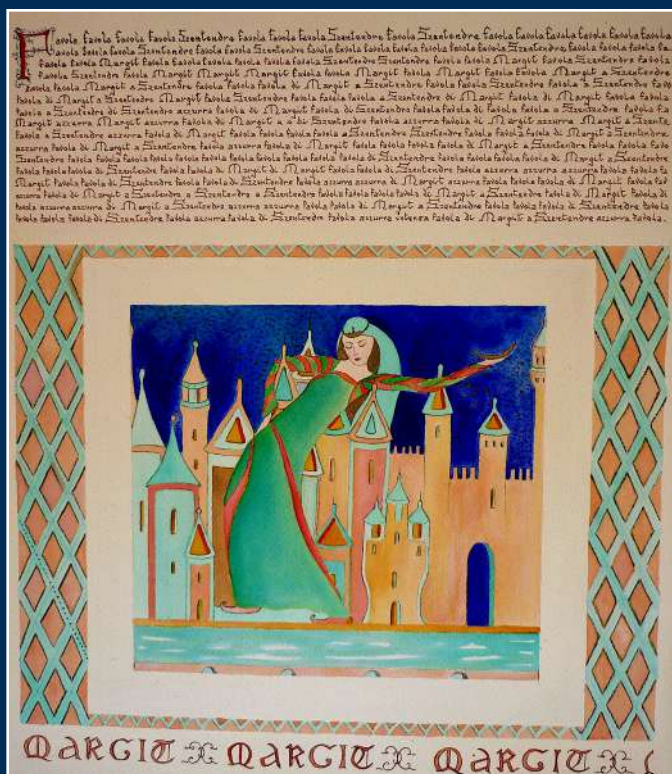


VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ,
ÁNGELA FLORES GARCÍA,
IRENE SCAMPUDDU (Coords.)

LAS MUJERES Y LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL



AQUILA FUENTE
A



Ediciones Universidad
Salamanca

LAS MUJERES
Y LA
CONSTRUCCIÓN CULTURAL

VICENTA HERNÁNDEZ ÁLVAREZ,
ÁNGELA FLORES GARCÍA,
IRENE SCAMPUDDU (Coords.)

LAS MUJERES
Y LA
CONSTRUCCIÓN CULTURAL



Ediciones Universidad
Salamanca

AQUILAFUENTE, 253

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y los autores

Motivo de cubierta:

Margit

© Adriana Assini

En la realización de este libro han colaborado los grupos de investigación «Escritoras y personajes femeninos en la literatura», de la Universidad de Salamanca y «Escritoras y escrituras» de la Universidad de Sevilla, además de los proyectos de investigación Escritoras inéditas en español en los albores del s. XX (1880-1920). Renovación pedagógica del canon literario (SA019P17), financiado por la Junta de Castilla y León y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) y Ausencias II. Escritoras italianas inéditas en la querrela de las mujeres (siglos XV al XX) (FEM2015-70182-P) del Plan Estatal 2013-2016 Excelencia - Proyectos I+D.

1ª edición: septiembre, 2018

ISBN: 978-84-9012-968-5

Ediciones Universidad de Salamanca
Plaza San Benito s/n
E-37002 Salamanca (España)
<http://www.eusal.es>
eus@usal.es

Maquetación:

Mattia Bianchi, M^a Isabel García Pérez, Sara Velázquez García, Paula Barba Guerrero, Sara Casco Solís, Diana Gatea, Laura Requena Pérez, Candela Salgado Ivanich, María Tellería Seoane

Realizado por:

Cícero, S. L.
Tel. 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Hecho en UE- Made in EU



*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca.*

Ediciones Universidad de Salamanca es miembro de la UNE
Unión de Editoriales Universitarias Españolas

www.une.es

CEP. Servicio de Bibliotecas

Las MUJERES y la construcción cultural / Vicenta Hernández Álvarez, Ángela Flores García, Irene Scampuddu (coords.).—1a. ed., septiembre 2018.—Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2018
1 memoria USB (374 p.). —(Aquilafuente ; 253)

Tít. tomado de la página de inicio

Sistema requerido: Adobe Acrobat

Contribuciones en español e italiano, con abstracts en español o italiano e inglés

Bibliografía al final de cada capítulo

1. Mujeres-Vida intelectual. I. Flores García, Ángela, editor. II. Scampuddu, Irene, editor.

III. Hernández Álvarez, Vicenta, editor.

930.85-055.2

**LAS MUJERES SABIAS SON PELIGROSAS:
DE LAS BRUJAS A LAS CIENTÍFICAS
EN EL ARTE DE EVELYN DE MORGAN
THE WISE WOMEN ARE DANGEROUS:
FROM WITCHES TO FEMALE SCIENTISTS
IN THE ART OF EVELYN DE MORGAN**

M^a Cristina HERNÁNDEZ GONZÁLEZ

Universidad de Sevilla/IES Miguel Fernández de Melilla

RESUMEN

La representación de mujeres doradas de una gran capacidad intelectual se tradujo en la iconografía de brujas y hechiceras en la cultura victoriana. Estas mujeres, que aspiraban a la adquisición de conocimientos y a una carrera profesional, eran consideradas un peligro aberrante, por lo que fueron estigmatizadas en el arte masculino. Sin embargo, la artista Evelyn De Morgan (1855-1919), desde una perspectiva feminista, espiritista y darwinista, interpretó estas figuras como mujeres sabias y empoderadas.

Palabras clave: bruja, sabiduría, empoderamiento, cultura victoriana, alegoría.

ABSTRACT

The representation of women at a great intellectual capacity resulted in the iconography of witches and sorceress in the Victorian culture. These women, who aspired to the acquisition of knowledge and a professional career, were considered an aberrant danger, so were stigmatized in the male art. However, the artist Evelyn De Morgan (1855-1919), from a feminist, spiritualist and Darwinian perspective, interpreted these figures as erudite and empowered women.

Key words: witch, wisdom, empowerment, Victorian culture, allegory.

La pintura prerrafaelita y simbolista, en la segunda mitad del siglo XIX, se pobló de Circes, Medeas, Casandras, Morganas, Sidonias y toda clase de hechiceras y brujas, perversas y seductoras (Marsh, 1987: 109), que engrosaron el panteón de *femmes fatales* y reforzaron la iconográfica advertencia que conllevaba la cada vez mayor adquisición de conocimientos y la reivindicada profesionalización por parte de las mujeres que accedían a las esferas intelectuales y artísticas. Las hechiceras eran un símbolo de empoderamiento femenino, todo un riesgo y una amenaza que había que controlar y vigilar desde las esferas patriarcales victorianas. Las mujeres sabias e instruidas eran consideradas unas intrusas, unas “anomalías”, un peligro aberrante para el consolidado discurso de las esferas separadas (masculino/femenino=público/privado) y la armonía marital-familiar del ángel del hogar como estereotipo femenino ideal. En este contexto, la representación en las artes de mujeres dotadas de una gran capacidad intelectual o por una extraordinaria creatividad provocó una proliferación de brujas y hechiceras que convirtieron en objetos de consumo erótico, en fetiches visuales vigilados y constreñidos por los márgenes del lienzo (Casteras, 1991: 142; Cherry, 2000: 159-160).

A diferencia de la mayoría de los escritores y artistas de la época, Evelyn De Morgan (Stirling, 1922; Smith, 2002) decidió retratar a hechiceras y brujas no solo para demostrar su erudición en mitos clásicos, leyendas medievales y supersticiones folclóricas, ni tampoco para estar en consonancia con las tendencias estéticas -e ideológicas- dominantes, sino que lo hizo para exponer otra mirada sobre las supuestamente peligrosas mujeres sabias. Una mirada sororaria, empática, comprensiva con las circunstancias en que desempeñaron sus artes, ofreciendo al unísono una interpretación reivindicativa y transgresora al empoderar a sus figuras femeninas y devolverles el estatus místico y cuasi-divino que les habían arrebatado las estructuras patriarcales. Para Evelyn, las brujas, magas y hechiceras, las místicas y las alquimistas o los sujetos alegóricos femeninos vinculados con la gnosis y la sabiduría contemplativa, suponían una oportunidad excelente para, por un lado, representar a mujeres que, con valor, coraje y autodeterminación, se sirven de sus conocimientos ancestrales

para hacer frente a las adversidades y, por otro, para demostrar, a través de la estrategia alegórica, el engaño en que vivía sumida su sociedad al juzgar tan negativamente la correlación Mujer-Sabiduría. Al mismo tiempo, entretejió en sus imágenes su activismo feminista, sus creencias espiritistas y su interés en la aplicación de las teorías evolucionistas a la filosofía de Swedenborg (Drawmer, 2001).

De ahí que representara a hechiceras clásicas como *Medea*, reinas que usaban ardides mágicos como *Queen Eleanor*, profetisas malditas como *Cassandra*, brujas voladoras como *The Storm Spirits* o nigromantes elaborando sus pócimas como en *The Love Potion*. (No podemos analizar por extenso cada una de ellas y optaremos por conceder mayor espacio a sus alegorías de mujeres sabias por la fuerza discursiva que ostentan). Evelyn consideraba a Medea como un personaje caracterizado por una ferviente pasión que la condujo al amor incondicional y al odio visceral. Pero su *Medea* (1889) no es una *femme fatale* de destructiva sexualidad, sino una mujer que, pese a ser inteligente y poderosa, sufre el infortunio, la incompreensión y la humillación por parte de un hombre. Medea forma parte del corpus de mujeres víctimas del amor destructor por una figura masculina (Smith, 2002: 100). El análisis que De Morgan realiza de Medea es particularmente interesante si atendemos a la propia biografía de la artista. Como se sabe, Medea representaba la antítesis radical del rol reproductor, maternal y nutricio asignado al género femenino, un rol exacerbado por la misógina cultura victoriana a través del estereotipo del ángel del hogar. Para Evelyn, que se había negado a cumplir con las expectativas de una dama de su alta clase social, volcándose en su carrera profesional, casándose bastante tarde y con quien quiso y no teniendo retoños que abarrotasen su nido doméstico, pintar a Medea debió suponerle todo un reto, de ahí que en su pintura se concentre exclusivamente en el poder, la elegancia, la serenidad y la inteligencia de su maga, atributos muy diferentes de las salvajes, vengativas, malignas y enloquecidas Medeas victorianas (Sandys, Prinsep, Waterhouse). Asimismo, las Casandras de Rossetti y Sandys son caracterizadas por el frenesí y la locura, poseídas por fuerzas sobrenaturales, una manera de restarle poder a su profético don y a su intelecto. En cambio, la

Cassandra (1898) de De Morgan, aunque adopta el clásico gesto de arrancarse los cabellos, se convierte en sus manos en la expresión de la frustración de la sordera y el menosprecio del contexto victoriano que muchas mujeres eruditas sufrían pese a sus esfuerzos. En *The Love Potion* (1903), De Morgan nos muestra una imponente dama de perfil, sentada en el interior de una especie de biblioteca o despacho de exquisita decoración y, aparentemente, vertiendo una pócima o un elixir en una copa. No es una Vivien, ni una Morgana, ni una Circe más del amplio catálogo de erotizadas hechiceras decimonónicas, como las de Burne-Jones, Waterhouse, Sandys, Spartali Stillman, Chalon, Fortescue-Brickdale, entre otros. Se trata de una alquimista, una científica paracelsiana que experimenta con la transformación tanto de las sustancias-materias como del espíritu. Subvirtiendo la dicotomía naturaleza/cultura que sirvió para justificar la diferencia entre el género femenino y el masculino, para *The Storm Spirits* (1900), De Morgan acudió a la iconografía de brujas voladoras y provocadoras de tormentas -canonizadas por Hans Baldung Grien a principios del siglo XVI- para representar el poder y la energía que reciben las mujeres cuando abandonan la enemistad patriarcal y practican la sororidad o el hermanamiento femenino. Una premisa que también tematiza en *Queen Eleanor and the Fair Rosamund* (c.1902), leyenda creada a partir de los hechos históricos y que reducía el rol de la reina Leonor de Aquitania a la de bruja asesina de la hermosa Rosamunda, la amante del rey; un motivo que fascinó a Hughes, Burne-Jones, Sandys, Rossetti, Waterhouse, Cadogan Cooper y que De Morgan deconstruye por completo para hacer reflexionar a su espectadora ideal sobre las consecuencias que la enemistad entre mujeres tiene para la supervivencia de nuestro género.

Otras representaciones de Evelyn De Morgan que tematizan el conocimiento femenino se alejan de personajes concretos de la mitología, la historia o la literatura y se vuelcan en la configuración alegórica de sus iconografías feministas. Así como el símbolo exhibe una aparente espontaneidad o naturalidad, pese a estatus de pacto colectivo y a su longeva permanencia en la tradición iconográfica, la alegoría suele considerarse como un recurso retórico y visual más artificial en el sentido de que implica una intervención tecno-racional y más

premeditada en la reescritura o reelaboración de la realidad. La alegoría es un palimpsesto, un disfraz, un plurisistema de sobreescrituras que admite siempre nuevos y divergentes sentidos, de manera que no se agota nunca en una única interpretación (Brea, 2007; Beuchot, 2004; Owens, 2001). En consecuencia, la alegoría, como mecanismo excelente de mutación y reciclaje de significados, permite a Evelyn De Morgan cumplir con su proyecto iconogónico, creando imágenes jeroglíficas que requieren de una fenomenología específica para extraer sus significaciones.

Las alegorías de mujeres sabias de De Morgan requieren del público espectador *otra mirada* que evite caer en las trampas de la interpretación errónea, una mirada que esquive las engañosas apariencias y los sesgos cognitivos. Un ejemplo sublime lo constituye *The Garden of Opportunity* (1892), donde observamos en el centro de la composición a dos hombres con vestimentas tardomedievales -lujosas capas brocadas, las cabezas cubiertas por turbantes, el calzado puntiagudo o zapatos a la polonesa- que nos sugieren cierto estilo florentino mientras los colores escarlata y púrpura designan un oficio ligado a la erudición y la judicatura. Se infiere, pues, que estos dos hombres están probablemente asociados al conocimiento y el buen juicio. Dos hermosas mujeres están ubicadas en sendos extremos de la imagen, pero los dos caballeros han decidido seguir solo a una de ellas. El cuadro se inspira en la iconografía del motivo conocido como Heracles en la encrucijada o Heracles entre el Vicio y la Virtud, un motivo literario atribuido al sofista Pródico de Ceos (finales del siglo V a.C.) que tuvo una gran repercusión en el Humanismo renacentista, con imágenes emblemáticas como las de Balducci, Benvenuto o Dürer (Elvira, 2008: 365). En ellas, el héroe se encuentra entre dos mujeres que encarnan las alegorías del Vicio (*Eudaimonia*) y la Virtud (*Aretê*), a veces fácilmente identificables, pero otras muestran los roles intercambiados o en situaciones ambiguas con el fin de representar la dificultad intelectual de poder discernir entre ambas. El motivo adoptó variantes, uniéndose con la *Voluptas* (por la tentación engañosa) o mostrando a las figuras femeninas con los atributos de Venus (Sensualidad) y Minerva (Sabiduría), respectivamente (Espigares, 2014: 141-164). Esta dicotomía

allegórica entre el pecado y la virtud se transforma en las manos de Evelyn De Morgan y se amplía en la elección entre lo material y lo espiritual, entre lo sensorial y lo intelectual, apelando directamente al buen discernimiento de la mirada del espectador ante Locura y Sensatez, o Ignorancia y Conocimiento. Porque no resulta sencillo descifrar la identidad de sus figuras femeninas, prácticamente idénticas por su belleza botticelliana, a excepción de pequeños detalles significativos a los que hemos de prestar atención. La mujer escogida por los dos caballeros lleva el cabello cubierto por un sencillo pañuelo y viste una holgada y austera túnica en suaves tonos pastel en azul y amarillo; una recatada sencillez en el vestir y una gama cromática celestial -uránica, solar, quizá el mediodía- que, en un primer momento, nos llevarían a pensar que ella es la personificación de la Sabiduría virtuosa. No en vano, sujeta con una mano un ramillete, tal vez de olivo, símbolo de Atenea. El contexto espacial en que se ubica -la zona ajardinada, el sencillo puente escalonado, el sobrio recinto amurallado al fondo- también contribuye a deducir que Sabiduría conduce a estos hombres a la serena simplicidad de la vida retirada e intelectual. Estos dos caballeros han interpretado las señales, los símbolos tradicionales, de la austeridad mística de la indumentaria femenina, el jardín como huerto mariano con sus flores y palomas, el castillo-fortaleza del alma como indicios positivos, en oposición y detrimento de lo que han visto en el otro extremo de la composición. Aquí, la figura femenina viste ricas telas anaranjadas con fajines rojizos ciñendo su grácil cuerpo, rematando el conjunto con un lujoso cinturón anudado de onzas cerámicas; diademas de perlas y piedras preciosas adornan sus cabellos; sus sandalias de estilo oriental son de oro con piedras incrustadas. Su vestimenta parece mezclar el estilo clásico, el babilonio y el medieval. A sus pies, una corona, una pulsera, un broche y varias perlas disgregadas. Con los brazos alzados, resaltando así el busto, se encuentra delante de un suntuoso banco de mármol rosáceo tallado con relieves vegetales, cornucopias, dragones y lechuzas. Junto al asiento, una maceta con un naranjo. Y detrás del conjunto que ella preside, una ciudad próspera y armónica, con su gran molino de agua. Los caballeros han rechazado a esta mujer porque han interpretado

los símbolos que la rodean como los propios del mundo de la corrupción urbana, de la vanidad voluptuosa y el materialismo mundanal (Smith, 2002: 173-174).

Sin embargo, si nos fijamos detenidamente en algunos detalles mínimos, sutiles, descubriremos el tremendo error que han cometido estos dos hombres. Detrás del puente escalonado, se esconde un oscuro diablillo, muy parecido a las traviesas criaturas demoníacas que protagonizaban los grabados alegóricos de vicios y virtudes de Albrecht Dürer, Martin Schongauer y Daniel Hopfer (Boorsch y Orenstein, 1997), que parece estar riéndose de la elección tomada por los dos hombres. Asimismo, la propia escalinata resulta absurda, pues el camino es prácticamente plano y, por tanto, no implica elevación (trascendencia) alguna. La bronceínea escultura del león muestra una expresión amenazante, al acecho de la blanca y cándida paloma, a la que está a punto de devorar. La mujer de túnica amarilla tiene en su mano una esfera de plata que brilla intensamente en dirección a los doctos señores, pero en la zona opuesta -no visible para ellos- se refleja la imagen de una calavera. De Morgan se ha servido de la iconografía tradicional de las *vanitas*, sustituyendo el espejito de mano por la bola plateada. La túnica de esta dama, además, muestra un aspecto rugoso, escamoso, casi de reptil o incluso de pez, de manera que se asociaría con la tentación de la serpiente edénica y con la seducción de las sirenas. En definitiva, con el engaño. Porque estos dos hombres se han dejado engañar por el falso brillo reluciente de las apariencias, de lo que solo ven superficialmente, sin percatarse de la verdad escondida entre los símbolos. El rosal condensa la atractiva fragancia y belleza de la flor rodeada de duras espinas que ella personifica. Esta mujer, pues, representa la Ignorancia, alegoría de la estupidez a la que conduce la soberbia y el ansia desmedida por el conocimiento, una versión personal de De Morgan del *Sueño del doctor* (c.1500) de Dürer, donde era la acidia y la ociosidad la semilla pecaminosa del Diablo. Ella los mira seductoramente, de soslayo, a diferencia de su rival, la Sabiduría, que mira directa y frontalmente al espectador, denotando su franqueza y compartiendo su tristeza. Ahora podemos interpretar más correctamente el lenguaje gestual. Sus brazos alzados no son una

pose exhibicionista, sino expresión de la fatalidad ante el hecho de que los caballeros acaban de rechazar el Conocimiento que ella personifica. Un conocimiento que podrían haber advertido en la lechuza -símbolo de Minerva-, en el libro sobre el banco que ella ha dejado de leer, el cuerno de la abundancia. Porque el saber conlleva a la prosperidad, al progreso (el molino de la ciudad) frente al estancamiento (el castillo laberíntico). De ahí que el atuendo de la dama Sabiduría mezcle elementos de las tres grandes civilizaciones de la humanidad. Y porque el arco iris -símbolo preferido de Evelyn De Morgan- que relumbra en las onzas de su cinturón, son símbolo del puente y del tránsito a un plano superior. Estos dos caballeros, al haber preferido el sencillo camino de las apariencias, los prejuicios y los sesgos cognitivos, representan la involución, caminando en sentido opuesto al saber, dejando atrás la posibilidad de avanzar hacia una civilización más evolucionada.

En opinión de E. L. Smith, *Blindness and Cupidity Joy from the City* (1897), supone una de las alegorías menos exitosas y conocidas de De Morgan (Smith, 2002: 229), argumentando que la obra exhibe un tratamiento mecánico y plano de las figuras (Smith, 2002: 229) y basándose en el hecho de que no llegara a venderse pese a su exposición en la Walker Art Gallery (1898), en la Leighton House (1902) y en la Wolverhampton Art Gallery (1907) (Gordon, 1996: 21). No podemos estar más en desacuerdo. Enmarcados en el escenario de una hermosa ciudadela, adaptando el subgénero pictórico del paisaje urbano y el motivo de la ciudad ideal de principios del Renacimiento (Etayo Gordejuela, 2012: 219-236), una figura femenina representa la Codicia y la masculina, la Ceguera, quienes parecen seguir una hermosa figura alada de menor tamaño. Codicia, vestida con túnica roja y manto naranja, intenta sujetar con una mano sus riquezas -joyas, monedas, objetos de oro y piedras preciosas- y porta una pesada corona dorada; está encadenada a Ceguera, que viste una sencilla túnica azul ceñida con fajín rojo y el cabello cubierto por un turbante de color cítrico, por lo que ambas figuras son interdependientes cromáticamente. La paradoja de la alegoría que propone De Morgan es más compleja de lo que la crítica presupone: Ceguera, que no puede ver físicamente, tiene la cabeza alzada e

intenta caminar, a tientas, sirviéndose de sus manos levantadas; en cambio, la cabizbaja Codicia, vigilando que ninguno de sus tesoros caiga al suelo, está cegada espiritualmente. Ambos carecen de la facultad de la vista -y, por tanto, del conocimiento como iluminación-, de un modo u otro, pero el lenguaje gestual de la figura masculina sugiere que es consciente de la presencia del ángel femenino. Tres perros acompañan a los personajes: uno de ellos, en posición más avanzada, parece haberse detenido y tiene la boca abierta, ladrando tal vez; los otros dos, de pelaje más oscuro, trotan en persecución de la figura angelical. La diferencia de proporciones entre los tres personajes resulta llamativa. La caracterización de la figura angelical, con sus desplegadas alas doradas, los capullos de rosas brotando de su ser y un pecho asomando por su túnica rosácea -a la manera de la iconografía de la diosa Flora-, nos indica su naturaleza divina. Estos ángeles femeninos, de estilo italiano renacentista, son una constante en su producción artística; los toma, obviamente de la tradición judeo-cristiana, pero los adapta y modifica en virtud de la filosofía swedenborgiana, la corriente neoplatónica y sus personales interpretaciones feministas (Yates, 1996: 54-55). Siguiendo el título del cuadro, se trata de Alegría (o Júbilo o Regocijo), uno de los siete ángeles terrenales del Árbol de la Vida de los esenios, comunidad judía del siglo II a.C. (Stone, 2001: 179). O puede que haga referencia al *Libro de Esther* (siglo IV a.C. para la versión hebrea; siglo II a.C. para la versión griega), una narración sapiencial y etiológica que daba explicación al origen de la fiesta de los Purim, caracterizada por el júbilo y la alegría. También supone una búsqueda por la verdad y la justicia frente al abuso de los poderosos, que obran de manera inconsecuente, y, para ello, el libro se compone de varias lecciones sapienciales como la solidaridad, la cautela, la prudencia, el discernimiento y el empeño en conservar la propia identidad. (Storniolo, 2006: 7-10).

Hay discrepancias en cuanto a la interpretación del cuadro. En el catálogo de De Morgan Foundation, se considera que el Ángel los está expulsando de la ciudad de Dios -la Nueva Jerusalén en la doctrina swedenborgiana- por haber llevado una vida consagrada exclusivamente al materialismo y los bienes mundanales. En cambio, para Smith, Codicia y Ceguera intentan

inútilmente perseguir o atrapar a la Alegría y/o entrar en la ciudad sagrada, pero van a encontrarse con el camino bloqueado por la puerta enrejada, dada su ceguera espiritual y sus cadenas materiales. Según reza el texto del cartelino en el margen inferior del cuadro, los hambrientos sabuesos pretenden dar caza a la Alegría, quien logra escapar por las puertas de la ciudad. Los perros no solo simbolizan los más bajos instintos humanos. Hay que tener en cuenta que el perro adquirió significados discordantes, si bien desde la Antigüedad vino a representar la fidelidad religiosa y la lealtad conyugal. Un buen antecedente de esta disparidad significativa la tenemos en la *Vanidad* (c.1485) de Hans Memling, donde la joven desnuda, que se contempla en el espejo complacida de su belleza y juventud, está acompañada de un perrito de aguas (virtud, pureza) y de dos lebreles (lujuria, sensualidad), contraponiendo así las dos opciones que se le presentan a esta imprudente dama (Impelluso, 2003: 206). Por lo tanto, teniendo en cuenta la correspondencia numérica entre las figuras humanas y los perros, podemos deducir que los dos canes en movimiento representan el vicio de la ignorancia o ceguera racional y espiritual que ha lastrado a los dos personajes, mientras que el tercer perro, sereno y firme, contemplando obediente el Ángel del Júbilo divino, simboliza la fidelidad y la prudente constancia.

El elemento arquitectónico, tan crucial en estas alegorías del saber de Evelyn De Morgan, aparece igualmente en la pintura *Life and Thought Have Gone Away* (1893), conocida también por el título alternativo *Life and Thought Emerging from the Tomb* (Stirling, 1922: 192). Se trata de una de las primeras y más importantes pinturas alegóricas de De Morgan que hemos preferido dejar para concluir nuestro ensayo. Está basada en el poema “The Desserted House” (1830) de Tennyson, en el que la metáfora de la casa oscura, vacía, desierta y en rotundo silencio alude al cuerpo abandonado por el alma tras la defunción para acudir al “palacio incorruptible”, a la “gloriosa ciudad” celestial (Thompson, 1986: 22; Goslee, 1989: 23; Joseph, 1992: 32-34). La pintura nos presenta las personificaciones de Vida y Pensamiento, saliendo de un sepulcro o mausoleo. Se trata de una pareja: un cabizbajo caballero ataviado con armadura y lanza que toma delicadamente de la mano a una joven vestida

con túnica marmórea -tal vez, la mortaja funeraria-, quien mira directamente al espectador y sujeta un gran libro. Han ido a recibirlos un coro angelical que sugieren un descenso zigzagueante o escalonado. Y, al fondo, vemos la deslumbrante ciudad celestial, la Nueva Jerusalén swedenborgiana (Smith, 2002: 165-166). Por el rico e intenso colorido, la calidad de las texturas, la frondosa vegetación y el aspecto escultórico de las figuras, la pintura se asemeja a un exquisito tapiz tejido de múltiples símbolos. Jo Devereux ha interpretado la presencia de las dos palomas en primer plano y el pavo real en la escalinata como la configuración de un triángulo invisible que engloba a la pareja central (Devereux, 2016: 181). Sin embargo, creemos que su análisis es erróneo. La simbología aviar es más amplia y conlleva un encadenamiento con forma de arco o curva. En la entrada del mausoleo, sobre la columna, yace una paloma muerta; en el lado opuesto, la baranda de la escalinata es rematada por la esculturilla de un ave con las alas desplegadas. Después, vendría el pavo real posado sobre el último escalón, seguido de la paloma en el suelo, a los pies del caballero y, finalmente, la paloma que vuela junto al grupo angelical. Debemos interpretar esta cadena como la secuencia muerte-transformación espiritual-progreso espiritual-renacimiento-vida eterna. Las tres palomas personifican el periplo del espíritu por la muerte, el renacer y la elevación, mientras el pavo real y las mariposas simbolizan la metamorfosis del alma-psyche para alcanzar la inmortalidad. La higuera, siguiendo a San Lucas, es una señal de que el Paraíso está muy cerca. El mausoleo representa una suerte de útero o matriz arquitectónica -como la vaina de la semilla o el capullo de la oruga- que acoge la materia muerta, seleccionando el alma interior y transformándola en vida nueva. Un espíritu renacido que Evelyn, curiosa y admirablemente, bifurca en los dos géneros, en la Dama y el Caballero, sin esferas separadas ni roles dicotómicos. Como si la completa metamorfosis en la existencia eterna y verdadera reuniera en armonía lo que la existencia terrenal se ha empeñado en separar y oponer. Pero lo que más sorprende de la pintura de De Morgan es su manera de representar la Vida y el Conocimiento. La Vida, eso es, la *vita activa* no es sino el armado caballero, que parece súbdito o vasallo de la Dama

Conocimiento, eso es, la *vita contemplativa*, es encarnada por esta pensativa y docta mujer. Porque Ella es la síntesis representativa de todas las mujeres sabias y creadoras. Ella es la iconoginia del Conocimiento Femenino. Y, en consecuencia, Evelyn De Morgan construye sus iconoginias de la mujer sabia como una Madonna del Saber universal, como una deidad omnipotente con todas las aristas, todas las voces y todos los rostros que la historia, el arte y la ciencia de los hombres les habían negado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Beuchot, M. (2004). *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México: Herder.
- Boorsch, S., y Orenstein, N. M. (1997). *The Print in the North: The Age of Albrecht Dürer and Lucas van Leyden*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- Brea, J. L. (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría en el arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac.
- Casteras, S. (1991). Malleus Maleficarum, or the Witches' Hamlet: Victorian Visions of Female Sages and Sorceresses. En T. E. Morgan (Ed.), *Victorian Sages and Culture Discourse: Renegotiating Gender and Power* (pp.142-170). Londres: Rutgers University Press.
- Cherry, D. (2000). *Beyond the Frame: Feminism and Visual Culture, Britain 1850-1900*. Nueva York: Routledge.
- Drawmer, L. J. (2001). *The impact of Science and Spiritualism on The Works of Evelyn De Morgan, 1870-1919*. (Tesis doctoral). Buckinghamshire New University.
- Elvira Barba, M. A. (2008). *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex.
- Espigares Pinilla, A. (2014). Voluptas, Vitium y Virtus junto a Hércules: del texto a la imagen. *Revista de Estudios Latinos (RELat)*, 14, 141-164.
- Etayo Gordejuela, E. (2012). La ciudad en la pintura y la pintura en la ciudad. A propósito de la exposición Arquitecturas

- pintadas. *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 4(1), 219-236.
- Gordon, C. (1996). *Evelyn De Morgan: Oil Paintings*. Londres: The De Morgan Foundation.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- Marsh, J. (1987). *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity*. Nueva York: Harmony Books.
- Owens, C. (2001). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En Wallis, B. (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 203-235). Madrid: Akal.
- Smith, E. L. (2002). *Evelyn Pickering De Morgan and the Allegorical Body*. Madison y Londres: Fairleigh Dickinson University Press.
- Stirling, A. M. W. (1922). *William De Morgan and His Wife*. Londres: Thornton Butterworth.
- Stone, J. (2001). *The Bible Revealed From the Ascended Master's Perspective*. Lincoln: iUniverse.
- Storniolo, I. (2006). *Cómo leer el Libro de Esther. El poder al servicio de la justicia*. Bogotá: Dan Pablo.

Ocupan las mujeres un lugar determinado en la creación, la transmisión y la conservación de la cultura? Si así fuera, ¿a qué criterios responde?, y ¿ha variado este lugar a lo largo de los siglos?

El volumen *Las mujeres y la construcción cultural* es una recopilación de artículos desarrollados por especialistas procedentes de diversas áreas de conocimiento, que pretenden acercarnos a estas preguntas y sugerir caminos para encontrar respuestas. Nos proponen una visión crítica sobre la presencia o la ausencia de la mujer en la creación de cultura y en su transmisión.

El volumen se organiza en cuatro apartados. El primero contempla el lugar de la mujer creadora desde la Edad Media hasta el siglo XVI, y recuerda a las damas, a las místicas y a las «bachilleras». En el segundo apartado, centrado en el siglo XX, se reflexiona sobre la creación y el compromiso de las mujeres autoras. El lugar de la mujer en la pedagogía y la transmisión de la cultura es la temática central del tercer apartado, que se inicia con una reflexión sobre los estereotipos de género en la primera infancia. Concluye este recorrido con cuatro artículos que, desde el análisis del presente, quieren mirar hacia las soluciones del futuro, descubrir y deshacer estereotipos.



VNIVERSIDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

