



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

## **Iconografías de la Decadencia**

Ecos del Simbolismo en la pintura española entre 1900 y 1930

## **Iconographies from Decadence**

Echoes of Symbolism in Spanish painting between 1900 & 1930

### **Autor**

Sergio Lasmarías Pelegrín

### **Directora**

Concepción Lomba Serrano

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

Zaragoza, 2018

## ÍNDICE

|  |    |
|--|----|
| 1. Introducción .....  | 2  |
| 1.1. Elección y delimitación del tema .....  | 2  |
| 1.2. Objetivos y metodología .....   | 3  |
| 1.3. Estado de la cuestión .....   | 4  |
| 2. Simbolismo, Simbolismos y Decadentismo .....  | 7  |
| 3. Ecos del búho tras el Pirineo: El Simbolismo de Anglada Camarasa, Romero de Torres y Beltrán Massés ..... | 9  |
| 3.1. Primeros pasos: Decadentismo en la España finisecular .....   | 10 |
| 3.2. Iconografías de la decadencia .....   | 16 |
| 3.2.1. La noche y el espejismo .....   | 16 |
| 3.2.2. La mujer fatal .....  | 21 |
| 4. Conclusiones .....  | 29 |
| 5. Bibliografía .....  | 31 |
| 6. Anexos .....  | 33 |

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1. ELECCIÓN Y DELIMITACIÓN DEL TEMA

«La senda del exceso – dice William Blake – conduce al palacio de la sabiduría»,<sup>1</sup> esta forma de entender el arte, el conocimiento y la propia vida quizá haya sido una de las más atractivas e influyentes de la Historia del Arte contemporánea, desde las vidas apasionadas y voluptuosas de los Románticos, verdaderos iniciadores de la modernidad, hasta los experimentos lisérgicos de Henri Michaux y Alfred Otto (Wols) a mediados del siglo XX. Dentro de esa constante, el Simbolismo europeo constituye un episodio crucial que, con París como referencia, impregnó no solo la obra, sino las existencias de muchos artistas indistintamente de su procedencia, dado que, si bien Francia ostentó en cierto modo la patente o, al menos, el liderazgo del movimiento, no tuvo ni mucho menos el monopolio de un fenómeno capaz de germinar en toda Europa con no pocos ejemplos reseñables como pueden serlo Franz Von Stuck (Alemania), Félicien Rops (Bélgica), Robert Hughes (Inglaterra) o Gaetano Previati (Italia). De esta fiebre tampoco se libraría España, donde los ecos simbolistas pueden percibirse con mayor o menor nitidez en la obra de artistas de la talla de Ignacio Zuloaga, Ramón Casas e incluso un tempranísimo Pablo Picasso. No obstante, de todos los ejemplos posibles, fueron sin duda Hermen Anglada Camarasa, Julio Romero de Torres y Federico Beltrán Massés los representantes más destacados de esta tendencia dentro y fuera del país, tal vez con permiso del canario Néstor Martín-Fernández de la Torre.

Esta buena sintonía entre los creadores españoles y las propuestas simbolistas que se destilaban desde Francia y Europa no deja de ser curiosa y digna de análisis, pues responde a un periodo artística, política y culturalmente complejo, el de entre los siglos XIX y XX, donde una modernidad desdibujada en su propio frenesí se batía en duelo con el pasado, pero también contra un futuro que la dejaba atrás demasiado rápido. El Simbolismo, suspendido entre lo inmediato y lo místico, responde a esa coyuntura.

---

<sup>1</sup> BLAKE, W., “Proverbios del Infierno”, en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1793), Ed. elaleph, 2000, p. 11. Disponible en: <http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000034-f0fb1f1f30/William%20Blake.pdf> Revisado (15/ 11/ 2018).

## 1.2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El presente trabajo se ha planteado como una breve aproximación a la manera en que ese lado más europeo y turbulento del Simbolismo acabó por filtrarse en la obra de los citados Camarasa, Torres y Massés, tres pintores cuyo nacimiento y formación inicial transcurrieron en España para luego, en su devenir vital y artístico, acabar acercándose en un momento u otro a París y a otros focos europeos de donde absorbieron los vapores tóxicos de un Decadentismo al que supieron insuflar su propio bagaje cultural, alimentado por un folclore rico en imágenes y temas acordes al estilo. Dicha aproximación la haremos desde la observación de algunas obras y actitudes concretas de estos artistas entre los años 1900 y 1930, fecha en la que daremos por agotado el movimiento, centrándonos en el tratamiento de dos de los temas que le resultaron más afines y paradigmáticos, aquí agrupados bajo los epígrafes siguientes: “La noche y el espejismo” y “La mujer fatal”.

El primero se refiere en verdad a dos elementos distintos que se complementan entre sí. Por un lado la *Noche* como atmósfera enigmática y hostil pero también, en su oscuridad, protectora y cómplice de toda clase de perversiones; y por otro, en íntima simbiosis, el *Espejismo* entendido como la experiencia visionaria que se deriva de algunos excesos nocturnos, incluyendo la alucinación provocada por el abuso del alcohol y otras drogas en busca del acceso a nuevos horizontes secretos y *paraísos artificiales*.

El segundo epígrafe corresponde a otro de los grandes temas tratados por el Simbolismo, la *femme fatale*, una figura que obsesionó a muchos artistas como emblema del misterio, lo sibilino y lo trágico, también de lo erótico, reunidos en lo que bien podríamos denominar *mujer-símbolo*, o *mujer-metáfora*, pues no hace sino seguir con la tradición alegórica ya presente desde la antigüedad clásica y hasta los románticos.

Todo lo anterior constituye lo que aquí hemos llamado *iconografías de la decadencia* y que, junto a un análisis previo del Simbolismo como movimiento y la pertinente contextualización del caso español, pretende mostrar de una manera clara y sucinta el éxito obtenido por estas fórmulas en nuestra pintura y la brillantez con que fueron asimiladas por tres de los pinceles más importantes y controvertidos de aquel momento.

### 1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Mucho se ha escrito sobre el fenómeno simbolista dentro y fuera de España, ya sea como corriente específica o como un recurso intemporal utilizado a lo largo de toda la Historia del Arte. En cualquiera de los casos, encontraremos en algunos artistas y movimientos posrománticos (Prerrafaelitas, Nazarenos, Nabi) uno de los capítulos decisivos en esta tendencia que tendrá su cémit en el Manifiesto Simbolista de 1886.

Como parece lógico, la primera lectura ineludible para abordar este trabajo ha sido el propio *Manifeste du Symbolisme* que el poeta francés Jean Moréas publicó en la revista *Le Figaro* un 18 de Septiembre de 1886, y cuyo texto puede encontrarse íntegro en versión original en la web del Instituto Cervantes.<sup>2</sup> En él se exponen, junto a una serie de ataques contra la insustancialidad de las tendencias realistas o las actitudes excesivamente afectadas de un romanticismo agónico, los cimientos de aquel Simbolismo emergente cuyo ideal quedaría resumido en la célebre máxima de «vestir la idea mediante una forma sensible», frase que retomará el poeta, pintor y crítico simbolista Albert Aurier en 1891, de quien la recoge (olvidándose de Moréas) el pintor y crítico español Rafael Benet en *Historia de la pintura moderna. Simbolismo* (1953).<sup>3</sup>

Precisamente el libro de Benet, una muy temprana tentativa de analizar el fenómeno en toda su extensión pictórica, incluye un pequeño apartado dedicado al simbolismo desarrollado por ciertos artistas a los que él tilda de *esotéricos*. Se refiere en concreto a Odilon Redon y James Ensor, a quienes atribuye, en lo que constituye un retrato vago y peyorativo, «la huida sin freno hacia la fantasía, la rebusca sistemática del misterio inquietante y la sumisión dócil a la venida de lo inconsciente onírico».<sup>4</sup> Con todo, el libro ofrece algunas buenas claves sobre la percepción externa que se tuvo del Simbolismo en España, es decir, sobre ese halo de enigma constante que envolvió a muchos de sus pintores y literatos más representativos, auténticos perseguidores de la fórmula que les permitiese revelar en el arte aquello que resultaba invisible a los ojos.

---

<sup>2</sup> MOREAS, J., “Manifeste du Symbolisme”, en *Le Figaro*, París, 18 Sept. 1886. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585> Revisado (26/ VI/ 2018).

<sup>3</sup> BENET, R., *Historia de la pintura moderna. Simbolismo*, Barcelona, Ed. Omega, 1953, p. 87.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 87.

También procede mencionar como lectura preliminar el volumen titulado *Simbolismo* (2016) que Norbert Wolf publicó a modo de manual básico y escueto sobre el movimiento en su faceta pictórica<sup>5</sup> y, para el caso español, la tesis doctoral elaborada por Angélica Ugarte bajo el título *Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán* (2015), donde se nos ofrece una amplia visión acerca de la presencia y evolución del estilo en nuestro país.<sup>6</sup>

Sobre los tres artistas concretos que cimentan este trabajo existe abundante bibliografía, en particular los catálogos de exposiciones más o menos recientes que suponen no solo una rica fuente de imágenes e información, sino una forma de acceder con cierta profundidad a sus biografías. Además, no es extraño encontrar en ellas comentarios que pongan de manifiesto la relación entre la obra de los creadores españoles y el contexto simbolista europeo, lo que resulta de gran ayuda. Destacan los siguientes títulos:

Sobre Hermen Anglada Camarasa interesan especialmente el extenso catálogo de la exposición *El mon d'Anglada-Camarasa* (2006), comisariada por Francesc Fontbona,<sup>7</sup> y la escueta pero provechosa crítica de Belén Ruiz al hilo de la muestra titulada *Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción* (2012).<sup>8</sup> Subrayaremos además el libro de José María Faernes *Anglada-Camarasa* (1995), de carácter generalista y divulgativo.<sup>9</sup>

De Julio Romero de Torres destacamos sobre todos los demás el catálogo de la muestra *Julio Romero de Torres. Símbolo Materia y Obsesión* (2003), comisariada por Jaime Brihuega y Javier Pérez, que supone uno de los más completos sobre la vida y obra del artista,<sup>10</sup> aunque también se han manejado los correspondientes a las muestras *Julio Romero de Torres* (2003)<sup>11</sup> y *Julio Romero de Torres [1874-1930]* (1993).<sup>12</sup>

<sup>5</sup> WOLF, N., *Simbolismo*, Eslovaquia, Taschen, 2016.

<sup>6</sup> UGARTE, A., *Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán* (Tesis), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/39285/1/T37852.pdf> Revisado (01/ XI/ 2018).

<sup>7</sup> FONTBONA, F., (Com.), *El món d'Anglada-Camarasa*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2006.

<sup>8</sup> RUIZ, B., “Anglada-Camarasa. Arabesco y Seducción” en *Boletín de Arte*, nº35, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, p. 378-382. Disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/3511> Revisado (19/ IX/ 2018).

<sup>9</sup> FAERNA, J.M., *La era de los impresionistas. Anglada-Camarasa*, Madrid, Globus, 1995.

<sup>10</sup> BRIHUEGA, J. y PÉREZ, J. (Com.), *Julio Romero de Torres. Materia, Símbolo y Obsesión*, Madrid, Tf Editores, 2003.

<sup>11</sup> LYTVAK, L. (Com.), *Julio Romero de Torres*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

<sup>12</sup> CALVO, F. (Com.), *Julio Romero de Torres [1874-1930]*, Madrid, Fundación Mapfre, 1993.

En el caso de Federico Beltrán Masses se ha recurrido en exclusiva al catálogo titulado *Federico Beltrán Mases* (2007), fruto de una de las escasas exposiciones de relevancia dedicadas al artista en nuestro país: *Federico Beltrán Massés. Enigma y Seducción*, bajo el comisariado de Marisa Oropesa y Pedro Pérez.<sup>13</sup>

Junto a los anteriores, debemos considerar la importante aportación que han supuesto, sobre asuntos muy concretos, los catálogos de las exposiciones *Luz de Gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura Española [1880-1930]* (2005), a cargo de Lily Lytvak y Pablo Jiménez, referida a la irrupción de la noche cosmopolita como nuevo espacio en la pintura de entre-siglos;<sup>14</sup> y *Fatales y Perversas [1885-1930]* (2016), comisariada por Concha Lomba y relativa al éxito iconográfico obtenido por la mujer fatal y sus diversos estereotipos en la plástica española de ese mismo periodo.<sup>15</sup>

Se ha creído finalmente oportuno realizar una pequeña inmersión en los textos literarios y los ambientes bohemios de la época, en primer lugar porque el Simbolismo nace en 1886 como un movimiento esencialmente poético y, aun cuando la pintura lo hizo suyo, ambas disciplinas se mantuvieron en estrecha relación; y segundo porque resultaría difícil comprender a un artista privado de su contexto. Así pues, incluimos aquí algunos fragmentos y citas de autores como Isaac Muñoz, Ramón María del Valle-Inclán, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire o Antonio Machado, protagonistas todos ellos de los delirios, anhelos, discusiones y salidas nocturnas que fraguaron el Simbolismo.

---

<sup>13</sup> OROPESA, M. y PÉREZ, P. (Com.), *Federico Beltrán Massés*, Salamanca, Fundación Manuel Ramos Andrade, 2007.

<sup>14</sup> JIMÉNEZ, P. y LITVAK, L., (Com.), *Luz de Gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura Española [1885-1930]*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005.

<sup>15</sup> LOMBA, C. (Com.), *Fatales y Perversas. Mujeres en la plástica española [1885-1930]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016.

## 2. SIMBOLISMO, SIMBOLISMOS Y DECADENTISMO

Cuando en 1886 Jean Moréas publica en París su *Manifeste du Symbolisme* y lo define como el «anhelo de vestir la idea mediante una forma sensible»<sup>16</sup> no estamos asistiendo solo al nacimiento de su etiqueta como estilo independiente y autónomo, sino a la plasmación de una manera nueva de afrontar la creación artística en la que el tema funcionaría cada vez más como mero vehículo a la Idea, única y verdadera protagonista, que como tal se servirá de todos los medios a su alcance para ser expresada. En pintura, el color y la imagen, liberados ahora de su dependencia respecto a una realidad externa, unirán sus fuerzas a favor de la metáfora capaz de capturar el universo íntimo del artista. Dicho viraje hacia la introspección implicará a su vez que el Simbolismo no se desarrolle como algo homogéneo y delimitable, sino al contrario, puesto que cada realidad (geográfica, cultural, temporal) e individuo darán lugar a sus propias interpretaciones y formas sin otro nexo, a priori, que una renovada libertad creadora y la autoexploración como señas identitarias. Resulta más afinado por tanto hablar de *simbolismos* en cuanto a que constituyen un fenómeno común en buena parte de la Europa y la América de entre-siglos al tiempo que sus particularidades los difuminan en mil formas reconocibles pero heterogéneas, como ramas de un árbol.

Con todo, el teórico origen francés del movimiento, unido al absoluto liderazgo que ejerció París como capital artística en la Europa finisecular del XIX y hasta 1945, harán de Francia el principal foco irradiador de las nuevas ideas y temas simbolistas, personificados en figuras como Charles Baudelaire, Odilon Redon, Gustave Moreau... Embajadores cuya visión estuvo empapada a su vez de cierto esoterismo y, sobre todo, del Decadentismo como principio vital y estético, caracterizado, en sus manifestaciones más drásticas, por un profundo hastío, la idealización de conductas autodestructivas y el culto casi religioso a la belleza, incluida esa belleza ambigua de lo perverso. Los artistas e idearios de este género pronto se convirtieron para algunos intelectuales que creían asistir al verdadero declive de su civilización en un estandarte y claro sinónimo de «decadencia y exploración posesa de las profundidades del alma».<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> MOREAS, J., “Manifeste du Symbolisme...”, *op. cit.*

<sup>17</sup> WOLF, N., *Simbolismo... op. cit.*, p. 8.

Hablar de esa “exploración posesa” es hablar de una serie de atmósferas y elementos recurrentes en la construcción mítica del París bohemio y decadentista en donde esos jóvenes artistas vagabundeaban a la caza de revelaciones. Arthur Rimbaud, quizá el autor simbolista por excelencia debido tanto a sus escritos como a su vida extravagante, hizo constar ya en 1871 la idea de que para hacerse vidente era necesario antes un «desarreglo de todos los sentidos». <sup>18</sup> El absenta y los opiáceos, los burdeles y sus mujeres fatales, el ocultismo, la noche... Estos serían los medios y lugares elegidos por algunos simbolistas para trastocar la realidad y merodear el misterio. Así consta en sus obras, donde se generará una suerte de iconografía propia íntimamente ligada a la idea de decadencia, entendida ésta ya no como una pérdida de vigor, sino como una apuesta por el deterioro personal en pro de la inspiración pura. El artista, como diría en 1946 el pintor y poeta francés Louis Cattiaux, ha de sufrir toda clase de desesperaciones para «romper la corteza que nos impide comunicar libremente con el Universo sensible». <sup>19</sup>

Los planteamientos de esta índole, que como decimos traspasarían sobradamente las fronteras francesas, no contarán siempre con idéntico grado de asimilación. Asoma en algunos simbolistas cierto sentido religioso, derivado sin duda del Romanticismo en algunos casos, y del contacto con las nuevas corrientes ocultistas y herméticas surgidas en Europa (teósofos, rosacrucés, <sup>20</sup> etc.) en otros, que no llegará a considerarse con idéntica intensidad más allá de ciertos círculos iniciáticos, lo cual no impidió que otros rasgos más accesibles como el gusto por la noche, la evasión onírica y las mujeres fatales tuviesen una fácil absorción entre los jóvenes creadores que, fascinados por el mito que el propio París ejercía a distancia, no dudaron en plagar sus lienzos y papeles de mujeres sibilinas, copas de absenta o espectros nocturnos.

No ocurrirá así con los tres artistas que a continuación nos ocupan, plenos conocedores todos ellos de la realidad del Simbolismo francés y europeo, sus formas y contenidos, hasta el punto de haberse constituido, como veremos, en ejemplos reseñables de esta tendencia no solo en España, sino mucho más allá de los Pirineos...

---

<sup>18</sup> RIMBAUD, A., *Cartas del Vidente* (1871), Biblioteca Virtual Universal, 2010, p. 2. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf> Revisado (05/ VII/ 2018).

<sup>19</sup> CATTIAUX, L., *Física y Metafísica de la Pintura* (1946), Tarragona, Arola Editors, 2012, p. 83.

<sup>20</sup> BENET, R., *Historia de la Pintura Moderna...*, *op. cit.*, pp. 87-90. Aquí se apunta esa relación entre algunos simbolistas como Odilon Redon y las ideas de J. Péladan, conocido escritor y ocultista francés, miembro fundador de la *Orden Cabalística de la Rosa Cruz* en 1888.

### **3. ECOS DEL BÚHO TRAS EL PIRINEO: EL SIMBOLISMO DE ANGLADA CAMARASA, ROMERO DE TORRES Y BELTRÁN MASSÉS <sup>21</sup>**

En el año 1886 Anglada Camarasa cuenta quince años, Romero de Torres doce, y un Beltrán Massés de tan solo un año lo ignora aun todo sobre la pintura y sobre el mundo en general. El Simbolismo, como ocurre a lo largo de toda la Historia del Arte, llegará a España con cierto retraso respecto a otros territorios, y por tanto no contará con ejemplos relevantes hasta algunos años más tarde, hacia 1900, ya como una fórmula elaborada y capaz de diluirse entre las artes más allá de su etiqueta inicial para confundirse a menudo con otros conceptos contemporáneos como el Modernismo o el propio Decadentismo, este último perfectamente retratado en la actitud y escritos de Ramón del Valle-Inclán, autor que llegó a conocer personalmente a muchos de los artistas, poetas y demás bohemia del momento gracias a las tertulias y exposiciones en que participaban. Hablar de Simbolismo en España obliga pues a sumergirse en un momento de ebullición de diversas tendencias y artistas, también de terminologías, que difuminan por completo la posibilidad de una escuela simbolista definida y unificada.

Clave crucial en el presente trabajo será por tanto entender que abordamos un panorama donde no procede desmenuzar las características de un hipotético Simbolismo nacional, sino observar los estragos y trasferencias del pensamiento y estética decadentistas en algunos artistas concretos que encontraron asimismo en los postulados simbolistas, en su culto a la oscuridad y la metáfora, una importante referencia conceptual e iconográfica a la que sumarían un sustrato cultural propio que no rechazaba en absoluto las nuevas ideas importadas, como matizaremos más adelante.

---

<sup>21</sup> El búho, ave nocturna capaz de ver y de cazar en la oscuridad del bosque, fue una imagen abundantemente utilizada por los simbolistas en contraposición al cisne de los parnasianos, alegoría de una poesía preciosista y refinada centrada únicamente en la forma, y no en la metáfora.

### 3.1. PRIMEROS PASOS: DECADENTISMO EN LA ESPAÑA FINISECULAR

Artística y culturalmente asistimos a una España en la que los diversos regionalismos (vasco, aragonés, catalán, andaluz...) y los modernismos funcionaban como corrientes artísticas más avanzadas, en sintonía con lo que se hacía en Europa. Será a través de ellas por donde penetrarán inicialmente la actitud y las formas del decadentismo simbolista en literatura gracias a escritores como Ramón del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Pío Baroja,<sup>22</sup> Emilio Carrere, Isaac Muñoz o Rubén Darío, este último por cierto gran admirador de Paul Verlaine, uno de los máximos exponentes del Simbolismo francés... «*Levanta su copa, y gustando el aroma del ajenjo, suspira y evoca el cielo lejano de París [...] ¡París! ¡Cabarets! ¡Ilusión! Y en el ritmo de las frases, desfila, con su pata coja, Papá Verlaine*», escribiría Valle-Inclán.<sup>23</sup>

Mientras tanto, las artes plásticas se harían eco de ese mismo Decadentismo cuya tesis, expresada de forma muy sucinta, consistía en una supuesta decadencia del espíritu humano que debía conllevar forzosamente otra decadencia en sus creaciones artísticas puesto que (y esto es decisivo) el arte se entendía como algo plenamente espiritual, una definición surgida con intención despectiva entre los enemigos de la tendencia y que fue asumida sin rubor por sus representantes, artistas embarcados en la búsqueda de lo invisible y de la belleza al tiempo que se sintieron atraídos por todo lo que hay de morboso y de secreto en el alma humana, convertida en su objeto de estudio.

Dentro de este clima artístico e intelectual es donde florecieron y dieron sus primeros pasos los artistas que aquí nos interesan, de distinto origen y estilo entre ellos, pero todos simbolistas en su modo de mirar y representar un mundo del que a menudo tratarán de sugerir todo aquello que permanece oculto bajo el espíritu de cada cosa, hecho que los sitúa al mismo nivel de otros creadores europeos no solo en cuanto a sus planteamientos estéticos, sino también en calidad, como así lo confirma la notoriedad que por momentos lograron obtener fuera de nuestras fronteras, exponiendo en ciudades como París, Londres, Buenos Aires e incluso Nueva York.

---

<sup>22</sup> PÉREZ J., “Pintura, re-creación y fabulación”, en PÉREZ, J. y BRIHUEGA, J. (Com.), *Julio Romero de Torres...*, op. cit., p. 39.

<sup>23</sup> VALLE INCLÁN R., *Luces de Bohemia* (1920), Madrid, Austral, 1985, p. 91.

Hermen Anglada Camarasa (1872-1959), de origen barcelonés, huyó no obstante de la etiqueta y la fortísima influencia que por entonces suponía el modernismo catalán.<sup>24</sup> Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, interesándose en sus primeros años por el paisaje hasta que en 1894 comienza su primera estancia en París (1894-1904), donde supo destacar en seguida al sumergirse en los ambientes nocturnos de la ciudad, plagados de mujeres difuminadas, luz artificial y vicios mundanos.<sup>25</sup>



Anglada Camarasa, *Blanquita*, 1902  
© Fundación La Caixa

La suya será por tanto desde el primer momento la mirada del Simbolismo en su faceta más puramente decadentista, la cara del opio y la morfina, los cabarets, el baile, la noche, los colores y el humo que se cuelan en su obra tal y como son percibidos: vibración y arabesco. Interesa aclarar a este respecto que la naturaleza simbolista de Anglada Camarasa no reside únicamente en aquello que representa (Toulouse-Lautrec o Degas plasmaron ese mismo mundo), sino en el modo de hacerlo.<sup>26</sup> El universo al que accedemos a través de un cuadro suyo es caleidoscópico, fulgurante; el color abandona la realidad para volverse profundamente misterioso y sugestivo, esto es, profundamente simbólico, característica que lo pone en relación con algunos de los *Nabi* más comprometidos con este asunto (Pierre Bonnard o Paul Sérusier, Félix Vallotton)<sup>27</sup> y

<sup>24</sup> FONTBONA, F., “Anglada Camarasa y su mundo”, en FONTBONA, F. (Com.), *El món d'Anglada-Camarasa...*, *op. cit.*, pp. 14-16.

<sup>25</sup> FAERNA, J.M., *La era de los impresionistas. Anglada-Camarasa...*, *op. cit.*, p. 14.

<sup>26</sup> RUIZ, B., “Anglada-Camarasa. Arabesco y Seducción...”, pp. 378-382. Revisado (19/ IX/ 2018).

<sup>27</sup> Los *Nabi* fueron un grupo de pintores surgido en 1888 en torno a la figura de Paul Sérusier, quien defendía el valor emocional y sugestivo del arte a través del color frente a una labor mimética y realista.

otros artistas europeos vinculados a la incipiente modernidad del siglo XX como Gustave Klimt e incluso Vasili Kandinsky.<sup>28</sup>

Por si esto fuera poco, ese cosmos trémulo aparece a menudo poblado por mujeres enigmáticas y etéreas, figuras veladas de ojos sombríos que constituyen el arquetipo femenino de algunos simbolistas destacados (Puvis de Chavannes, Alphonse Osbert, Gaetano Previati...) y que también encontraremos en la obra temprana de un Romero Torres con el que compartirá luego idéntico interés por la mujer folclórica española, figura que funciona para ambos como ícono de seducción y perversidad en esa eterna ecuación que tanto atrajo al Simbolismo y a la que ninguno fue ajeno.<sup>29</sup>

De regionalista y hasta de castizo ha sido tildado el cordobés Julio Romero de Torres (1874-1930) debido a su fijación por los temas cordobeses y al abuso que de su iconografía se hizo a lo largo del franquismo como emblema de lo “español” en el sentido más epidérmico y, si se permite, rancio de la palabra.<sup>30</sup>

Muy ciertamente, Romero de Torres fue y es todavía celebrado como el gran pintor de la mujer andaluza, pero no desde una perspectiva costumbrista y anecdótica, como luego se ha querido ver, sino como símbolo de la belleza y lo perverso, amor y muerte, y, en definitiva, como misterio que en su hermetismo es capaz de contener, a un tiempo, luz y oscuridad. No en vano, el artista estuvo influenciado desde fechas bastante tempranas por las ideas y la estética modernistas que se destilaban desde Barcelona y Madrid, ciudad a la que viajó con frecuencia desde 1904, y más en particular por ese Simbolismo enigmático e intemporal desarrollado por el francés Puvis de Chavannes, cuyo influjo puede detectarse en la serie de murales que el artista realizó en 1905 para el Círculo de la Amistad de Córdoba, un conjunto de pinturas alegóricas pobladas de mujeres incorpóreas que casi parecen flotar sobre fondos difusos de tonos azulados.<sup>31</sup>

---

<sup>28</sup> FONTBONA, F., “Anglada Camarasa y su mundo...,” *op. cit.*, p. 16.

<sup>29</sup> MUDARRA M., “La musa y lo femenino: la incesante búsqueda de lo esencial”, en PÉREZ, J. y BRIHUEGA, J. (Com.), *Julio Romero de Torres. Símbolo, Materia...*, *op. cit.*, pp. 91-109.

<sup>30</sup> CALVO, F., “La hora de iluminar lo negro: Tientos sobre Julio Romero de Torres”, en CALVO, F. (Com.), *Julio Romero de Torres...*, *op. cit.*, pp. 19-25.

<sup>31</sup> LITVAK, L., “Simbolismo. El cambio de siglo”, en LITVAK, L. (Com.), *Julio Romero de Torres...*, *op. cit.*, p. 19.

Poco después, en 1907, algunos viajes por Europa le permitieron acercarse y conocer de primera mano no solo el Simbolismo francés, sino también a los Prerrafaelitas en Inglaterra o a los Nazarenos alemanes, reforzando y confirmando su apuesta por un lenguaje simbolista que ya no abandonaría nunca.<sup>32</sup> Su estilo, eso sí, evolucionó hacia una mayor materialidad donde ese aire neblinoso de sus comienzos dejaría paso a formas más definidas, de una gran fuerza plástica que les otorga presencia en una suerte de nuevo realismo que Jaime Brihuega ha puesto en relación los que paralelamente se estaban proponiendo desde la Europa de vanguardias a través del Surrealismo, la Nueva Objetividad alemana o, en particular, la pintura metafísica de Giorgio de Chirico.<sup>33</sup>



Romero de Torres, *Canto de Amor*, 1905  
© Real Círculo de la Amistad de Córdoba

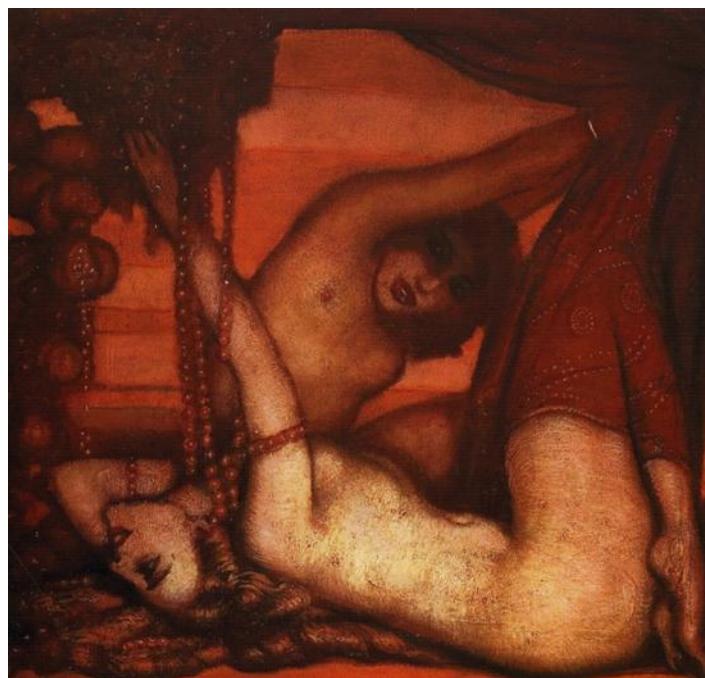
Fue un artista notorio en su época, recibiendo el aplauso de público e intelectuales afines y el rechazo del academicismo más reaccionario, que no supo ver en sus mujeres morenas otra cosa que exhibicionismo y provocación. Si Anglada Camarasa fue el cronista del frenesí parisino, Julio Romero, en sus múltiples contrastes, en su obsesión, se perfiló como un alquimista de la mujer como objeto de deseo y pasiones oscuras.

<sup>32</sup> PÉREZ, J., “Pintura, re-creación y fabulación..., *op. cit.*”, pp. 34-35.

<sup>33</sup> BRIHUEGA, J., “Materialidad obsesiva del Símbolo”, en *Ibidem*, pp. 43-56.

Por último, Federico Beltrán Massés (1885-1949) nació en La Habana cuando todavía Cuba era una colonia española, lo que marca un primer punto diferencial respecto a los anteriores, de origen peninsular. Es además, con una década de diferencia, el más joven de los tres, por lo que también sus obras son algo más tardías, de los años 20, eventualidad que, unida a su particular éxito en los Estados Unidos, le ha merecido el calificativo de *artista de la era del jazz*,<sup>34</sup> lo cual es sinónimo de modernidad y ritmo.

Con solo seis años, en 1892, regresaría con su familia (su padre era madrileño) a España, instalándose en Barcelona. Allí estudiaría en la Escuela de Bellas Artes para continuar más tarde su formación en Madrid de la mano de un ya por entonces conocido Joaquín Sorolla, además de acceder a los antiguos maestros del Museo del Prado; estas influencias no le impedirían sin embargo embriagarse, igual que sus compañeros, de ese perfume simbolista que ya impregnaba Europa de forma irresistible.<sup>35</sup>



Beltrán Massés, *El Rubí*, 1929  
© Colección Particular

<sup>34</sup> CELDRÁN, H., “Una muestra en Londres celebra a Federico Beltrán Masses, el pintor español de la era del jazz”, *20 Minutos* (Madrid, 10/ X/ 2012). Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/1612933/0/federico-beltran-masses/exposicion/pintor-era-del-jazz/> Revisado (02/ X/ 2018).

<sup>35</sup> RUIZ, M., “1915: La Maja Marquesa de Federico Beltrán Massés”, en RUIZ, M. y PÉREZ, P. (Com.), *Federico Beltrán Massés...*, *op. cit.*, p. 13.

En 1916 realizó su primer viaje a París, donde establecerá su residencia y se podrá empaparse perfectamente del Simbolismo francés, de hecho, su contemporáneo y amigo Antonio de Hoyos y Vincent señalará cierto parecido entre él y Gustave Moreau, nombre al que pueden sumarse también los de Félicien Rops y Franz Von Stuck como adalides, al igual que el propio Massés, de esa pintura «al filo de una sensualidad perversa» que caracterizó al Decadentismo.<sup>36</sup> Dicha afición por el erotismo y la provocación motivó que su obra se moviese a menudo en el terreno del escándalo, si bien acabó por gozar de la simpatía de parte de la burguesía y de los personajes famosos que retrató en numerosas ocasiones, fuera y dentro de España (Alfonso XIII, Pola Negri, Rodolfo Valentino, Joan Crawford...).

Su pintura se perfila así como una pintura de seducción, artificio y marcado sentimiento cosmopolita, entrelazados en un halo perverso y morboso que, más que a una verdadera degeneración, responden al gusto por lo exótico que profesaban las clases adineradas y parte de la intelectualidad de la época, sedientos de estímulos y evasión, aunque, como Torres y Camarasa, Massés también recurrió con frecuencia a la tradición hispana, habitando sus lienzos de marquesas con mantilla, majas, gitanas y toreros.<sup>37</sup>

---

<sup>36</sup> CUENCA, L.A., “La magia dionisíaca de F. Beltrán Massés”, en RUIZ, M. y PÉREZ, P. (Com.), *Federico..., op. cit.*, p. 7.

<sup>37</sup> ABELLÓ, J., “Federico Beltrán Massés, artista pintor: el retorno del olvido”, en *Íbidem*, pp. 14-16.

### 3.2. ICONOGRAFÍAS DE LA DECADENCIA [1900-1930]

#### 3.2.1. La noche y el espejismo

«Ella camina bella como la noche  
de climas despejados y cielos estrellados,  
y todo lo mejor de la oscuridad y de la luz  
centellea en su aspecto y en sus ojos»

**LORD BYRON, 1813<sup>38</sup>**

«Hechizas como la noche,  
ninfas tenebrosas y cálidas»

**C. BAUDELAIRE, 1857<sup>39</sup>**

El culto a la noche, y por ende a la oscuridad, supone uno de los rasgos más característicos del Simbolismo, bien como tema autónomo o bien como atmósfera complementaria a otros asuntos. Recurriendo a un lenguaje de regusto hermético, la noche tiene para los simbolistas el poder de revelar aquello que el día oculta, lo cual equivale a decir que se comporta exactamente igual que el símbolo, sugiriendo y dejando entrever lo que permanece ignorado al mundo diurno de las apariencias. Paradójicamente, buena parte del éxito que obtuvo la noche, no solo en el arte, sino en las vidas de los artistas no se debió precisamente a su oscuridad, sino que por el contrario adeuda dicha fama a la ayuda que le ofreció el alumbrado artificial, auténtico protagonista de la vida nocturna europea desde finales del siglo XIX, haciendo de la noche una prolongación del propio día y un apetitoso lugar de recreo para el instinto. Es en torno a este segundo eje donde gira el universo de cabarets y prostíbulos, dandis y *flâneurs* y por supuesto prolongadas e intensísimas juergas de los simbolistas. La noche se tornó así en una nueva y sugerente diosa Hécate en la que lo místico y lo mundano convivían de forma indisociable en cada una de sus caras...<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Traducción libre desde GORDON LORD BYRON, G., *Selected Poems*, New York, Dover, 1993, p. 13.

<sup>39</sup> BAUDELAIRE, C., “Canción de siesta”, en BAUDELAIRE, C., *Las Flores del Mal* (1857), Barcelona, Ed. Mateu, 1973, p.97.

<sup>40</sup> Hécate, diosa de la mitología griega comúnmente asociada con la noche, la brujería y la muerte, pero también con la vida, la protección o la petición de favores. Este carácter ambivalente hizo que en ocasiones se la representase con dos caras e incluso dos cabezas. Personaje de gran atractivo y compleja simbología, fue retratada, entre otros, por William Blake en 1795.

Como ya adelantábamos, Anglada Camarasa fue el pintor por excelencia del espejismo que se producía en las noches eléctricas y humeantes del París bohemio. Sus lienzos dedicados a este asunto están empapados de una pulsión constante que acaba por conducir al aturdimiento, provocado por la intensidad de un colorido disperso en formas tan vagas y volátiles que a veces no pasan de constituir una niebla fantasmagórica, y sin embargo viva, pues en ella crepita y resplandece la noche como espectáculo multitudinario en el que «la ciudad bulliciosa y nocturna [...] abre sus maravillosas puertas al teatro, el café concierto, el circo o la ópera».<sup>41</sup> Justo así quedará reflejado en algunas obras del catalán, quien se dejará seducir por esos mismos escenarios tal y como podemos constatar en *Espejos en el Moulin Rouge* (1900-1904) [Anexo1] o *Interior de un music-hall*, ejecutado en esas mismas fechas de fascinación parisina.



Anglada Camarasa, *Interior de un music-hall*, 1900-1904  
© Fundación La Caixa

<sup>41</sup> JIMÉNEZ, P., “Luz de gas. La noche y sus fantasmas en la pintura española”, en JIMÉNEZ, P. y LITVAK, L. (Com.), *Luz de Gas. La noche y sus fantasmas...*, op. cit., p. 20.

Perdidos en la neblina y los cafés es donde encontramos también a esos alucinados o buscadores de espejismos bajo el efecto de las drogas, un fenómeno que precisa de dos lecturas, a menudo entrecruzadas. Por un lado, el uso de estupefacientes como dadores de inspiración y conocimiento, en línea con el discurso de Rimbaud, y por otro, su consumo recreativo como medio de evasión, algo que enlaza bien con el hastío propio de esa Europa agotada y decadentista que apenas era capaz de soportarse a sí misma. Pese a lo atractivo de la primera lectura, los personajes que habitan el universo camarasiano encajarían mejor en la segunda, individuos acosados por el *spleen*<sup>42</sup> y convertidos en lo que Machado llamaría «melancólicos borrachos de sombra negra».<sup>43</sup>

De entre las drogas posibles, unas de las más populares junto al celeberrimo absenta (cuyo gran valedor será Pablo Picasso) fueron el opio y su derivado la morfina, abundantemente consumida como medicamento por ciertas damas de sociedad como vehículo para la evasión y como parte de una actitud snob. Esto daría lugar a una temática propia como son las *morfínomanas* que podemos encontrar en varias obras de Camarasa o, por ejemplo, de su paisano Santiago Rusiñol [Anexo 2]. Caras pálidas y de mirada ojerosa que se consumen entre luces y tinieblas lisérgicas...



Anglada Camarasa,  
*La droga*, 1901-1903  
© Colección Particular

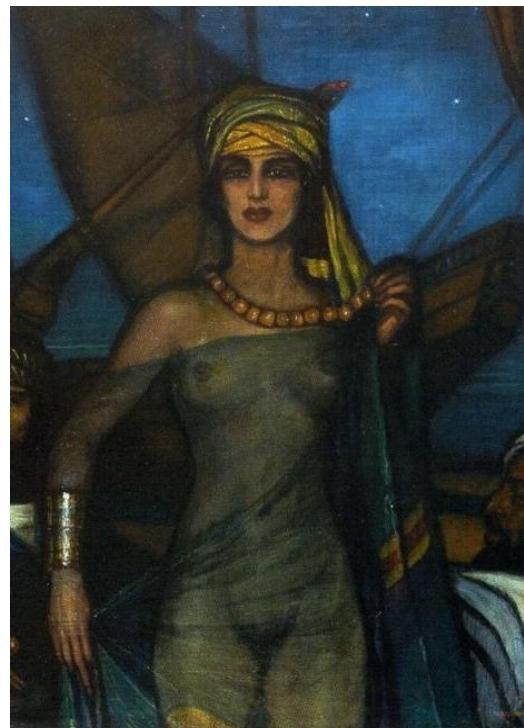
<sup>42</sup> El spleen se refiere a un estado de melancolía o angustia vital sin causa definida, término que fue popularizado por el poeta Charles Baudelaire en sus Flores del Mal (1857).

<sup>43</sup> MACHADO, A., “El Viajero”, en MACHADO, A., *Soledades* (1899-1907), recogido en MACHADO, A., *Poesías completas*, Madrid, Austral, 1982, p.76.

Aliadas de este mismo recurso a lo onírico, lo nocturno y lo degenerado serán las ideas de seducción y perversidad que impregnan el siguiente epígrafe, “La mujer fatal”, en el cual coinciden los tres protagonistas de este estudio. De Anglada Camarasa ya señala Belén Ruiz Garrido el doble juego que ejercen en su pintura el gusto por el arabesco, la luminosidad y las manchas como algo visualmente llamativo y un segundo discurso más velado destinado a mostrar a la mujer como paradigma de embrujo y atracción.<sup>44</sup> Idéntico planteamiento encontraremos en Romero de Torres y Beltrán Massés, deudores de una ideología finisecular situada en las lindes del misticismo y la misoginia donde la mujer se erige en portadora y aglutinante de todos los males capaces de destruir al individuo varón, víctima de sus encantos. Por supuesto, un ser de estas características encontrará en los escenarios nocturnos, en su atmósfera tenebrosa, un hábitat inmejorable que lo complemente visual y simbólicamente.

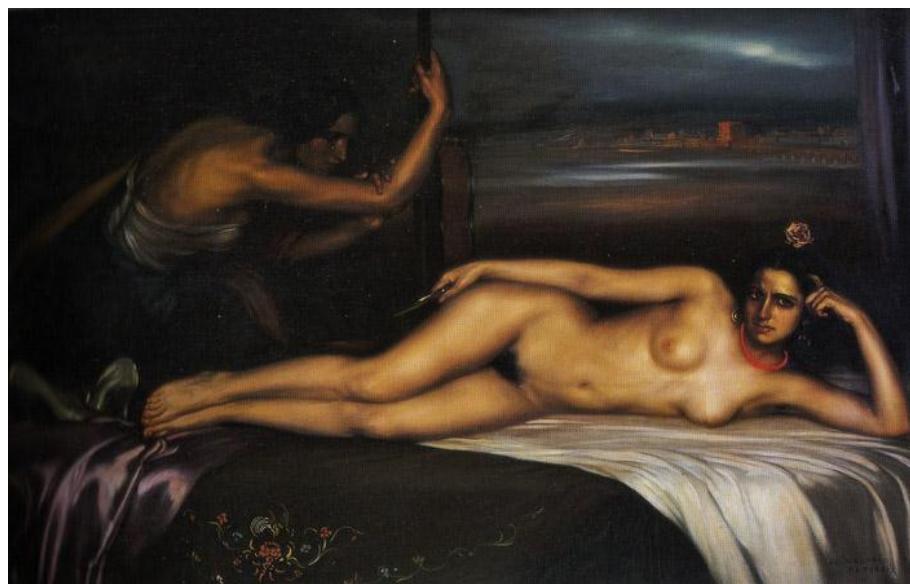


Anglada Camarasa,  
*Bar del Moulin Rouge*, 1900-1904  
© Fundación La Caixa



Beltrán Massés,  
*El Mercado de ámbar* (fragmento), 1929  
© Colección Particular

<sup>44</sup> RUIZ, B., “Anglada-Camarasa. Arabesco y seducción”, en *Boletín de Arte...*, op. cit., pp. 381-382. Revisado (19/ IX/ 2018).



Romero de Torres, *La nieta de la Trini*, 1929  
© Museo Julio Romero de Torres



Anglada Camarasa, *Mujer de noche en París*, 1898  
© Colección Masaveu

### 3.2.2. La mujer fatal

«¿Tienes en tus ojos preso el infinito  
o copian el negro pavor de la Nada?»

ISAAC MUÑOZ, 1910<sup>45</sup>

Entre el infinito y la nada es donde se sitúan, no solo los ojos, sino los cuerpos y espíritus de esas mujeres amargas que inundaron la pintura de los simbolistas y cuyo origen puede rastrearse hasta la noche de los tiempos.<sup>46</sup> Ciertamente, los ejemplos en nuestra cultura de leyendas y relatos cuya protagonista femenina encarna algún tipo de calamidad son abundantísimos, desde las bíblicas Lilith, Eva, Salomé, Judith... a mitos clásicos como Circe, Medusa, Pandora o Medea. También en la literatura decimonónica, que se hizo eco de ese mismo prototipo en obras como *Rolla* (Alfred de Musset, 1833), *Salambó* (Gustave Flaubert, 1862) o el famoso poema *Salomé* (Oscar Wilde, 1891).



Henri Gervex, *Rolla*, 1878  
© Musée d'Orsay

<sup>45</sup> MUÑOZ, I., “Como una serpiente”, en MUÑOZ, I., *La sombra de una infanta*, Madrid, Librería G. Pueyo, 1910, p.38. Disponible en:

<http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016794>  
Revisado (12/ VII/ 2018).

<sup>46</sup> BRIHUEGA, J., “Magnetismos femeninos perversos en el arte occidental”, en LOMBA, C. (Com.), *Fatales y Perversas...*, op. cit., p. 11.



Gaston Bussière, *Salambó*, 1907  
© Bridgeman Collection



Dante Gabriel Rossetti, *Pandora*, 1869  
© Faringdon Collection

Bellas y trágicas, en todas ellas late ese mismo carácter bifaz que tanto sedujo a los artistas del Simbolismo, auténticos hijos y continuadores de una tradición romántica plagada de perversos espectros femeninos que habitaban en castillos, bosques y lagos. Este sustrato se vería enriquecido durante el epílogo del siglo XIX por la confrontación inherente a una moral burguesa puritana e hipócrita que tuvo en el florecimiento de la pornografía o de los espectáculos sicalípticos una vía de entretenimiento y desahogo. Paralelamente, la lenta pero progresiva liberación de la mujer se encaraba con una sociedad machista y temerosa más que predisposta a creer y alimentar esa noción deformada de la perfidia femenina escondida bajo una superficie hermosa.<sup>47 48</sup>

El arte funcionó, una vez más, como espejo y catalizador de este fenómeno cultural al que tampoco fue ajena la sociedad española y que encontró en el viejo ideario de las mujeres fatales su expresión más lograda y sugestiva. Concretamente en nuestro país gozarán de especial éxito las mujeres bíblicas como Eva, María Magdalena [Anexo 3] o, con mucha diferencia, Salomé, favorecida por la versión que de ella dio Oscar Wilde en el citado poema dramático de 1891, mucho más perversa, y por ello atractiva...

<sup>47</sup> BRIHUEGA, J., “Magnetismos femeninos perversos...”, *op. cit.* p. 20.

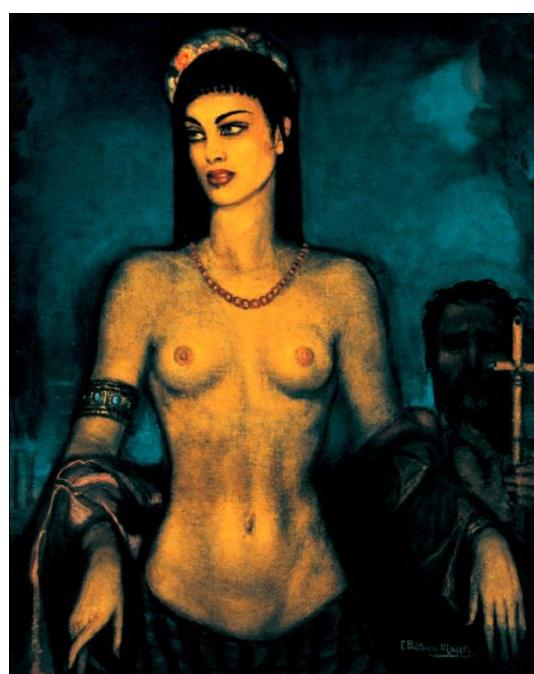
<sup>48</sup> LOMBA, C., “Fatales y Perversas en la Pintura Española”, en *Íbidem*, pp. 25-26.

Será esta nueva Salomé, cuyos amor y celos funestos conducen a la perdición del Bautista, la que pintarán los simbolistas españoles siguiendo el ejemplo de otros tan insignes como Gustave Moreau [Anexo 4] o Franz Von Stuck. También en las letras hispánicas habría calado un modelo análogo a la Salomé wilderiana entre autores como Francisco Villaespesa y Rubén Darío,<sup>49</sup> lo que genera un buen caldo de cultivo para dicha iconografía en aquella España que lentamente se abría a la modernidad europea.

Anglada Camarasa la hará dentro de su primer estilo, como una figura enigmática que se diluye en un profundo y obnubilado claroscuro, símbolo de ambigüedad, de misterio. Massés, mucho más explícito, optará en todas sus Salomés por un erotismo manifiesto, sobre todo en las primera [Anexo 5] y segunda (1918 y 1932), situadas en nocturnos fondos azulados que suscitan un aura de misticismo. Mientras, Julio Romero de Torres empleará su habitual recurso a la mujer morena andaluza de gesto indefinido, esto es, impenetrable, suspendida en esa intemporalidad callada y tensa propia del Simbolismo.

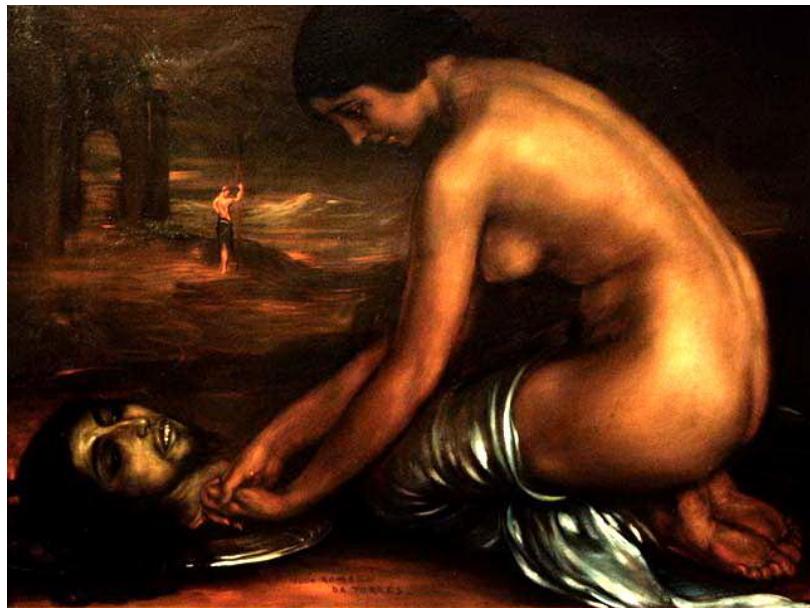


Anglada Camarasa, *Salomé*, 1899  
© Fundación La Caixa



Beltrán Massés, *Salomé*, 1932  
© Museo Casa Lis

<sup>49</sup> SÁNCHEZ, A., “La figura de Salomé en el Modernismo hispánico”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, nº7, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016, pp. 623-651. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5620303> Revisado (21/ X/ 2010).



Romero de Torres, *Salomé*, 1926  
© Museo Julio Romero de Torres

Junto a Salomé y otras figuras bíblicas como la *Eva* de Beltrán Massés, y también, aunque muy escasas, mitológicas como la *Síbila* de Anglada Camarasa [Anexos 6 y 7], la otra gran fuente de inspiración de nuestros simbolistas fue, como ya adelantábamos, un exuberante folclore nacional que se ofrecía maravillosamente al gusto por lo exótico y oscurantista imperante en el estilo, por no hablar de su marcado componente trágico...

Lo cierto es que, más allá de un atractivo meramente sexual o su connotación misógina, la mujer fatal supone ante todo un símbolo de la ecuación *Eros-Thanatos*, esbozada por Sigmund Freud en 1900 y que no es otra cosa que esa pulsión interna presente en todos nosotros entre vida y muerte, placer y dolor, amor y destrucción... Tal es el caso de Salomé y las demás, cuyo amor desmesurado y/o seducción malévolas implican a su vez sufrimiento y ruina, e idéntica noción subyace en la tradición española, en sus tipos femeninos de gran belleza y carácter fogoso, en sus duelos a navaja y pasiones intensas. Así cristalizará en la obra de Torres, Massés y Camarasa, igualmente depositarios de una tradición vernácula que ya había entusiasmado, por ejemplo, a los románticos europeos que durante la primera mitad del siglo XIX viajaban por España recogiendo historias y visiones de gitanas, princesas de la Alhambra y andaluzas de Barcelona.<sup>50</sup>

<sup>50</sup> El romántico francés Alfred de Musset incluyó en su libro *Cuentos de España e Italia* (1830) un curioso poema titulado “La Andaluza” en el cual se alude a una marquesa andaluza, de apellido vasco, afincada en Barcelona. Sin duda, una referencia socarrona a los estereotipos de sus contemporáneos.



Anglada Camarasa, *La gitana de las granadas*, 1904  
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Beltrán Massés, *Granada*, 1929  
© Colección Particular



Romero de Torres, *Naranjas y limones*, 1927  
© Museo Julio Romero de Torres



Romero de Torres, *Samaritana*, 1920  
© Museo Julio Romero de Torres

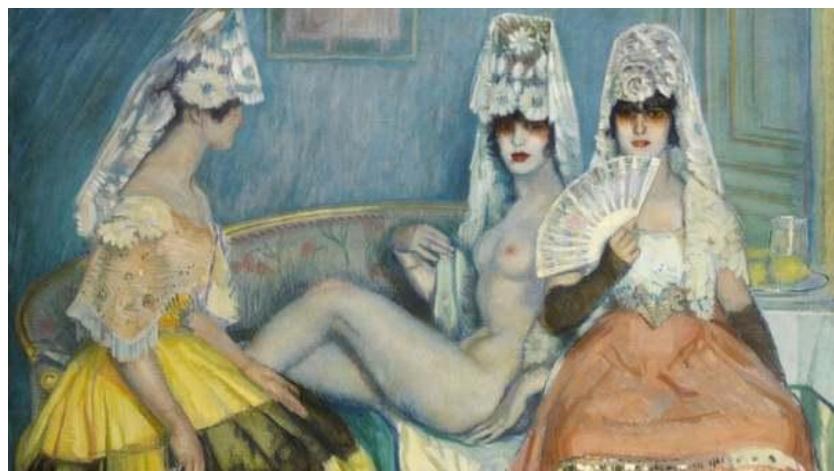
Las espetaculares gitanas sumergidas en mitad de una noche oscurísima donde destellan sus inquietantes ojos, las pálidas y libidinosas andaluzas recortadas en el azul del ocaso, la presencia de la siempre simbólica granada (fruta que nos habla de pasión y tragedia), y sobre todo las hermosas cordobesas de Julio Romero de Torres, con esas miradas a medio camino entre lo sagrado y la más descarada insinuación, dan fe de un ícono de mujer fatal propio: el de la mujer hispana, de pelo recogido y consumida por un tipo de pasión instintiva, ardiente, mucho más intensa de la que la que solemos encontrar en esa languidez serena de otros modelos europeos, más conceptuales que carnales.<sup>51</sup>

A estas perversas populares se les sumaría otro idénticamente perverso elenco de cortesanas y damas de clase alta que, haciendo suyos el hastío decadentista como actitud y la apariencia folclórica como moda, causaron furor en Francia y España durante las primeras décadas del siglo XX. Mujeres que combinan la atracción de las prostitutas, el exotismo de los tipos hispánicos y la morbosidad de las majas goyescas.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> LOMBA, C., “Fatales y perversas en la pintura...”, *op. cit.*, pp. 51-53.

<sup>52</sup> *Ibidem*, pp. 55-61.

En esta línea se sitúan los dos retratos que Camarasa hizo de Sonia de Klamery en 1913 y el icónico lienzo de Beltrán Massés *La maja marquesa* de 1915, cuya protagonista central era la marquesa Gloria Lagunas, hecho que causó gran commoción y que motivó su rechazo por impúdico en la Exposición Nacional de ese año. Tanto las modelos como las obras recogen perfectamente el repertorio descrito: mujeres de la aristocracia, decadentes y bonitas, de profunda mirada ojerosa, ataviadas con peineta y mantilla, exceptuando el titulado *Sonia de Klamery (echada)*, donde el artista no utilizó la indumentaria popular, como sí ocurre en *Sonia de Klamery (de pie)* [Anexo 8].



Beltrán Massés, *La maja marquesa*, 1915  
© Colección Particular



Anglada Camarasa, *Sonia de Klamery (echada)*, 1913  
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Por último, a diferencia de los anteriores, el cordobés Julio Romero de Torres no se hizo eco de esta tendencia folclorista más bien propia del gusto de una burguesía y una aristocracia cosmopolitas cuya apropiación de lo popular era anecdótica y superficial. Si Julio Romero representó a aristócratas, bailarinas u otros personajes a la manera andaluza fue porque realmente esa era su esencia, nunca una cuestión de moda.



Romero de Torres, *La Argentinita*, 1915  
© Museo Julio Romero de Torres

El 10 de Mayo de 1930 Romero de Torres muere en Córdoba. Por esas mismas fechas Anglada Camarasa había iniciado una deriva temática y estética que culminaría en su reencuentro con el paisaje durante los últimos años en Mallorca (fallecerá allí en 1959). Solo Beltrán Massés, quien muere incluso antes que Camarasa, en 1949, seguirá sembrando sus lienzos de mujeres apetitosas y diabólicas hasta el final. Esto no impide que a partir de los años 30 podamos dar por agotado un movimiento simbolista al que por fin acabó devorando la convulsa realidad europea que siguió a la Gran Guerra y/o fagocitado por las nuevas vanguardias hasta dejar de suponer un estilo propio.

#### 4. CONCLUSIONES

A raíz de lo expuesto y desarrollado en las páginas anteriores se pretendían mostrar y consideramos asimismo concluidas las ideas siguientes:

- Pese a que el movimiento simbolista llegó a España con cierto retraso respecto a su enunciación teórica en Francia con el *Manifeste du Symbolisme* (Jean Moréas, 1886), éste encontró a partir de la década de los 90 y sobre todo con el cambio de siglo una atmósfera propicia para su asentamiento y evolución entre la intelectualidad más renovadora del momento. Escritores y poetas como Ramón María del Valle-Inclán, Francisco Villaespesa, Antonio y Manuel Machado, Isaac Muñoz, Rubén Darío... y pintores como Ignacio Zuloaga, Ramón Casas o Néstor Martín-Fernández que articularon la entrada en nuestro país de la actitud y la estética del Decadentismo, con su búsqueda incesante del placer y de la belleza, incluida esa belleza de lo perverso que el arte simbolista supo mostrar mejor que nadie.
- Hermen Anglada Camarasa, Julio Romero de Torres y Federico Beltrán Massés fueron los representantes más notorios de esa tendencia en nuestro país, como así lo atestiguan las noches del París humeante y caleidoscópico que pintó Camarasa o la abundante presencia en la obra de todos ellos de esas *mujeres fatales* a las que ya habían aludido Charles Baudelaire o Gustave Moreau. Estos temas, que resultan arquetípicos del Simbolismo en su vertiente más turbulenta y decadentista, son los que dan pie a lo que hemos decidido denominar *iconografías de la decadencia*.
- El repertorio simbolista desplegado por Camarasa, Torres y Massés, lejos de constituir un vago reflejo de los referentes franceses y europeos, fue capaz de situarse a su misma altura tanto en sus consideraciones estético-filosóficas como en sus propuestas formales, en gran medida gracias al contacto directo de estos artistas con la realidad parisina, como queda reflejado en notable éxito internacional que los tres obtuvieron, llegando a exponer en diversos países de Europa y América, lo cual indica que nuestros pintores supieron encajar y destacarse con luz propia en medio de la siempre voraz modernidad.

– Las transferencias entre Francia y España no fueron unidireccionales, sino que en ellas también tuvo especial presencia la tradición española como fuente de inspiración e importante sustrato iconográfico. Las cordobesas de Julio Romero de Torres o las gitanas y majas con mantilla de Camarasa y Massés no pertenecen por lo tanto al territorio de la casualidad ni de la anécdota. Al contrario, nos hablan de la presencia en España de una base cultural cuyas leyendas trágicas y exóticos tipos populares encajaban perfectamente con los gustos y temas del Simbolismo hasta el punto de resultar en ocasiones mucho más reales y fascinantes que sus equivalentes en una Francia todavía resacosa de la afectación romántica.

Finalmente, solo señalar que el proceso de asimilación del estilo en nuestro país y sus consecuencias plásticas fueron en verdad mucho más heterogéneos de lo aquí expuesto, que por cuestiones prácticas se ha limitado al análisis de iconografías y artistas muy específicos dada su condición prototípica. No obstante podríamos haber hablado también del tratamiento simbolista del paisaje, su presencia en los regionalismos y su fagocitación por parte del Modernismo, la influencia en otras artes, etc.

El Simbolismo fue, en España como en el resto del mundo, esencialmente una expresión del enigma que acecha en el fondo de cada individuo, y como tal, una búsqueda personal de senderos y revelaciones inescrutables desde el exterior. Con todo, en su afán de hacer visible la idea secreta, en sus preocupaciones comunes, afloraron una serie de temáticas, espacios y fantasmas recurrentes a cuya infinitésima parte hemos podido acercarnos en estas *iconografías de la decadencia* que también resultaron ser las iconografías de un mundo y de unos artistas deambulando entre sus cielos e infiernos.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

BAUDELAIRE, C., *Las Flores del Mal* (1857), Barcelona, Ed. Mateu, 1973.

BENET, R., *Historia de la pintura moderna: Simbolismo*, Barcelona, Omega, 1953.

BLAKE, W., “Proverbios del Infierno”, en *El matrimonio del cielo y el infierno* (1793), Ed. elaleph, 2000, p. 11. Disponible en:  
<http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000034-f0fb1f1f30/William%20Blake.pdf>

CALVO, F. (Com.), *Julio Romero de Torres [1874-1930]*, Madrid, Fundación Mapfre, 1993.

CATTIAUX, L., *Física y Metafísica de la Pintura* (1946), Tarragona, Arola Editors, 2012.

CELDRÁN, H., “Una muestra en Londres celebra a Federico Beltrán Masses, el pintor español de la era del jazz”, *20 Minutos* (Madrid, 10/ X/ 2012). Disponible en:  
<https://www.20minutos.es/noticia/1612933/0/federico-beltran-masses/exposicion/pintor-era-del-jazz/>

FAERNA, J.M., *La era de los impresionistas. Anglada-Camarasa*, Madrid, Globus, 1995.

FONTBONA, F., (Com.), *El món d'Anglada-Camarasa*, Barcelona, Fundación La Caixa, 2006.

GORDON LORD BYRON, G., *Selected Poems*, New York, Dover Publications, 1993.

JIMÉNEZ, P. y LITVAK, L., (Com.), *Luz de Gas. La Noche y sus Fantasmas en la Pintura Española [1885-1930]*, Madrid, Fundación Mapfre, 2005.

LOMBA, C. (Com.), *Fatales y Perversas. Mujeres en la plástica española [1885-1930]*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2016.

LYTVAK, L. (Com.), *Julio Romero de Torres*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

MACHADO, A., *Poesías Completas*, Madrid, Austral, 1982.

MOREÁS J., “Manifeste du Symbolisme”, en *Le Figaro*, París, 18 Sept. 1886. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg4585>

MUÑOZ, I., *La sombra de una Infanta*, Madrid, Librería G. Pueyo, 1910. Disponible en: <http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/catalogo/consulta/registro.cmd?id=1016794>

OROPESA, M. y PÉREZ, P. (Com.), *Federico Beltrán Massés*, Salamanca, Fundación Manuel Ramos Andrade, 2007.

RUIZ, B., “Anglada-Camarasa. Arabesco y Seducción” en *Boletín de Arte*, nº35, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, p. 378-382. Disponible en: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/view/3511>

PÉREZ, J. y BRIHUEGA, J. (Com.), *Julio Romero de Torres. Símbolo, Materia y Obsesión*, Madrid, Tf Editores, 2003.

RIMBAUD, A., *Cartas del vidente* (1871), Biblioteca Virtual Universal, 2010. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/153514.pdf>

SÁNCHEZ, A., “La figura de Salomé en el Modernismo hispánico”, en *Castilla: Estudios de Literatura*, nº7, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2016. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5620303>

UGARTE, A., *Extensión y posición del Simbolismo español en las afueras del Modernismo catalán* (Tesis), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/39285/1/T37852.pdf>

VALLE-INCLÁN, R., *Luces de Bohemia* (1920), Madrid, Austral, 1985.

## 6. ANEXOS

Se incluyen en primer lugar las imágenes explícitamente referidas en el texto y, a continuación, algunas obras de otros artistas a los que se ha hecho mención a fin de facilitar un panorama visual más amplio del Simbolismo y sus diversas reminiscencias.



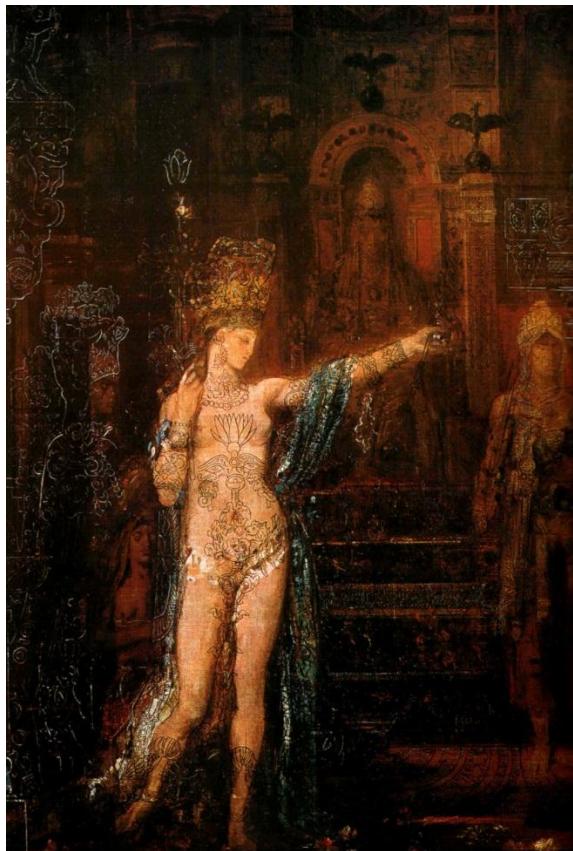
[1] H. Anglada Camarasa, *Espejos en el Moulin Rouge*, 1900-1904  
© Fundación La Caixa



[2] Santiago Rusiñol, *La morfinómana*, 1898  
© Museu Cau Ferrat



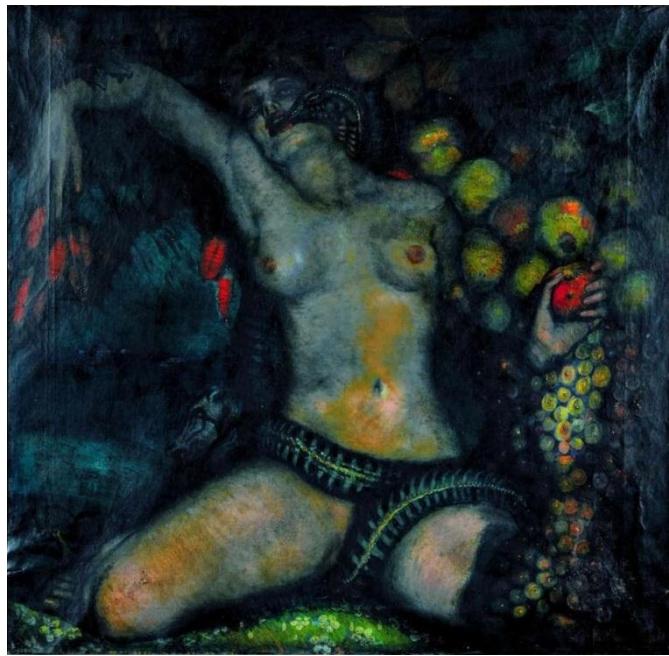
[3] Antonio Muñoz,  
*Magdalena contemplando a Jesús*, 1909-1910  
© Museo de Bellas Artes de Valencia



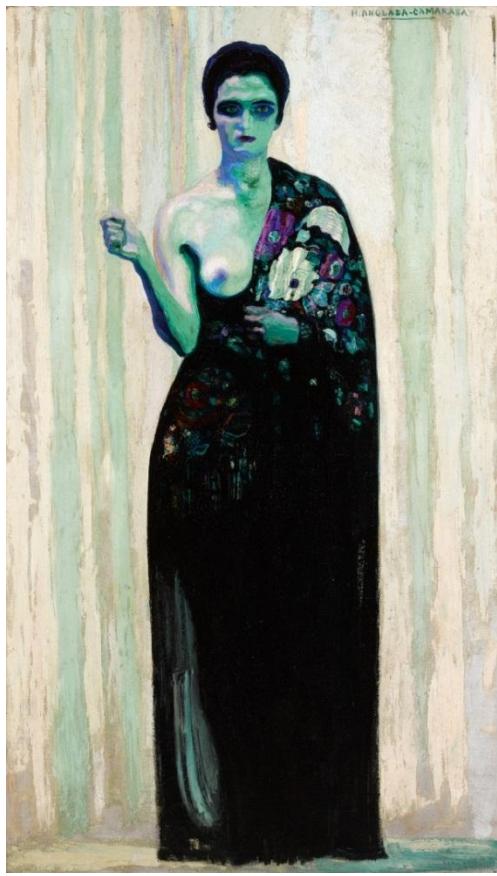
[4] Gustave Moreau, *Salomé*, 1876  
© Musée Gustave Moreau



[5] Beltrán Massés, *Salomé*, 1918  
© Colección Particular



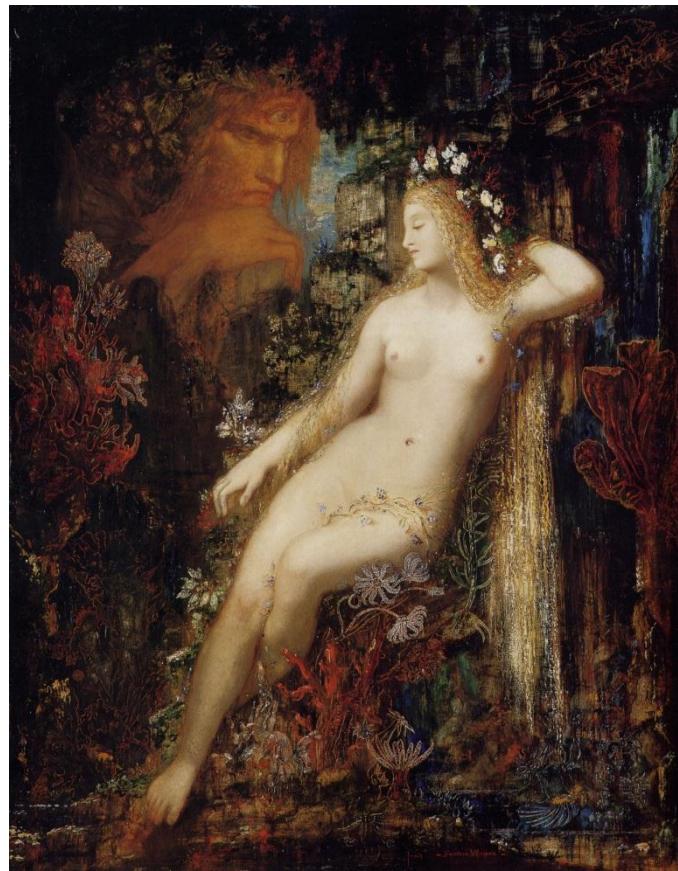
[6] Beltrán Massés,  
*La noche de Eva*, 1929  
© Colección Suñol



[7] Anglada Camarasa,  
*Sibila*, 1913  
© Fundación La Caixa



[8] Anglada Camarasa,  
*Sonia de Klamery (de pie)*, 1913  
© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía



Gustave Moreau, *Galatea*, 1880  
© Musée d'Orsay



Puvis de Chavannes, *El sueño*, 1883  
© Musée d'Orsay



Ramón Casas,  
*Au Moulin de la Galette*, 1892  
© Museu de Montserrat



Ignacio Zuloaga,  
*La dama de la sombrilla*, 1895-1897  
© Museo de Bellas Artes de Bilbao



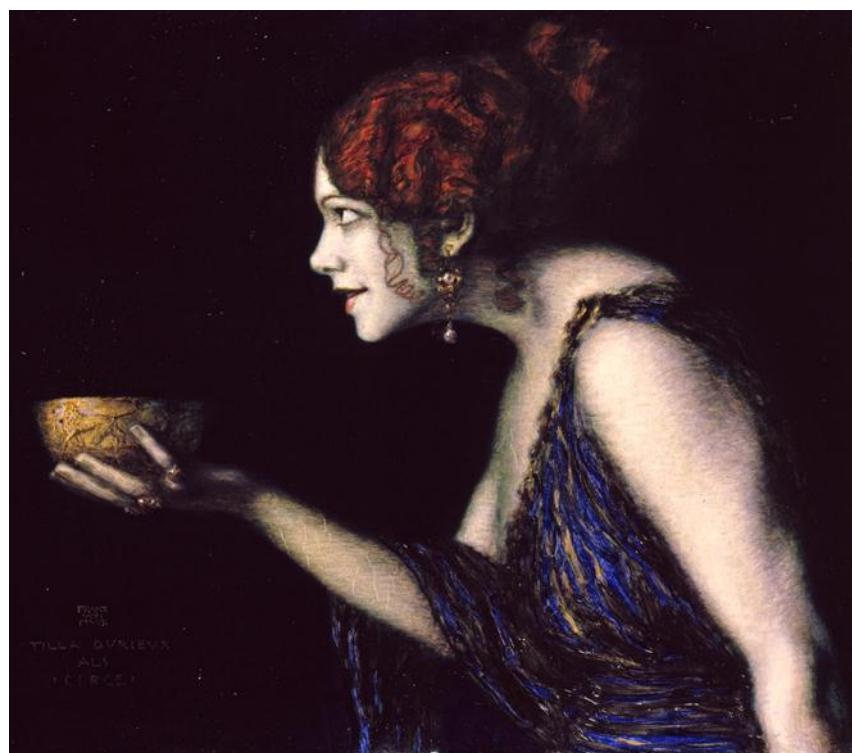
Robert Hughes, *La Valkiria* (fragmento), 1902  
© Colección Privada



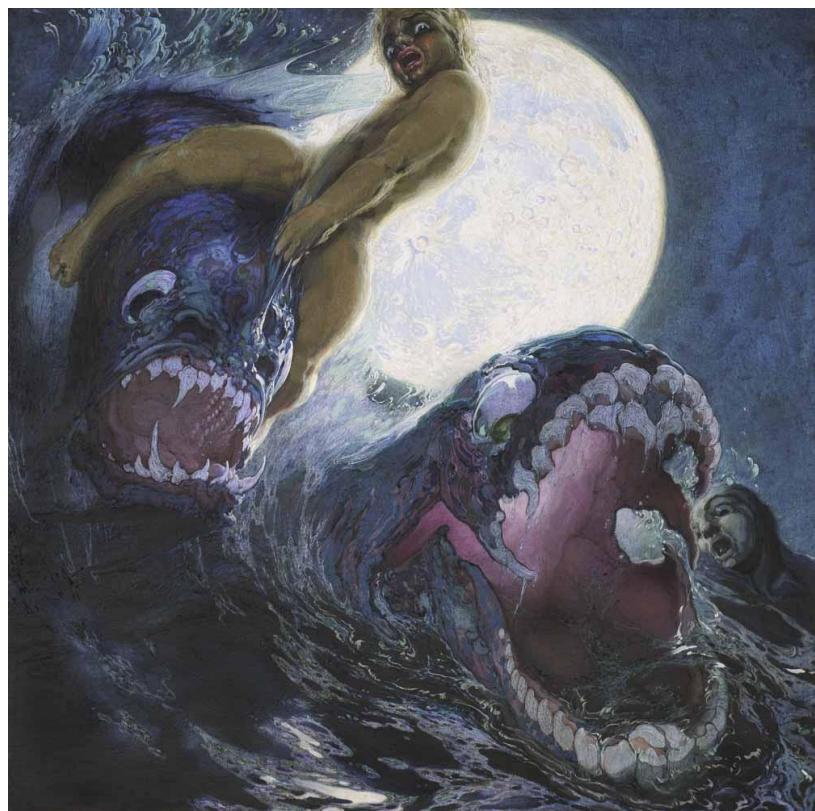
Gaetano Previati, *El día despierta en la noche*, 1908  
© Museo Revoltella. Galeria d'Arte Moderna



Odilon Redon, *Retrato de Violette Heymann*, 1910  
© Cleveland Museum of Art.



Franz Von Stuck, *Tilla Durieux como Circe*, 1912  
© Alte Nationalgalerie



Néstor Martín-Fernández, *Poema del Atlántico. La Noche*, 1913-1924  
© Museo Néstor



James Ensor, *Jardín del amor*, 1925  
© Colección Carmen Thyssen-Bornemisza