LAS DIOSAS
VII CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS INTERTEXTUAL
25, 26 y 27 de marzo de 2015

La Diosa retratada: Evelyn De Morgan y la sacralización alegórica de lo femenino

Cristina Hernández González
Universidad de Sevilla

Evelyn Pickering De Morgan (1855-1919), pintora a la que se suele vincular con los principales movimientos estéticos de la segunda mitad del siglo XIX, en especial, el Prerrafaelismo, el Simbolismo y el Esteticismo, es la creadora de una particular cosmología de imágenes en las que lo femenino se torna en emblema de significaciones espirituales y sagradas[1]. Y esto fue posible a merced de las creencias espiritistas de De Morgan, cimentadas sobre la filosofía swedenborgiana y las corrientes neoplatónicas[2], junto con su insistencia en reconstruir la iconografía femenina, otorgándole a la mujer roles más dinámicos y trascendentales, lejanos de los arquetipos creados por los artistas varones. Por un lado, nos encontraremos con el tratamiento de diversos personajes mitológicos, diosas y ninfas que, en las manos de Evelyn De Morgan, se convierten en perfectas alegorías de transformación espiritual; por otro, sus personificaciones lumínicas y estelares fueron despojadas de las interpretaciones peyorativas atribuidas al género femenino para instaurarse en bellas alegorías del tránsito, la metamorfosis personal y la iluminación espiritual[3].

Así, en *Venus and Cupid* (1878), no tenemos a una desnuda *anadyomene* saliendo de las aguas o bañándose en ellas[4], sino a una madre de gesto sereno y completamente vestida; el contexto de la diosa está minimizado y solo hallamos indicios de su identidad por el fondo oceánico de fértiles aguas y las sombras nacaradas de las conchas a sus pies; tampoco tenemos a la seductora y

---

[1] El mejor estudio de la obra de Evelyn De Morgan, en el cual nos hemos basado, es el de Elise L. Smith, *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*, Londres, Rosemont Publishing & Printing Corp., 2002.

[2] Alex Owen, *The Darkened Room. Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, University of Chicago Press, 2004, pp. 19-25.

[3] Anne Braude, "The Perils of Passivity: Women's Leadership in Spiritualism and Christian Science", en C. Wessinger (ed.), *Women's Leadership in Marginal Religions: Explorations Outside the Mainstream*, University of Illinois Press, 1993, pp. 55-67.

[4] *Vid.* J. L. Shaw, "The figure of Venus: rethoric of the ideal and the Salon of 1863", *Art History*, vol. 14, n4, pp. 540-570.

destructiva Venus, sino a una figura muy estilizada por la verticalidad de la composición y deserotizada mediante la exposición de afectuosa interacción y mirada cómplice con su adolescente hijo Cupido. Ambos, en ese gesto de reconocimiento mutuo, simbolizan el amor como ágape divino. La maternidad de las diosas fue también tratada en su *Demeter Mourning for Persephone* (1906), donde, a diferencia de Rossetti, Swinburne o Ruskin, obsesionados con el violento rapto de Proserpina, De Morgan desvió el enfoque hacia la desesperación de una diosa por la ausencia de una hija. Vestida con túnica dorada, en consonancia con el grano maduro y con la descripción del himno homérico, su brillante figura y el amanecer detrás dominan sobre la oscuridad de las rocas, metonimia del reino de Hades. Las amapolas, símbolos de sueño y de muerte, y las espigas de trigo, símbolos de resurrección y crecimiento, establecen una concordia de opuestos para configurar el mensaje esperanzador de renacimiento espiritual.

The Dryad (1884-1885) es un nítido ejemplo de la fusión simbólica de divergentes tradiciones sagradas que será tan característica en la obra de De Morgan. La pagana ninfa de los árboles, quien ya de por sí encarnaba la posibilidad de metamorfosis y de una nueva vida mediante la adopción de una segunda materia, la vegetal, se funde con la alegoría cristiana de redención y renacimiento[5]. La pierna atrapada en el tronco del árbol, con reminiscencia al mito de Isis y Osiris, representa el cuerpo atrapado en la materia antes de agonizar. La lagartija, en cambio, es un símbolo cristiano de resurrección y rejuvenecimiento, al igual que los lirios y las margaritas señalan a la primavera como ciclo nuevamente comenzado. El cielo auroral también remite a la transformación y renovación del espíritu, dado que la aurora constituye un signo fundamental dentro de las doctrinas de Swedenborg. La masa corporal y la corteza del árbol, esto es, lo material y su mortalidad, se oponen al amanecer y el fondo marino, emblemas del tránsito a la otra vida, extensión similar al Leteo que debe ser cruzado. De manera que la dríade de Evelyn funciona como una alegoría de la metamorfosis tanto corporal como espiritual[6].

Su *Flora* (1894), de inspiración quattrocentista y recargada decoración vegetal al estilo del Arts & Crafts, combina los atributos simbólicos de la *Primavera* y el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, quien ya había fascinado considerablemente a los Prerrafaelitas por encarnar el florentino el ideal de belleza y melancolía del moderno esteta o bien la ley divina que emanaba bajo la bella mística de sus obras[7]. La *Flora* de De Morgan es una síntesis de la *Flora* y la *Venus* de Botticelli, quien se basó a su vez en la interpretación de Marsilio Ficino[8] Para este, Venus representaba el amor por los estudios humanistas y su nacimiento suponía "una alegoría del nacimiento de la belleza en la mente humana a través de la fertilización de la divinidad."[9] Siguiendo, pues, a Ficino y Botticelli, la *Flora* de Evelyn De Morgan sería también una alegoría de la *Humanitas*, de la educación humanista que desvía al

---

[5] E. L. Smith, *op.cit.*, pp. 84-85.

[6] No descartamos la posible influencia en el cuadro del cuento "La dríade" (1867) de Hans Christian Andersen, quien influiría también en la serie de pinturas sobre sirenas de Evelyn De Morgan. En primera instancia, parecería que estamos ante un relato ecológico y una critica a los excesos del progreso tecnológico, pero el sentido final del texto alude a la autonomía y la maduración femeninas: "The tale contrasts the natural world, represented by the Dryad, with the modern urban world marked by steam power and technology. The narrative relates the coming of a Dryad to Paris as a fine young chestnut tree to replace one of the 'dead uprooted tree[s], killed by gas-smoke and kitchen smoke and all the vapours of a town so fatal to plants'. But the tale's ecological discourse on nineteenth-century polluted cities camouflages a moral discourse on desire and feminity, using glass buildings, once again, to deal with woman's growth/maturation", L. Talairach-Vielmas, *Fairy Tales, Natural History and Victorian Culture*, Hampshire, Palgrave MacMillan, 2014, pp. 93-94.

[7] *Vid*. Wolfgang Lottes, "Appropriating Botticelli: English Approaches 1860-1890", en Peter Wagner (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlín, Walter de Gruyter & Co, 1996, pp. 246-261.

[8] Jan Marsh y Pamela Gerrish Nunn, *Pre-Raphaelite Women Artists*, Manchester City Art Galleries, 1997, p. 142.

[9] Frederick Hartt, *Arte. Historia de la pintura, la escultura y la arquitectura*, Madrid, Akal, 1989, pp. 605-606.

individuo de la tiranía de los sentidos para conducirlo hacia el intelecto y alzarlo a la contemplación[10]. Estamos, pues, ante un exquisito tejido en el que predomina el retruécano visual y el simbólico entre las rosas verdaderas en sus manos y en el suelo y los pensamientos bordados en el vestido, entre los jilgueros posados en las ramas y las golondrinas bordadas en el echarpe de la diosa, todos ellos símbolos primaverales de caducidad de la vida, pero también de resurrección y regeneración vital. Y, atendiendo a la invisible línea trazada por la mano, los pies y la mirada de la diosa, nos descubrimos contemplando una alegoría del tiempo cíclico y de la renovación espiritual.

Un año después aparece *Eos* (1895), la divina Aurora, cuya autoridad divina solía ser menospreciada por escritores y artistas al centrarse en su aparente carácter vengativo, voluble y lascivo, por su agresividad -impropiamente femenina- y brusquedad sexual[11]. No es la imagen que crea Evelyn. Aquí tenemos una diosa de poderosas alas, de elegante túnica y de delicada tristeza por la pérdida de su hijo, por quien llora cada mañana. Lágrimas cíclicas que configuran el mito del rocío, representado por Evelyn mediante el ánfora que roza la mejilla de la diosa, quien mira directamente al espectador. Evelyn De Morgan reorientó el mito clásico de Aurora, despojándole toda carga sexual, para crear una alegoría del amanecer como renacimiento. En *Aurora Triumphans* (c. 1886) ya había tratado la imagen de la diosa, cuya llegada -su triunfo sobre la oscuridad- es anunciada por tres ángeles cuyas trompetas parecen las manecillas de un reloj, señalando tres fases o momentos del día, alegoría del tiempo cíclico como tiempo espiritual, del tránsito y del renacer, del despertar de la luz (una todavía somnolienta Aurora) que disipa la oscuridad (la Noche ahuyentada por los Ángeles)[12].

Mientras la tradición vinculaba la mañana y el sol con el género masculino, Evelyn optó por imágenes de transición como el amanecer y el crepúsculo, o bien usó imágenes nocturnas y lunares que ostentaban otros significados de iluminación. En consecuencia, su versión sobre Nyx, la Noche, en *Sleep and Death, The Children of Night* (1883) se aleja del aspecto terrible de la diosa primigenia, quien abandona su máscara de misteriosa amenaza, de sensualidad fatal y de tiránica superioridad -como sí la representaban los artistas del periodo- para ofrecernos su rostro maternal, protector y cuidador[13]. Los pliegues del abdomen la hacen una mujer real, que ha dado a luz recientemente. Ningún atisbo de la estilizada figura para los desnudos femeninos de la época. Las aguas del fondo remiten a la fertilidad, al origen primordial de la vida y, en consecuencia, De Morgan nos devuelve la imagen de la Noche en su rol primigenio. Unos años antes, la artista ya había tratado a la Noche bajo un prisma de sororidad en *Night and Sleep* (1878), donde la Noche guía y protege a su somnoliento hijo mezclando las tonalidades del amanecer y del anochecer, mientras las amapolas -símbolos florales del sueño, pero también de la muerte- caen sobre la humanidad. Como puede advertirse, para Evelyn De Morgan lo femenino no remite a una completa oscuridad, sino al tránsito sutil entre Noche y Aurora, al igual que la Muerte es seguida por Nueva Vida.

La luna como personificación femenina aparece en tres cuadros de Evelyn, en los que, eliminó o superó la tradicional asociación peyorativa entre el cuerpo femenino y el cuerpo lunar. Al contrario , la luna le sirvió como fructífera imagen de los estados transitorios entre la tierra, ámbito de lo material, y el cielo, ámbito de lo espiritual, lo que le permitió configurar personificaciones y

---

[10] Carlo Montresor, *Botticelli*, Roma, ATS Italia Editrice, 2010, p. 20.

[11] *Vid*. A. Esteban Santos, "Eos: el dominio fugaz de la Aurora. Fuentes literarias y representaciones artísticas en el mito de Eos. Confrontación con otros mitos", *Cuadernos de Filología Clásica*, n12, 2002, pp. 287-318.

[12] Jan Marsh y Pamela Gerrish Nunn, *op.cit.*, pp. 140-141.

[13] I. Pérez Miranda, "Hijas de la Noche (I): mito, género y nocturnidad en la Grecia Antigua", *ARYS*, n8, 2009-2010, pp. 133-139.

alegorías, a través de la iconografía femenina, de las posibilidades de metamorfosis del ser.[14] Sus tres representaciones lunares, además, parecen admitir una lectura de fases o de gradación, si atendemos a la cada vez mayor presencia de figuras. Así pues, su *Luna* (1885) nos muestra a una única hermosa joven apenas cubierta por una túnica azul, con el pecho desnudo y recostada sobre la curva de la luna. Esta mujer-luna encarna en sí misma el estado de transición, ni dormida ni despierta, ni cautiva ni liberada del todo, ni vestida ni desnuda. Asimismo, la colocación de las extremidades establecen un retruécano visual muy sutil del estado transitorio que esta mujer personifica: brazos y piernas, dispuestos en un eje horizontal y otro vertical, sugieren los cuatro puntos cardinales, mientras que las sueltas ataduras de las cuerdas remiten a la atracción gravitacional que la aproxima inevitablemente hacia la tierra, representada por las cordilleras del paisaje. En consecuencia, el estado intermedio de esta *Luna* revela su estatus/rol de satélite sometido a la sempiterna mudanza, al constante tránsito, al constante movimiento de atracción y distanciamiento entre lo celestial y lo material. En *The Sleeping Earth and Wakening Moon* (c. 1905-1910), son dos las figuras femeninas, la Luna y la Tierra, las que encarnan la atracción entre elementos opuestos. La Luna se muestra libre y poderosa, a diferencia de la Tierra, en postura cerrada y sujetada por una fina tela. La lectura es claramente platónica, pues la curva del cuerpo lunar es una imagen especular de la tierra dormida, como dos mitades semiesféricas que encajarían perfectamente entre sí para formar una totalidad. La tercera imagen lunar de Evelyn De Morgan insiste en la interacción entre la luna y la tierra, pero con una serie de variaciones. Si en *Luna* teníamos una figura femenina individual, sometida a la tensión de dos fuerzas antagónicas (tierra/cielo, materia/espíritu), y en *The Sleeping Earth and Wakening Moon* la concordia de opuestos se establecía mediante las dos figuras femeninas complementarias de la luna y la tierra, en *Moonbeams Dipping into The Sea* (c. 1905-1910) son tres mujeres las que simbolizan el encadenamiento o la conexión progresiva como fases o etapas en el desarrollo de la transformación espiritual. El movimiento ascendente queda más que sugerido por la disposición espacial y la postura corporal de estas tres *hermanas*[15], pero también, atendiendo al título del cuadro, puede ser de descenso, completando así el ciclo. De ahí la insistencia en la redondez de la luna, que funciona como vientre o matriz simbólico del ciclo de nacimiento, muerte y regeneración.

Entre 1905 y 1910, además de estas representaciones femeninas lunares, Evelyn realiza una serie de imágenes en las que la sacralización de lo femenino se asocia a diferentes horas del día y fenómenos lumínicos: *Night and Dawn*, *Sunbeam and Summer Shower*, *Twilight* y *Evening Star Over the Sea*. No podemos detenernos en todas y cada una de ellas, pero sí al menos advertir del funcionamiento simbólico del amanecer, de la lluvia como agua fecundante, del arco iris como puente espectral del tránsito, o del crepúsculo como final de la vida material; todos encarnados por personificaciones femeninas. En *Evening Star over the Sea* (1905-1910), la figura femenina representa a la Estrella Vespertina. Nos encontramos ante una mujer vestida con telas diáfanas, ligeras y transparentes, de un azul casi cristalino, el mismo que ostenta el mar bañado por los rayos del sol. Su silueta, rodeada por un nimbo de luz y sutiles anillos multicolores, adopta una pose de equilibrio perfecto, de levitación, incluso de concentrada meditación -por los ojos cerrados-, suspendida sobre el mar. Los círculos concéntricos, para Lynda Harris, suponen una representación de las esferas celestiales postuladas por la filosofía swedenborgiana de manera que parecen estar sugiriendo que la figura femenina ha

---

[14] E. L. Smith, *op.cit.*, p. 129.

[15] Para E. L. Smith, estas tres mujeres serían hermanas: "Here there is non of the tense balance of opposities, but instead a sense of community among sisters", *Ibíd.*, pp. 131-132. Sin embargo, creemos que no resultaría erróneo pensar que se trata de la misma figura femenina en tres estados diferentes de desarrollo y transformación espiritual, en consonancia con las ideas espiritistas a la artista.

emanado de niveles superiores[16]. Flotando sobre la costa, por su disposición corporal semejante a la de una brújula, la mujer que encarna a la Estrella de la Tarde no es sino una representación alegórica de lo femenino como guía espiritual hacia las costas de la nueva vida tras haber cruzado las aguas de la muerte. Ella es quien ayuda a las almas a encontrar el camino a través de la oscuridad.

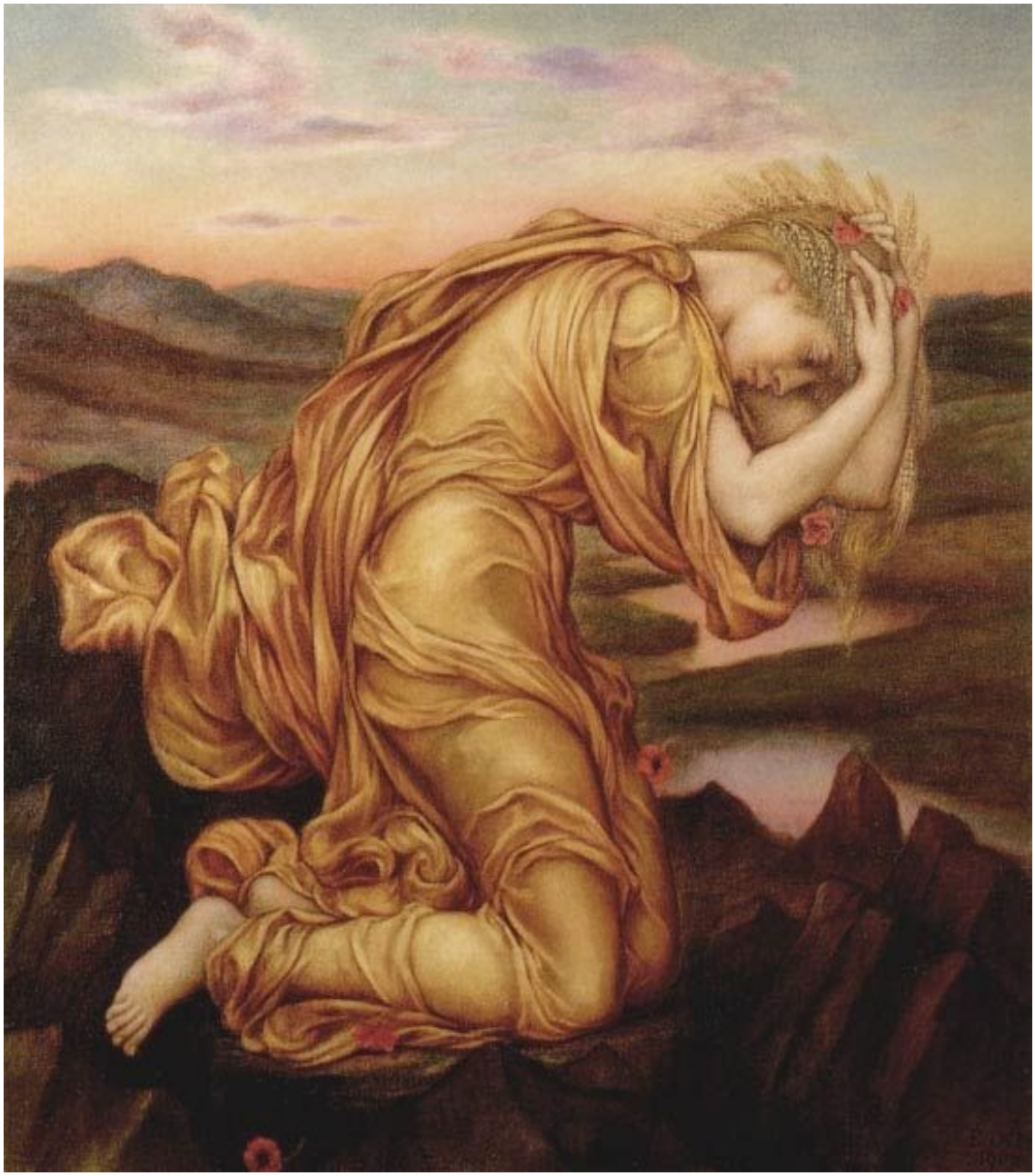
En conclusión, y termino, la encarnación de la iluminación espiritual y del alumbramiento trascendental mediante el cuerpo femenino adquiere en las pinturas de De Morgan una mixtura armónica de la iconografía cristiana, la filosofía platónica y sus creencias espiritistas. En *Lux in Tenebris* (1895), verbigracia, una radiante figura femenina, rodeada por una brillante mandorla, sostiene una rama de olivo con una mano, mientras con la otra parece bendecir. El oscuro paisaje remite a la concepción swedenborgiana del infierno poblado de criaturas que representan el mal. Pero su divina figura femenina es una alegoría de la Luz y de la Belleza triunfando sobre el caos y la oscuridad. La mandorla no es sino una metáfora del huevo, del útero o matriz, del nacimiento de la nueva vida dentro de la oscuridad, y el mensaje, por tanto, que la artista pretende comunicar al espectador es que tras la muerte de la vida material llegará el verdadero renacimiento, el nacimiento en la vida espiritual. El nacimiento encarnado en el cuerpo alegórico de la diosa retratada.

****

Cristina Hernández González (Melilla, 1977), licenciada en Filología Hispánica y diplomada en Estudios Avanzados de Doctorado por la Universidad de Granada. Es profesora de Lengua Castellana y Literatura en el IES Miguel Fernández y doctoranda de la Universidad de Sevilla dentro del programa interdisciplinar "Mujer, escritura y comunicación", donde está desarrollando su tesis doctoral sobre Evelyn De Morgan y los pintores prerrafaelitas. También fue profesora asociada en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Granada donde ejerció durante cinco años.

Ha publicado los libros *La Muerte Fértil. Mitos, símbolos y arquetipos de una paradoja recuperada*, Bibliofilia Montillana, Córdoba, 2010; *Plan de Igualdad en Educación Secundaria* (coord.), Consejería de Educación y Colectivos Sociales de la Ciudad Autónoma de Melilla/GEEPP Ediciones, Melilla, 2011 (1a y 2a edición); *Ofelia {entre las flores}*, GEEPP Ediciones, Melilla, 2012; *Astropoemas. Antología lírica y visual*, Consejería de Educación y Colectivos Sociales/GEEPP Ediciones, Melilla, 2012; *El Sonajero del Chamán*, GEEPP Ediciones, Melilla, 2012; *Las lágrimas del ciervo. Lo sagrado en la poesía de Miguel Fernández*, Beca de Investigación de Poesía Española Actual, UNED, Madrid, 2013; *Sabores de Sidel. Ruta literaria por Melilla. Plan de Patrimonio Cultural en Educación*, Consejería de Educación y Colectivos Sociales/GEEPP Ediciones, Melilla, 2013.

Ha intervenido en jornadas y congresos de carácter internacional con las ponencias "De Boccaccio a Rossetti, del texto a la imagen: representaciones intersticiales de la mujer", en ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE y MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE (coords.), *Boccaccio e le donne*, Aracne Editrice, Roma, 2014; "Sabias y terribles: el conocimiento de la mujer como perversidad. Dinámicas de la violencia simbólica sobre personajes femeninos mitológicos", en D. CERRATO, C. COLLUFIO y M. MARTÍN (eds.), *Estupro. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, Arcibel Editores, Sevilla, 2014,; "La dama en la piedra: iconografías transculturales de mujer en la poesía melillense", *Jornadas Internacionales Las Otras. Experiencias de mujeres en un mundo interconectado*,

[16] Lynda Harris, "Evelyn De Morgan: Symbolism, Feminism and Mysticism", *Talisman Fine Art and Talisman Symbolist Studies*. <www.talisman-fine-art.com>

Arcibel Editores, Sevilla, 2014; "Al otro lado de las trincheras. Evelyn De Morgan: imágenes para la sororidad y la igualdad" en ESTELA GONZÁLEZ DE SANDE y MERCEDES GONZÁLEZ DE SANDE (eds.), *Artistas, activistas y académicas. Al otro lado de las trincheras. VIII Congreso Internacional AUDEM*, Arcibel Editores, Sevilla, 2014; "Evelyn De Morgan: imágenes contra la guerra", *Jornadas Culturales Centenario I Guerra Mundial de la Asociación de Estudios Melillenses*, en prensa, Melilla, 2014; "De Ulises a Tiresias. El náufrago y el ciego como modelos convergentes de conocimiento en la poesía contemporánea", *International Conference Myth in crisis, The crisis of Myth*, UCM, Madrid, 2014.