonista, el conde Jean des Esseintes, el antihéroe *dandy* del pensamiento decadentista.

Pero aunque el Decadentismo se pueda dar por concluido a principios de la década siguiente cuando G. Albert Aurier publica alguna de sus obras en el *Mercure de France* entre 1890 y 1892, no podemos decir lo mismo de su influencia, ya que será el que legue al Simbolismo toda su base doctrinal, es decir, todo ese espíritu de reacción hacia formulismos académicos e inconformismo ante el estilo de vida capitalista y burgués.

- EL SIMBOLISMO

En primer lugar, no podemos hablar del Simbolismo como un movimiento concreto y perfectamente delimitado, sino más bien como el resultado de una trayectoria tanto estética e ideológica, como filosófica y por supuesto, literaria, que se había ido extendiendo en las dos décadas anteriores y que suponía además, el punto y final de cuatro siglos en los que la representación de la realidad estuvo basada en el concepto clásico de *mimesis*. Fue un arte subjetivo, personal, pero también fruto de un pensamiento estético colectivo que compartían un selecto y heterogéneo grupo de artistas. Supuso una revolución en la perspectiva artística del momento, así como en aspectos estéticos que unos pocos años más tarde darían lugar a algunas de las primeras vanguardias de principios del siglo XX. Hablamos de movimientos como el Expresionismo alemán que retomaría ese afán por descubrir los más profundos rincones del subconsciente humano, o también, de algunas de las características más enigmáticas del Surrealismo como son la utilización de símbolos para representar mundos oníricos que no tienen referente material en nuestro mundo.

La pintura simbolista, por su parte, recibe la herencia de influencias tan anteriores en el tiempo como son los pintores *cuatrocentistas* Andrea Mantegna, Sandro

¹⁴ CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, op. cit., p. 14.

Botticelli y Leonardo Da Vinci, por la utilización de iconografías y símbolos en sus obras. En cuanto a influencias más directas y cercanas, el Simbolismo contaba con un poso romántico que se encargaron de dejar artistas ingleses como John Constable y William Turner, alemanes como Caspar David Friedrich y franceses como Eugene Delacroix y Théodore Géricault¹⁵.

Debemos mencionar también a los prerrafaelitas ingleses que a mediados de siglo tomaron el relevo de la trayectoria que había dejado William Blake a través de sus siempre polémicas obras llenas de símbolos y visiones fantásticas de complicada lectura. Igualmente hay que tener en cuenta la religiosidad y el misticismo propios de los nazarenos alemanes¹⁶.

Como podemos ver, el Simbolismo reúne una serie de características bastante variadas. Podríamos decir, *grosso modo*, que el movimiento es fruto de una ecuación en la que entran factores formales que reflejan en ocasiones la inocencia y pureza *cuatrocentistas*, pero sin apartarse del espíritu romántico, crítico y subjetivo de la primera mitad de siglo.

El nacimiento de este movimiento se produjo en Francia, lugar donde crepitaba un fuego artístico alimentado por un conjunto de artistas de diversas procedencias y formaciones. París, en las últimas décadas del siglo XIX, se había constituido como la sede del cosmopolitismo. La rápida renovación industrial y la pujante nueva burguesía fueron elementos que atrajeron a multitud de artistas a la capital francesa, buscando nuevas oportunidades para alcanzar el reconocimiento artístico y social. Años más tarde, podremos ver cómo este caldo de cultivo cristaliza en algunas de las vanguardias pictóricas más importantes para la historia del arte.

Como comentábamos antes, el diario que fue clave para que esta expansión del movimiento fuera más allá de las fronteras francesas, fue *Le Fígaro*, donde Jean Moréas el 18 de septiembre de 1886 publicó su *Manifieste du Symbolisme*¹⁷ (Véase anexo nº 1).

Podemos detenernos en un fragmento del citado manifiesto del que podemos extraer algunas notas sobre la relación con la pintura.

¹⁵ LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991, p. 35.

¹⁶ CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo, ..., op. cit.* p. 13.

¹⁷ *Ibidem.* p. 14.

*“La poesía simbolista intenta revestir la idea de una forma sensible, que, en modo alguno, se constituiría en un fin por sí misma, sino que, utilizándola para expresar la idea, este sometido a ella...el arte no buscará lo objetivo sino un simple punto de arranque sumamente sucinto”*¹⁸

Así pues, la poesía, tanto como la pintura expresarán de forma subjetiva una Idea. Porque el objeto a representar, siempre será considerado como reflejo de una idea percibida por el artista.

Su representación, se hará de forma simbólica y sintética, ya que las ideas se representarán mediante formas y de manera ordenada y concreta para una fácil comprensión. Estos puntos ya los dejó por escrito G. Albert Aurier entre 1890 hasta su muerte en 1892 en algunas de sus obras donde hablaba de pintores como *Les Isolés: Vincent van Gogh*, publicada en el *Mercure de France* en 1890 y *Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin* publicada también en el *Mercure* en 1891. Hay que señalar la relación que tiene el Sintetismo practicado por algunos pintores como Paul Gauguin o Paul Sérusier, con el objeto de nuestro estudio ya que estos pintores tendrán puntos en común con los simbolistas en aspectos como la representación de la apariencia exterior de las formas y los sentimientos que el artista tiene hacia el objeto representado. Además, compartirán un gusto por lo primitivo o por lo exótico, que es uno de los temas fundamentales del Simbolismo. El uso del símbolo como medio de manifestación artística también será uno de los rasgos de estos pintores sintetistas, que en el caso de Paul Sérusier (influido por Gauguin), le hará reunir en torno a sí al grupo de pintores que conocemos como *nabí*, caracterizado por su gusto por lo exótico y oriental y por el uso emocional del color. Algunos de los miembros de este grupo fueron Odilon Redon, Édouard Vuillard y Félix Vallotton.

Ya en abril de 1891, Aurier, crítico de arte del *Mercure de France*, anunciaba la presencia de este Simbolismo, ya expresado en literatura por algunos escritores como Stéphane Mallarmé en 1864 con su *Herodiade (Herodías)*, y ya perfectamente expuesto por J.K. Huysmans en 1884 con su *A rebours (A contrapelo)*.

Para Aurier la pintura simbolista practicada por un gran número de artistas en el fin de siglo (Gustave Moreau, Odilon Redon, Edward Burne-Jones, Ferdinand Hodler,

¹⁸ *Ibidem.*

Arnold Böcklin...) debía ser, como hemos dicho, la representación de una idea mediante símbolos, además de subjetiva, sintética y decorativa. Esta corriente, suponía un claro rechazo al positivismo y al arte profundamente descriptivo del Impresionismo que se ocupó de las escenas más comunes de la vida y de mostrar de manera empírica la naturaleza según los diferentes efectos atmosféricos, momentos del día y diferente incidencia de la luz en los objetos. Los pintores simbolistas, por otra parte, se centrarían en representar los miedos y pasiones más básicas del ser humano. Veremos cuadros llenos de gran misterio y ocultismo.

Nos encontramos en una época de cambio, de introspección, de nueva escala de valores. Tanto Decadentismo como Simbolismo, pertenecen a la misma corriente espiritual, si bien el Decadentismo tomaría una actitud algo más rebelde ante lo anodino del momento. Esto conlleva una especie de tedio hacia la vida, coqueteando incluso con la idea de la muerte. No obstante, toda esa actitud se encontraba en medio de un gusto hacia lo exquisito, buscando siempre la idea de la Belleza con mayúscula, anhelo que Immanuel Kant se había encargado de asentar con sus teorías alejadas del materialismo y del utilitarismo en el arte (*Crítica de la razón pura*, 1781, *Crítica de la razón práctica*, 1788 y *Crítica del juicio*, 1790). No olvidemos, que el Decadentismo tenía su propia concepción de belleza, que no tenía nada que ver con la concepción clasicista. Las ideas estéticas de los decadentistas estarían en sintonía con las de Kant de manera que no es concebible efectuar un juicio estético que no sea subjetivo. El Decadentismo reaccionaba así contra el materialismo industrial y contra la superficial vida burguesa¹⁹.

Por otra parte, el Simbolismo tanto en literatura como en pintura tendría como objetivo descubrir nuevos caminos de progreso en materia artística. Así el Simbolismo pictórico rechazará la pintura académica en general y la captación real de las cosas que se venía persiguiendo desde principios del siglo XIX propiciada por innovaciones técnicas como la fotografía. El Positivismo, es una corriente filosófica que defiende que el único conocimiento válido es el obtenido por medios científicos, así la fotografía y su capacidad para captar imágenes completamente reales, se convierte en objeto de rechazo para simbolistas.

¹⁹ HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.

Del mismo modo, poco interés tendrán para los simbolistas los logros de aquellos pintores que trabajaban a *plein air* buscando plasmar imágenes precisas de lo que tenían delante, en sus lienzos. Su mirada se enfocará al mundo de las ideas y se alejará del mundo sensible, aunque lo tome como punto de partida para sus manifestaciones. Se abandona lo tangible y se intenta asir lo misterioso, lo suprarracional, la leyenda, el cuento y la mitología.

3. EL SIMBOLISMO EN ESPAÑA: TEMAS E ICONOGRAFÍAS COMO MEDIO DE EXPRESIÓN.

Si nos adentramos más en el mundo de la pintura simbolista, observaremos que los temas que preocupaban y hacían soñar a los artistas eran muy semejantes. Algunos de estos son la mujer, los mitos clásicos, la religión, Oriente, el Medievalismo, la muerte o el paisaje. En este apartado, en concreto, nos centraremos en algunos de los temas más recurrentes del Simbolismo y que son imprescindibles para la comprensión del movimiento.

- La muerte

Será uno de los temas más recurrentes en los artistas de finales del siglo XIX, aunque habrá diferentes formas de considerarlo. Les atraería mucho esta idea, debido a su tendencia hacia lo que estaba por consumirse y marchitarse. También había una gran curiosidad en torno a la idea de a dónde iban los que morían, así como en la manera de comunicarse con ellos. De este modo un tema muy de moda fue el del esoterismo²⁰ y el de las prácticas espiritistas, como podemos ver en el relato del francés Marcel Schwob *Espiritismo* publicado en *Coeur Double* en 1891²¹. En cambio para los simbolistas, veremos que la muerte ya no es tratada como algo negativo. Podríamos decir que la muerte será como una vieja amiga que nos espera al final de nuestras vidas, por lo que se concibe con tranquilidad y serenidad.

Tal y como hemos ido comentando a lo largo de este trabajo, la influencia romántica de todos estos artistas de fin de siglo es innegable y así, ese afán por huir de

²⁰ IGLESIAS, C., *Antología del Decadentismo (1880-1900)...*, op. cit. p. 13.

²¹ *Ibidem*. p. 96.

la vida, será compartido por simbolistas. Este escapismo se manifestará en la mayor parte de los casos a través de representaciones en las fronteras de la realidad propiciadas por el consumo de alcohol y drogas.

En la pintura española del primer tercio del siglo XX encontramos un destacado material representativo de cómo esta inquietante temática simbolista también atrajo a los pintores españoles cercanos a la órbita de este movimiento estético.

Una de las formas de retratar a la muerte será relacionándola con el abuso de las drogas que aceleran este proceso, cómo podemos ver en la obra *La cocaína* de Daniel Sabater (1890-1951). Hacia 1914 una profunda crisis personal marcaría su obra, que se caracterizaría a partir de entonces por el uso de un lenguaje crudo y descarnado y por la utilización de ocre y negros.



La cocaína, 1932. Daniel Sabater.

Es interesante destacar de esta obra cómo esa calavera nos recuerda a las *vanitas* barrocas. Esta idea no es nada nueva, ya que en el arte barroco, salvando las distancias y con artistas como Juan Valdés Leal, ya veíamos este símbolo asociado a la muerte que además solía estar acompañado por flores marchitas, frutas podridas o burbujas, simbolizando todos estos elementos la brevedad y la fugacidad de la vida.

Podemos ver alguno de estos ejemplos en la obra *In ictu oculi* (1671) de Valdés Leal, donde aparecen elementos que aluden a esta fugacidad de la vida, como la llama de la vela que apaga la Muerte, que porta una guadaña, y las glorias terrenales, representadas mediante espadas, cetros de poder o coronas.



In ictu oculi, 1671. Juan Valdés Leal.

Otro de los temas más morbosos dentro de este apartado, será el de la necrofilia que aúna toda esa estética de fin de siglo: belleza trágica y lujuriosa. El protagonismo en estas obras será compartido entre la muerte y la figura femenina. En estas obras será lo más común representar a la mujer semidesnuda con la muerte a su lado, en una escena cargada de erotismo²².

Asimismo, otra de las formas de abordar este tema es tratándolo con cierta serenidad, como si fuera el paso a otra vida. Esto se puede observar en una de las obras de Alejandro de Riquer e Ynglada (1856-1920)²³, *La señorita Riquer muerta* (1887). Parece que esta obra se sale incluso del tema, ya que no vemos la representación de la muerte en su sentido más tenebroso. Por el contrario, simplemente vemos a una joven en el centro de la obra, una niña que parece dormir. Aquí, la muerte no es algo tétrico. El tema está tratado con suma delicadeza.



La señorita Riquer muerta, 1887. Alejandro de Riquer e Ynglada.

²² PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969.

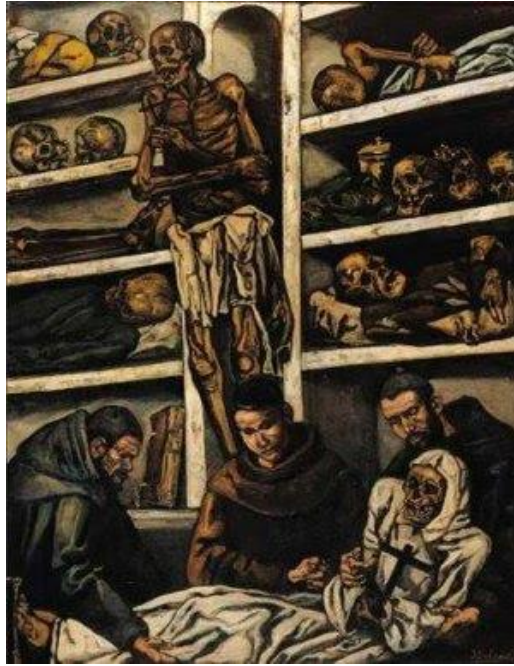
²³ CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo...*, op. cit. pp. 566-571.

La obra denota la gran sensibilidad de Riquer, pintor versátil y polifacético que supo asimilar muy bien las tendencias estéticas europeas del momento, con gran predilección por la obra de Aubrey Beardsley, pintor y dibujante que ilustró alguna de las obras de Oscar Wilde.

También debemos mencionar la influencia que tuvo Francisco de Goya en este tema, sobre todo la raíz expresionista que emana de sus *pinturas negras* (1819-1823). Uno de los más reconocidos continuadores de su obra será José Gutiérrez Solana (1886-1945), pintor con connotaciones simbolistas-expresionistas. Su pintura la puso al servicio de una visión descarnada de la sociedad de la época. Algunos de sus temas predilectos eran la muerte, las mujeres, el mundo del toreo, las fiestas religiosas o el carnaval. Ejemplos de estas cuestiones son *El espejo de la muerte* (1929) o *El osario* (1931). Podemos observar el carácter tétrico y macabro que impregna toda su obra, que además está cargada de simbolismo.



El espejo de la muerte, 1929. José Gutiérrez Solana.



El osario, 1931. José Gutiérrez Solana.

Alejados un poco de este tipo de obras más macabras, encontramos también las consideraciones de pintores como José Segrelles Albert (1885-1969) que tratan este tema de una forma más relajada e incluso humorística, destacando su *Carambola macabra* (1926), donde aparecen representados unos esqueletos jugando al billar.

Por último, podemos citar a Pablo Picasso, que en su etapa azul (1901-1904) también estuvo interesado por el tema mortuorio, hecho que tuvo origen tras la muerte por suicidio de su amigo Carles Casagemas y que dio inicio a esta etapa azul que comentamos.

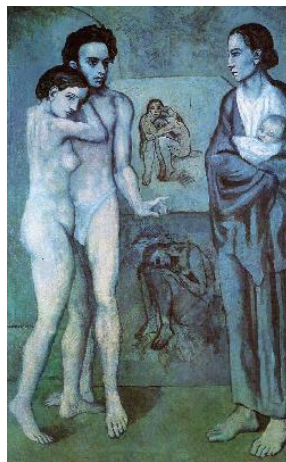
De este hecho, Picasso llegó a pintar tres cuadros que denotan el gran impacto que supuso esta muerte para el pintor. En *El entierro de Casagemas* (1901), la distribución espacial en cielo y tierra, nos recuerda al *Entierro del conde Orgaz* (1586-1588) de El Greco. Finalmente, en *La vida* (1903), Picasso vuelve a retratar a su amigo, con los tonos azules perfectamente consolidados. En este cuadro, Picasso hace una reflexión sobre las tres edades de la vida, señalando de dónde venimos, la niñez, y hacia dónde vamos, la vejez, ambas necesitadas de cobijo.



La muerte de Casagemas, 1901. Pablo Picasso.



El entierro de Casagemas, 1901. Pablo Picasso.



La vida, 1903. Pablo Picasso.

Así pues, vemos como el tema de la muerte era objeto de interés para los artistas de este periodo. Estos recurrirían a diversas formas de manifestarlo como hemos podido comprobar: desde el abuso de drogas muy en sintonía con la bohemia de fin de siglo hasta las preocupaciones existenciales de Picasso, pasando por la gran sensibilidad de Riquer y por las macabras obras que realizaría José Gutiérrez Solana.

- El paisaje

Desde el Romanticismo, el paisaje, se instituyó como medio de expresión anímica, siendo el movimiento simbolista, tras el paréntesis del Realismo, quien lo dotó de nuevo de contenido, sobrevalorando los significados por encima de lo formal.

En España esta temática será muy recurrente para muchos de los pintores, y en ocasiones casi exclusiva. Fruto del importante cruce de tendencias que se produjo en España, no se renunció tampoco a las aportaciones técnicas de movimientos como el Impresionismo. De esta manera, los paisajes de los artistas españoles, quedan sumidos como en el ensueño, estáticos, presos de fuerzas ajenas a la naturaleza. Lo que nos interesa ahora no es deleitarnos con los detalles lumínicos y los contrastes cromáticos, sino desentrañar el secreto mensaje que esconden. La hora del ocaso será la preferida para muchas de las representaciones, donde en ocasiones se recortan las siluetas de campanarios en los que podemos percibir el mudo sonido de las campanas²⁴.

La muerte también suele rondar estas escenas manifestada en símbolos ya plenamente asentados en el inconsciente colectivo, como son los cementerios, cruces o los cipreses. Toda esta serie de elementos nos debe recordar a obras anteriores como la de *El ángelus* (1857-59) de Jean-François Millet, que muestra precisamente ese recogimiento, esa quietud en medio del campo, ese pueblo recortado contra el fondo con el campanario despuntando por encima de los edificios.

Es interesante observar cómo en estas obras no vamos a percibir una mística expresada a través de la fantasía ni a través de símbolos que apelen a instancias superiores, sino que los sentimientos que percibamos serán a través de elementos tangibles y cercanos a nosotros. Nos referimos al sobrecogimiento que producen en nosotros los cementerios, vistos como el reino de la muerte, las iglesias medievales y las ruinas que producen en nosotros una nostalgia provocada por el recuerdo de tiempos

²⁴ *Ibidem*, p. 172.

pasados...Todos estos símbolos pertenecen a nuestro mundo cotidiano y se nos antojan familiares.

En primer lugar, debemos destacar a uno de los más prolíficos paisajistas españoles a caballo entre el siglo XIX y el XX, Modest Urgell i Inglada (1839-1919). El mismo, se proclamaba discípulo de la escuela romántica enlazando su sentido del paisaje con el del romanticismo nórdico, con esos campos desolados, tristes, tan solo salpicado por algunas ermitas, con esas playas con barcas varadas, cementerios...No obstante, sus cuadros, lejos de revestirse de complejos simbolismos, se basan en lo real, simplemente se cubren de un halo de misterio.



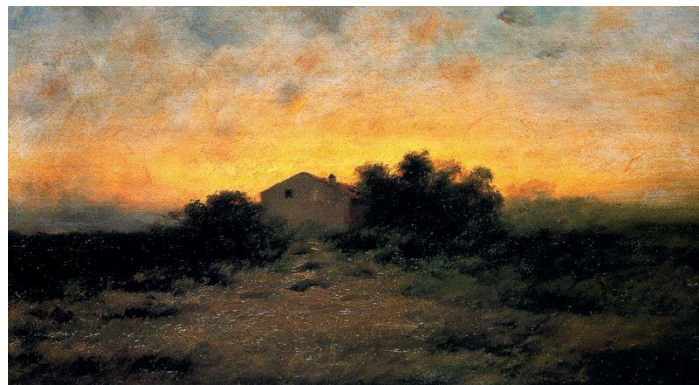
Playa, última década del siglo XIX. Modest Urgell.



Iglesia, última década del siglo XIX. Modest Urgell.



Cementerio, última década del siglo XIX. Modest Urgell.



Camino e iglesia, última década del siglo XIX. Modest Urgell

Producto también de una técnica excelente son las obras de Enrique Serra (1859-1818), el cual se centra en el tema de las lagunas pontinas (marismas) y las campiñas romanas. Sus paisajes representarían aguas estancadas con estatuaria clásica envejecida por la humedad y el musgo. El hecho de entremezclar el tema del paisaje con la antigüedad clásica, dota a sus obras de una poética especial.

Ejemplifica a la perfección eso que comentábamos acerca de la nostalgia provocada por las ruinas antiguas que son testigo de épocas pasadas.



Le fruit d'or aux marins pontins, 1908. Enrique Serra



Marina pontina, 1880-1890. Enrique Serra..



Campiña romana con acueducto, 1880-1890. Enrique Serra.

Podemos observar su delicado uso de la luz, una luz crepuscular que baña suavemente los paisajes, dándole un sentido melancólico.

Al comienzo mencionábamos, que los pintores españoles no renunciaron a las aportaciones técnicas de movimientos artísticos como el Impresionismo y un ejemplo de ello es el pintor de Valladolid, Aurelio García Lesmes (1884-1942), que aunque heredero del Impresionismo y más cercano a corrientes realistas y costumbristas, realiza una auténtica revisión del mismo. En sus paisajes no vemos esa instantaneidad meramente instintiva de los impresionistas, sino una evidente permanencia fruto del estudio y la reflexión. Sus lienzos tienen dentro la esencia de Castilla. Su pintura no sólo afecta a la impresión física de los sentidos como en el Impresionismo sino a la captación anímica del espectador²⁵.

²⁵ *Ibidem*, p. 352.

En definitiva, estos paisajes ofrecen una visión alegre y vital de las tierras castellanas²⁶. Las obras que vemos a continuación datan antes de 1939, ya que en esa fecha debe exiliarse a México.



La vuelta de la siega, Aurelio García Lesmes.



Paisaje y Paisaje de la sierra, Aurelio García Lesmes.

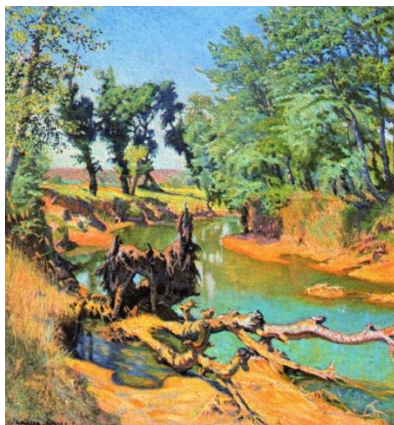


Camino de Bardallur y Cuevas del Cabezo, Aurelio García Lesmes.

Dentro de su producción predominan los paisajes vallisoletanos, aunque también son muy representativos los que pintó durante su estancia en Aragón, concretamente en

²⁶ *Ibidem*, p. 177.

el pequeño pueblo de Bardallur, en la provincia de Zaragoza. De este breve periodo se conservan *Camino de Bardallur*, *Cuevas del cabeza* y *El Jalón*.



El Jalón, Aurelio García Lesmes.

Por último, debemos destacar la obra de Fernando Labrada (1888-1977)²⁷, especializado en grabado con el que alcanzó extraordinaria calidad artística. Trabajó con igual maestría la pintura, centrándose en los géneros del retrato y el paisaje. En sus obras de juventud se pueden observar raíces de influencia sorollesca, debido a que tuvo la oportunidad de trabajar con el pintor valenciano Joaquín Sorolla tras terminar sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A estas influencias, se le unen las de su maestro en la academia, Antonio Muñoz Degraín, pintor ecléctico al suponer un lazo de unión entre un estilo romántico tardío, un realismo positivista y un acercamiento a unos planteamientos figurativos finiseculares.

Este estilo poético propio del Romanticismo, será el que añadirá Labrada a sus raíces sorollescas²⁸. Así, el personalísimo estilo de Labrada se inclinará hacia el romanticismo, el misterio y la poesía, que se reflejará en una pintura íntima, sentimental, de un sereno realismo, pero revestido de misterio.

Este componente simbolista se avivó al realizar su primer viaje a Italia, tras finalizar sus estudios en el curso 1904-1905. La Italia del Renacimiento, asentó definitivamente su tendencia lírica y enigmática. Esto se puede observar en sus jardines, ruinas, fuentes de piedra, cipreses o palacios renacentistas.

²⁷ LABRADA CHÉRCOLES, J. F., BRASAS EGIDO, J.C., *Fernando Labrada: pintor y grabador*, Valladolid, José Fernando Labrada Chércoles, José Carlos Brasas Egido, 1993.

²⁸ *Ibidem*, p. 493.



Paisaje con barca, ca. 1910. Fernando Labrada.



Vista de un jardín italiano, ca. 1910. Fernando Labrada.

Así pues, como hemos visto, en España habrá todo un conjunto de tendencias artísticas que en temática de paisaje darán lugar a diferentes maneras de concebirlo. Todos lo expresarán de forma sentimental, pero unos dotarán a sus composiciones de un ambiente más místico y atemporal y otros de un ambiente más cotidiano, como es el caso de Aurelio García Lesmes.

- **La mujer**

Tal vez sea este uno de los temas que más difusión han experimentado dentro del movimiento simbolista. Todos guardamos en nuestra mente esa imagen de la *femme fatale*, objeto de tentación y de perdición para los hombres, conocedora de secretos, manipuladora y de lengua venenosa. Este fuerte sentimiento misógino estuvo provocado por una profunda crisis moral y material que afectó a los países desarrollados de Europa, sobre todo a Francia y Gran Bretaña, dando lugar a un gran reforzamiento de los valores más tradicionales y conservadores del puritanismo burgués. Frente a este hecho, se producirá una fuerte reacción por parte de los círculos de artistas y escritores

más progresistas que no estaban conformes con los valores de esta moral contemporánea. Además, coincidiendo con toda esta situación, se produjo un cambio sustancial en la consideración social hacia la mujer, hecho propiciado por los primeros movimientos sufragistas que alcanzaron logros como el de nivelar intelectualmente a hombres y mujeres para el desempeño de diferentes trabajos dentro del mundo laboral o cambiar la situación de subordinación femenina dentro del matrimonio. Muchas de las obras literarias de la época, serán ejemplo de esta emancipación de la mujer, como *Madame Bovary* (1856-1857) de Gustave Flaubert (1821-1880)²⁹.

Esta visión de la mujer como transgresora de lo que estaba tradicionalmente establecido, daría lugar a una profunda misoginia que se traduciría en una extensa literatura antifeminista e imaginario literario y visual muy abundante sobre el tema de la *femme fatale*, plasmado por literatos como Flaubert, Baudelaire, Swinburne, Wilde o pintores como Moreau o Edvard Munch.

La doctora Bornay nos da una explicación de esta situación:

*“Una aproximación al porqué de esta dimensión negativa que ofrecen los simbolistas de la imagen femenina, puede hallarse en su concepción dual del mundo: existe un mundo superior, el del espíritu, y un mundo inferior, el de los sentidos. [...] La mujer es la encarnación de la dominación del espíritu por el cuerpo, es la tentadora que pone de relieve la naturaleza animal del hombre e impide su fusión con el ideal. Y aunque puede ser una musa inspiradora de la obra de arte, mucho más a menudo es su amenaza.”*³⁰

En Europa, la imagen que se dará de la mujer será una especialmente sensual, en cambio en España, no abundarán estas exaltaciones sensuales de la mujer, debido a unos valores morales muy influenciados por la religión católica³¹.

Uno de los pintores que plasmarán esta imagen de la mujer, será Hermenegildo Anglada Camarasa (1871-1959). Combina un preciosismo formal, con líneas sinuosas y profusión cromática. Vemos en obras como *La sibila* y *Figura recostada en un sofá* que

²⁹ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 83.

³⁰ *Ibidem*, p. 98.

³¹ LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Boch, 1979, p. 149.

son figuras dotadas de sensualidad, ofreciéndose como bellos objetos, la aureola que les rodea es incitante.



La sibila, 1916. Hermenegildo Anglada Camarasa.



Figura recostada en un sofá, 1911. Hermenegildo Anglada Camarasa.

La mujer fatal también estará muy presente en la obra de Federico Beltrán (1885-1949), artista que la presentará de formas diversas: como modelo, prostituta, dama o simplemente desnuda, hecho que causó varios escándalos como el provocado cuando quiso presentar una de las obras en la Exposición Nacional de 1915³².

Beltrán representará a las mujeres de sus obras desnudas o cubiertas, con abrasadores labios y ojos cargados de fulgor e incluso deseo. Son este tipo de mujeres las que arrastrarán a muchos hombres a la desesperación. Destacamos *Invocación a Lakshmi* (1917), diosa hindú que personifica la belleza femenina y el amor. Y por supuesto, debemos mencionar algunas de las representaciones de *Salomé*, personaje bíblico que se convirtió en prototipo de sadismo y lascivia que fue ampliamente

³² CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo... op. cit.* p. 45.

difundido por los artistas de la época, tanto escritores como pintores. Es el caso que mencionábamos anteriormente de Oscar Wilde, cuya obra *Salomé* (1891) fue ilustrada por Aubrey Beardsley en 1894.

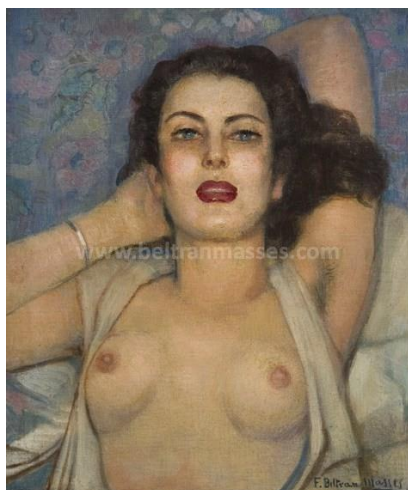


Invocación a Laksmi, 1917. Federico Beltrán.

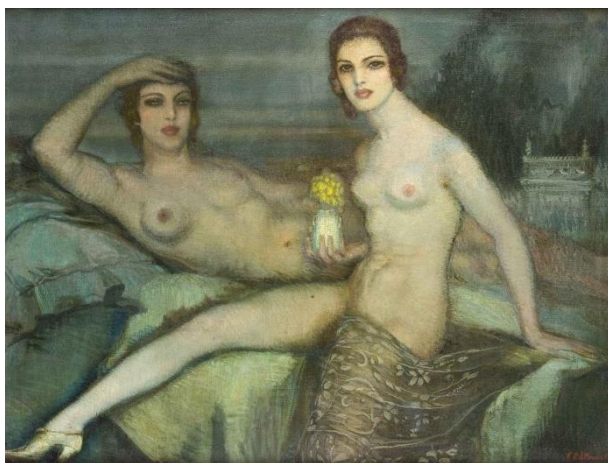
De Beltrán también destacamos el preciosismo que caracterizaba a sus obras, el detenimiento en los detalles, en lo anecdótico. Así, serán muy ricos los ropajes, telas y joyas que pinte.



Mujer en el mantón español, 1925. Federico Beltrán.



Seducción, 1939. Federico Beltrán.



Siempre vivas, 1914. Federico Beltrán.

Por último, es importante obligado mencionar a Julio Romero de Torres (1874-1930). La mujer fatal configura buena parte del universo iconográfico del pintor, siendo acorde además con la cultura y arte internacionales, es decir que potenciaba un sentido erotizante de la representación. En 1915, se alcanza el punto más álgido dentro del Simbolismo español³³. Romero de Torres presentará con gran éxito ese año *El poema de Córdoba*, *La gracia*, *Carmen*, *Bendición*, *El pecado* y *Eva la gitana*.

³³ *Ibidem*. p. 586.



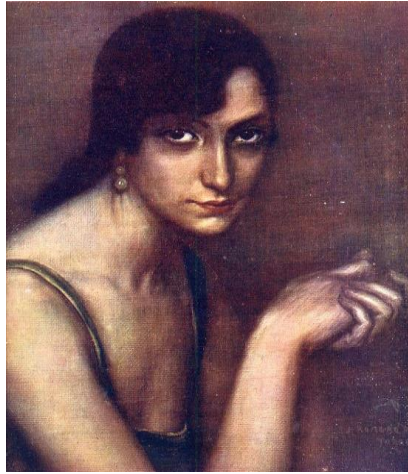
Poema de Córdoba, 1915. Julio Romero de Torres.



La gracia, 1915. Julio Romero de Torres.



Carmen, 1907. Julio Romero de Torres.



Bendición, 1917. Julio Romero de Torres.



El pecado, 1913. Julio Romero de Torres.

Es notoria la influencia de Diego Velázquez (1599-1660) y su *Venus del espejo* (1647-1651), en esta última obra.



Eva la gitana, 1908. Julio Romero de Torres.

En todas las obras en las que la mujer mira al espectador, percibimos esa atracción, esa conexión sensual, ese magnetismo que caracterizaba a estas mujeres fatales.

En conclusión, las formas de representar a la mujer en España fueron muchas y muy variadas. Cada artista tendrá sus circunstancias personales, lo cual influirá en la forma de ver la figura femenina.

4. CONCLUSIONES

El objetivo de este trabajo académico ha sido el de tratar de componer el complejo panorama que supone el conjunto de todos los movimientos que hemos ido comentando: Romanticismo, Prerrafaelismo, Parnasianismo, Decadentismo y Simbolismo que no son más que una pequeña parte del rico ambiente artístico que se vivía a finales del siglo XIX. Hemos tratado de conectar todas estas tendencias a través de las diferentes décadas de la centuria, mediante la influencia de autores más lejanos en el tiempo, así como destacar la pertenencia simultánea de numerosos artistas a varios de estos movimientos. La red de influencias, tendencias y corrientes, así como el genio personal de cada uno de los autores, hizo que esta época fuera todo un hervidero, lo cual se traduce en una riquísima variedad de expresiones artísticas.

Parte del atractivo que posee este periodo viene dado por los muchos cambios que ocurrieron a todos los niveles: políticos, sociales, técnicos, tecnológicos, laborales...Las sucesivas revoluciones que se dieron desde principios de siglo crearon un ambiente muy interesante para crear cosas nuevas y efectuar cambios sin precedentes en la historia. Lo verdaderamente especial de los movimientos que hemos estudiado en este trabajo es que supusieron un verdadero precedente para las vanguardias del siglo pasado las cuales revolucionarían definitivamente el concepto de arte que se tenía desde hacía siglos. Asimismo, cabe decir que los instrumentos de control artístico, como las Academias, fueron perdiendo influencia gracias a las nuevas propuestas de los artistas, cambiando decisivamente el curso de la historia del arte.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1990.
- CAPARRÓS MASEGOSA, L., *Prerrafaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española de fin de siglo*, Granada, Universidad de Granada, 1999.
- CEAMANOS LLORENS, R., *La Comuna de París (1871)*, Madrid, Catarata, 2014.
- DÉCAUDIN, M., (Introducción y notas), *Les poètes maudits de Paul Verlaine*, Paris, CDU SEDES reunís, 1982.
- FIGUEROA Y TORRES, A., *Amadeo de Saboya, el rey efímero: España y los orígenes de la guerra franco-prusiana de 1870*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- FREIRE, A., *Entre la Ilustración y el Romanticismo: la huella de la Guerra de la Independencia en la Literatura*, Alicante, Universidad de Alicante, 2008.
- HEFFER, J., *De las revoluciones a los imperialismos: 1815-1914*, Madrid, Akal, 1988.
- HINTERHÄUSER, H., *Fin de siglo: figuras y mitos*, Madrid, Taurus, 1980.
- IGLESIAS, C., (Selección-traducción-prólogo), *Antología del Decadentismo (1880-1900). Perversión, neurastenia y anarquía en Francia*, Buenos Aires, Caja Negra, 2007.
- LABRADA CHÉRCOLES, J. F., BRASAS EGIDO, J.C., *Fernando Labrada: pintor y grabador*, Valladolid, José Fernando Labrada Chércoles, José Carlos Brasas Egido, 1993.
- LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona, Boch, 1979.
- LÓPEZ CASTELLÓN, E., *Simbolismo y bohemia: la Francia de Baudelaire*, Madrid, Akal, 1999.
- LUCIE-SMITH, E., *El arte simbolista*, Barcelona, Destino, 1991.
- PASDERMADJIAN, H., *La Segunda Revolución Industrial*, Madrid, Tecnos, 1960.
- PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Caracas, Monte Avila, 1969.
- RAFOLS, J.F., *El Arte Romántico en España*, Barcelona, Juventud, 1954.
- THOMSON, B., *El Impresionismo: orígenes, práctica y acogida*. Barcelona, Destino, 2001.

Manifiesto del Simbolismo

Jean Moréas

Al igual que el resto de disciplinas artísticas, la literatura también evoluciona: esta experimenta una evolución cíclica con varios cambios estrictamente fijados y que se van complicando con las diferentes vertientes que se dan con el paso del tiempo y los trastornos del entorno. Resultaría inútil hacer observar que cada nueva fase evolutiva del arte corresponde exactamente a la decrepitud senil, al inevitable fin de la escuela producido en un período inmediatamente anterior. Estos dos ejemplos serán suficientes: Ronsard triunfa frente a la impotencia de los últimos imitadores de Marot, el Romanticismo asienta sus pilares sobre los escombros clásicos mal conservados por Casimir Delavigne y Étienne de Jouy. Todo ello se considera una manifestación artística destinada fatalmente a empobrecerse, a agotarse; lo que implicaba ir de copia en copia, de imitación en imitación, lo que estaba lleno de jugo y frescor se secaba, se marchitaba; lo que era nuevo y espontáneo se convertía en algo trivial y en lugar común de muchos.

De esta manera, el Romanticismo, después de haber estado presente en todas las alarmas tumultuosas de la revolución, después de haber tenido sus días de gloria y de batalla, después de haber perdido su fuerza y su gracia, renuncia a sus hazañas heroicas y se organiza, de manera escéptica y lleno de buen sentido, en el honrado y mezquino intento de los parnasianos. De este estilo se esperan falacias renovadas y, finalmente, en el momento en el que un monarca vuelve a la niñez, se dejara llevar por el naturalismo al cual no podemos darle otro valor que el de protesta, legítima pero imprudente, contra los aburridos románticos que estaban a la moda.

Así pues, una nueva manifestación de arte se hacía esperada, necesaria e inevitable. Esta manifestación, incubada desde hace mucho tiempo, acaba de salir del cascarón. Y todas las bromas banales de las joyas de la prensa, todas las inquietudes despertadas por las críticas importantes, todo el mal humor del público sorprendido por las actitudes de indiferencia de rebaño que reafirman cada día más la vitalidad de la evolución actual en las cartas francesas, esta evolución que señalan a los jueces apresurados, por una

inexplicable incompatibilidad, de decadencia. Sin embargo, cabe señalar que las literaturas decadentes se presentan principalmente fuertes, fibrosas, tímidas y serviles: todas las tragedias de Voltaire, por ejemplo, están marcadas por estas roñas de decadencia. Y, ¿qué podemos reprochar? ¿Qué podemos reprochar a la nueva escuela? El abuso de la pompa, la rareza de la metáfora, un vocabulario nuevo donde las armonías se combinan con los colores y las líneas: características de todo el renacimiento.

Anteriormente ya hemos definido el *Simbolismo* como la única vertiente capaz de caracterizar de forma razonada la tendencia actual de la mente creativa del mundo del arte. Esta definición se podría mantener.

Al principio de este artículo ya se ha dicho que la evolución del arte ofrece un carácter cíclico extremadamente complicada por varias divergencias; por ello, para seguir la filiación exacta de la nueva escuela, será necesario remontarse a los poemas de Alfred de Vigny, a los de Shakespeare o hasta los místicos, todavía más antiguos. Estos temas llevan a numerosos comentarios, entre ellos se habla de que Charles Baudelaire debe considerarse como el verdadero precursor del movimiento actual; M. Stéphane Mallarmé lo dota del sentido de lo misterioso y de lo inefable; M. Paul Verlaine rompe en su honor con los obstáculos crueles de los versos que los dedos del prestigioso M. Théodore de Banville habían ablandado previamente. Sin embargo, el supremo encantamiento todavía no ha llevado a cabo una labor tenaz y celosa que absorbe a los recién llegados.

Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbólica busca vestir la Idea de una forma sensible que, no obstante, no será su principio, pero que, usando todo para expresar la Idea, permanece sujeta. La Idea, a su vez, no debe ser privada de suntuosas togas de analogías exteriores; ya que la característica principal del arte simbólico consiste en no llegar nunca hasta la concepción de la Idea en sí. De este modo, en esta disciplina artística, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los humanos, todos los fenómenos concretos no podrían manifestarse por sí solos; estas son apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con las Ideas principales.

La acusación de oscuridad lanzada contra esta estética por unos lectores sin orden ni concierto no tiene nada de sorprendente. Sin embargo, ¿qué se puede hacer? ¿*Pythiques*

de Pindare, *Hamlet* de Shakespeare, *Vita Nuova* de Dante, *Second Faust* de Goethe y *Tentation de Saint Antoine* de Flaubert no fueron también tachadas de ambiguos?

Para la traducción exacta de su síntesis, el Simbolismo necesita de un estilo arquetipo y complejo: de vocablos impolutos, un periodo que se apuntala en alternancia con el periodo de los fallos ondulados, los pleonasmos más importantes, las misteriosas elipsis, el anacoluto en suspensión, todas esas metáforas atrevidas y multiformes. Al fin y al cabo, un buen lenguaje (instaurado y modernizado); una buena, exuberante y elegante lengua francesa anterior a Vaugelas y a Boileau-Despréaux, la lengua de François Rabelais y de Philippe de Commines, de Villon, de Rutebeuf y de tantos otros escritores libres y que lanzan el termino de lenguaje, tal y como lo hace Toxotes de Thrace con sus flechas sinuosas.

El *ritmo*: la llegada de la métrica antigua, un desorden sabiamente ordenado, la brillante rima y martillada como un escudo de oro y de hierro, comparado con las rima de fluidez complicada, el alejandrino de múltiples decretos y motivos, el empleo de varios números (siete, nueve, once y trece) que se resuelven en las diferentes combinaciones rítmicas en las que ellas son la suma.

“Le Symbolisme”, publicado originalmente en *Le Figaro littéraire*, 18 de septiembre de 1886.

Los otros ojos

Jean Richepin

-Tenga cuidado, joven –le silbó suavemente el presbítero Garuby-. Usted se equivoca al querer intentar esta experiencia temible, se expone a una desilusión segura y terrible. Verá cosas extrañas, monstruosas, que lo volverán loco, irremediablemente loco, luego de cerrar lo que llamo los otros ojos.

-No tema –replicó orgullosamente el joven-. Mi razón es firme, puedo asegurárselo. Ha resistido la lectura de todos los metafísicos. En cuanto a mi corazón, es más sólido todavía, si es posible. Es a prueba de desilusiones, en la medida en que nunca padeció ilusión de algún tipo. Cuando usted guste, ábrame lo que llama los otros ojos.

-Piense usted –dijo lentamente el presbítero Garuby- que los otros ojos le permitirán ver en el alma de las personas.

-Es precisamente todo lo que deseo –respondió el joven -, lo que siempre he querido, así sea para constatar por fin, *de visu*, que las personas realmente tienen alma.

-Y es bien *de visu* –dijo sonriendo el presbítero Garuby- que usted va a constatarlo. Es decir que esta alma aparecerá como una forma. Pero, repito, la experiencia es temible, dado que esta forma, por lo general, es repugnante. Y supongamos que usted observara con sus otros ojos el alma de un ser querido, de su madre, por ejemplo...

-Tengo la dicha –interrumpió el joven -, la inestimable dicha de ser huérfano.

-Entonces –continuo complacientemente el presbítero Garuby- supongamos, si me lo permite, que se trata del alma de alguna muchacha...

-¡Una muchacha! –gritó desdeñosamente el joven-. ¿Qué puedo tener yo que ver con una muchacha? Soy virgen.

-Ajá...Usted es más fuerte de lo que yo hubiera creído. Bien, imaginemos simplemente que los otros ojos le revelan a usted el alma de su mejor amigo.

-Del mejor al peor –declaró resueltamente el joven- ignoro cuál es la diferencia, pues no tengo amigos en absoluto.

-Por una vez –proclamo el presbítero Garuby levantando las cejas sorprendidas-, debo reconocer que usted verdaderamente es fuerte, y que probablemente está en condiciones de afrontar esta experiencia. No me negare por más tiempo a someterlo a ella.

-Y yo le confesaré –dijo el joven con ironía- que también lo encuentro fuerte a usted. Pues no voy a ocultarle que pensaba que si usted se negaba a abrirme los otros ojos, era por miedo a desnudarse ante mí, por decirlo así, y dejarme ver su propia alma en toda su repugnancia.

-En lo cual usted se equivoca, joven –replico el presbítero Garuby con profunda compunción-. Mi alma no es de las que se dejan ver, ni siquiera con los otros ojos, porque está situada en el infinito y solo para ver su centelleo es necesario un telescopio del que usted todavía carece, por fuerte que sea. Pero olvidémonos de mi alma y ocupémonos sin más de abrir en la suya los otros ojos. –Y, diciendo esto, el presbítero Garuby encendió en su apagada mirada la pálida y llameante fosforescencia que hacía de ella una hoguera magnética, irradiando los irresistibles efluvios de la hipnosis. Al mismo tiempo, había llevado sus manos de hielo al cráneo del joven, hundiéndole dos pulgares en las sienas que parecían atornillarse al cerebro. Un instante después, un instante de brevedad fulgurante el joven sintió que se cerraban sus ojos corpóreos mientras se abrían los otros ojos.

Y así fue que, ante él, visible a los otros ojos surgió la forma de un alma, forma debidamente constatada *de visu* como lo había prometido el presbítero, forma extraña, tan anormal y asquerosa que el desgraciado estuvo a punto de caer de espaldas, en un embeleso de repulsión y pánico.

La forma de esta alma, en efecto, era una ulcera compuesta de innumerables úlceras conglomeradas, brotando unas de otras, copulando cada una con todas las demás en abominables y apelotonados hongos de lepra hormigueantes, anillos de víbora rezumando ponzoña, un sueño bacterioso, la podredumbre, la hediondez, la muerte viva pululando, todos los sobresaltos dilatados en una apoteosis de espanto y consternación.

Y de todas estas figuras de pesadilla, que el constataba *de visu* como una forma de este alma, los otros ojos reconocían el significado simbólico pues cada una de estas úlceras, facetas de la úlcera mayor, era un vicio encarnado, en acto o en potencia en su figura. Y todos los vicios estaban representados, en matices y combinaciones diversas multiplicándose sin fin en el prisma infernal cuyos siete colores esenciales correspondían a los siete pecados capitales.

Atontado, con el corazón en la boca y la cabeza bajo una fuerte fiebre, intentando en vano cerrar los otros ojos que ya nada podía cerrar, el joven se preguntaba quién iba a liberarlo de esta visión y pensaba cerrando los dientes:

“El único aquí es el presbítero Garuby desde luego; pero ¿querrá?”.

Entonces, bruscamente, una idea le atravesó el espíritu angustiante, atroz, mas aterradora que su mismo terror:

“Pues no...no querrá. Pues el alma que ven mis otros ojos, esta alma de una repugnancia inimaginable, cuya forma se me aparece *de visu*, es la suya, la del presbítero Garuby”.

De pronto, encontrándose fuerte, exaltado, incorporándose en su propio orgullo el joven grito:

-Ser horrendo y sucio, alma del presbítero Garuby, no está situada en el infinito ni es preciso un telescopio mágico para captar tus centelleos de astro maldito. Te veo. Eres tu quien está frente a mis otros ojos. Pero ya no quiero verte. Tú y tu monstruosidad, el horror y la aversión que me inspiran tus úlceras facetadas de vicios, el esplendor de tus abominaciones bajo el prisma de los siete pecados capitales, tú mismo, alma y cuerpo, serás destruido, monstruo, sucio monstruo...

En la mano del joven entre sus dedos crispados, fue colocada una daga. Sus dedos crispados sujetaban la empuñadura, la daga estaba en alto, girando en el aire, silbando y brillando.

Y mientras en un rincón de la habitación el presbítero Garuby asistía a este espectáculo de demencia, con la mirada apagada de siempre, frotándose las manos y riendo con risas silenciosa, el joven, extraviado y furioso, con sus ojos corpóreos abiertos otra vez, grandes y estúpidamente desorbitados, observaba anonadado los

pedazos del espejo roto en el que sus otros ojos acababan de ver la forma de su propia espiritualidad.

“Les autres yeux”, publicado originalmente en *Le Journal*, 21 de diciembre de 1899.