



género  
*y expresiones artísticas  
interculturales*

*Benilde*



*Edición:  
Eva María Moreno Lago*



# Género y expresiones artísticas interculturales

© Edición de Eva María Moreno Lago

## BENILDE EDICIONES

<http://www.benilde.org>

Sevilla-España

Edición 2017

Volumen 4. Colección Benilde  
Escritura autobiográfica.

Directora: Blanca Estela Treviño  
García, Universidad Nacional  
Autónoma de México

## DISEÑO

Eva María Moreno Lago

### Comité científico internacional:

Carmen Elisa Acosta Peñaloza;  
Universidad Nacional de  
Colombia; Lorena de la Paz Amaro,  
Pontificia Universidad Católica de  
Chile; Anna Caballé Masforroll,  
Universitat de Barcelona; Beatriz  
Colombi, Universidad de Buenos  
Aires; Ana Cecilia Esparza,  
Pontificia Universidad Católica  
del Perú; Celia Fernández  
Prieto, Universidad de Córdoba  
(Argentina); Maria Eunice  
Moreira, Pontificia Universidade  
Católica do Rio Grande do Sul  
(Brasil); Luz Aurora Pimentel,  
Universidad Nacional Autónoma  
de México; Sara Poot Herrera,  
Universidad de California Santa  
Barbara; José Manuel Camacho  
Delgado, Universidad de Sevilla.

**Los textos seleccionados para  
este volumen han sido sometidos  
a evaluación externa por pares  
(peer review).**

**ISBN 978-84-16390-57-1**

## IMAGEN DE PORTADA

Adriana Assini

[www.adrianaassini.it](http://www.adrianaassini.it)



**GÉNERO Y  
EXPRESIONES  
ARTÍSTICAS  
INTERCULTURALES**

Eva María Moreno Lago (edición)

## Sexo escurridizo en sabio cuerpo. Iconografías fuera del canon de Eva y la serpiente en los discursos culturales: del Renacimiento alemán al Fin-de-siècle

M<sup>a</sup> Cristina Hernández González

Universidad de Sevilla/IES Miguel Fernández de Melilla

**Resumen:** La imagen tradicional de Eva en Occidente ha sido la de causante de la Caída, y su tentación justificaba su identificación con la Serpiente (malicia) y su avidez de conocimiento (soberbia); la iconografía literaria y plástica condensó ambos atributos en su sexo (lujuria) y transformó el episodio en una doble escena de seducción (del reptil a Eva; de Eva a Adán). Sin embargo, hubo artistas que crearon Evas fuera del canon, Evas sabias y poderosas, dotadas de una sexualidad liberadora que las emparentaban con antiguas diosas, como Lilith. Este artículo analiza representaciones artísticas del Renacimiento y del Fin-de-siècle.

**Palabras clave:** Eva, serpiente, sabiduría, iconografía.

**Abstract:** The traditional image of Eve in the West has been the cause of the Fall, and her temptation justified her identification with the Serpent (maliciousness) and wisdom eagerness (pride); the iconography merged both attributes into her sex (lust), and transformed the episode into a double scene of seduction (from Serpent to Eve; from Eve to Adam). However, there were artists who created Evas out of the canon, wise and powerful Evas, endowed with a liberating sexuality that related them with the ancient goddesses, like Lilith. This essay analyzes Renaissance and Fin-de-Siècle artistic representations.

**Key words:** Eva, snake, wisdom, iconography.

En *Eva, de Slang and Dood* [*Eva, la Serpiente y la Muerte*] (c.1530), Hans Baldung Grien entrelazó mejor que nadie el complejo nudo de metamorfosis de sentido(s) que conlleva toda interpretación (Hieatt, 1983:290-304). La maraña establecida

entre la mano de Eva apretando la cola reptil, el mordisco de la Serpiente -doblemente anudada en el Árbol del Conocimiento- en el brazo de un Adán que transmuta en Muerte mientras se aferra a Eva, desafiaba las interpretaciones tradicionales de la Eva lujuriosa y tentadora, causante del pecado. Pero para Baldung, de formación humanista y escéptica ironía, fue Adán la causa y la consecuencia de la Caída, reflejo de nuestra pecaminosidad y escopofilia, como expuso también el artista en sus grabados de 1511 y 1519, en el óleo *Adán y Eva* (1531) del Thyssen-Bornemisza, o en el doble panel de la pareja (1525) en Budapest que muestra un Adán con aspecto de sátiro (Koerner, 1985:80-92). Entonces, para Baldung, Eva sería una aliada de la Serpiente -que representa la sabiduría- en la búsqueda de un ideal secular de arte y conocimiento, unidas en la resistencia a la *finitude* del hombre, camaradas en la batalla contra la muerte (Wirth, 1979:153-158). Eva y la Serpiente no simbolizan, pues, la destrucción, sino la continuidad de la vida, y mantienen un pacto por la perenne preocupación con la perpetuación del saber curativo que han de inyectar como remedio contra la muerte física y espiritual. El fruto mordido no fue tanto la promesa de conocimiento como la caótica amalgama de significados en que se transformó el mundo tras la Caída.

Como tampoco una pintura -de inspiración literaria- es una mera transposición del texto al lienzo, sino una (re)lectura y una (re)interpretación de los sentidos de dicho texto, una exégesis visual (Berdini, 1997:xi); en consecuencia, la imagen siempre estará mediatizada por el contexto ideológico y la circunstancia

personal en que se inscribe como discurso cultural. El motivo de Eva y la Serpiente -episodio bíblico de la Tentación- comenzó a representarse desde el siglo II, fraguando sus elementos icónicos en la Edad Media -Adán y Eva en el Jardín del Edén junto al Árbol del Conocimiento con la Serpiente enroscada en su tronco ofreciendo el Fruto prohibido-, unos elementos reinterpretados y modificados por los artistas desde entonces hasta hoy. Si al principio la omnipresencia de Adán en ese momento clave era un requisito de fidelidad a las Escrituras y un signo de superioridad masculina, en algunos casos descubrimos simplificaciones importantes, imponiéndose la identificación triádica *Eva-[Fruto(Sexo)]-Serpiente*. Desde mediados del XIX hasta finales de siglo, el número de representaciones artísticas de Eva fue muy elevado, la mayoría inspiradas en el Génesis y, fundamentalmente, en el *Paradise Lost* (1667) de John Milton. Muchas Evas victorianas se exponían acompañadas de citas de Milton o tomaban sus títulos directamente de pasajes de la obra. Pero de Milton los artistas también tomaron la figura mitológica de Lilith que, rescatada desde sus apariciones tardomedievales y renacentistas como demonio-serpiente, terminaría convirtiéndose en todo un icono de la New Woman en el arte decadente y simbolista.

La historia de la perversa Lilith, arquetipo de la Mujer Oscura, comienza cuando la Gran Diosa y Madre Terrible fue derrocada por el Dios Padre (Schaup, 1998:57); su nombre, unas veces derivado del hebreo *laila* (“noche”), otras del acadio *lil* (“viento”, “espíritu”), ya aparecía en el *Poema de Gilgamesh*, aunque será en el *Alfabeto de Ben Sira* (siglo VIII a.C.) donde se nos

explique su creación, su rol como esposa de Adán, su rechazo a ocupar un rango inferior al varón y su osadía al pronunciar el nombre impronunciable de Dios, queriendo demostrar su estatus igualitario, su poder y su conocimiento, lo que la condenó a una identidad demoníaca, sucúbica, infanticida y marginal. Para los cabalistas, era la opuesta a Shakinah, la morada de la sabiduría divina, y en el *Sitres Torah* del *Zohar* ya se la identifica como “serpiente primordial”, una ramera de gran belleza que viste de color púrpura, con cabellos de intenso escarlata y dotada de una lengua engañosa y traicionera, mientras que en el *Talmud* es un demonio femenino nocturno (Eetessam, 2016:165-182). Dados los atributos que se le asignaban, no sorprende que este modelo de maligna seductora y negligente esposa, cuya sabiduría ponía al servicio del mal, pronto fuera vinculada con Eva y la serpiente o que fuese inspiración para escritores como Milton, Goethe, Heine, Blake, Víctor Hugo, Baudelaire, Rossetti, Flaubert, MacDonald o Shaw, así como para los artistas que iremos viendo en estas páginas.

La incorporación de Lilith a la iconografía edénica de la Caída plantea no pocos interrogantes. Su presencia como híbrido mujer-serpiente parece ser producto de la combinación de fuentes de diversa procedencia: los cultos a la Tellus Mater, la tradición talmúdica, los mitos griegos de lamias y gorgonas, el motivo de la *femme aux serpents* de la arquitectura románica (Martínez, 2010:137-158) o la fascinación de los bestiarios medievales por criaturas teratológicas (Cirlot, 1990:175-182). En general, se asumía que era el disfraz con que Lucifer pretendía ejecutar su



venganza (Crowther, 2010: 27-28), pero fue Petrus Comestor el primero en sugerir en su *Historia Scholastica* (siglo XII) la imagen de la serpiente con rasgos de mujer y en el *Speculum Humanae Salvationis*, de finales del XIII o principios del XIV, con interesantes ilustraciones en sus numerosas ediciones y traducciones, se aseguraba que el diablo adoptó la forma de una serpiente con cabeza de doncella para entablar conversación con Eva (Wilson y Wilson, 1984). No tardó en fundirse con el mito de Lilith y entonces se hizo frecuente en la Edad Media y el Renacimiento ver a la serpiente en postura erguida o enroscada al árbol, con cabeza femenina, cabellos y rasgos faciales similares a los de Eva, a veces con busto humano, mostrando los pechos desnudos, otras veces un torso alado (Hernández, 2010:147-166) o cuerpo de lagarto y de dragón (Kelly, 1971:301-327). Así, en las creaciones de artistas como el Maestro Bertram, Masolino da Panicale, Lorenzo Ghiberti, Jacopo della Quercia, Hugo van der Goes, Paolo Ucello, Andrea Mantegna, El Bosco, Michelangelo, Rafael Sanzio, Hans Holbein o Lucas Cranach el Viejo o las miniaturas de libros de horas como el de Salisbury, el de Rouen, el del Duque de Berry y biblias de los siglos XIV y XV, encontramos a Lilith-serpiente, exhibiendo múltiples fisonomías y, primordialmente, estableciendo una complicidad casi amistosa, entre iguales, con Eva. Hay excepciones, por supuesto, representaciones que inusitadamente muestran mayor interacción de la criatura con el varón -el Adán del Libro de Horas de Enrique IV de Francia o el de Michelangelo en la Capilla Sixtina, verbigracia-, o rarezas simbólicas llamativas como

la Lilith-serpiente de la Biblia Furtmeyr, que porta una corona dorada sobre la larga melena rubia, posiblemente en alusión a uno de los epítetos de Lilith como “reina de los demonios”, según el folklore judío (Patai, 1990:221-254).

Hacia finales del XIX, Lilith formaría parte del panteón de fatales mitológicas -la Esfinge, Salomé, la Sirena, Medusa, la Vampiresa, la Prostituta, la Bella Muerta, Eva como oscura Madonna- sobre las que artistas e intelectuales proyectaron su malestar con el materialismo de la época, así como sus más indecorosas fantasías, dando rienda suelta a una sensualidad mórbida, un erotismo siniestro que desenmascaraba el conflicto entre los géneros en general y los deseos fetichistas masculinos en particular. Si Eva supone el contrapunto de María, Lilith lo es de Eva; Eva representa la codicia y la tentación del saber, pero Lilith personificaba la máxima rebeldía y transgresión a través de su sexo. Lilith era un exponente subversivo, la mujer que no se dejaba doblegar, la que abanderaba la ruptura del orden natural, social y moral (Villegas, 2005:30). Ella es la Obizuth de Salomón, de glauca mirada y agitados cabellos serpentinos, rojos como el fuego infernal (Marcos, 2009:76). Mujer convertida en demonio como consecuencia de su volición y reducida al papel de pervertidora perversa en el arte y la literatura del XIX (Eetessam, 2009: 229-249).

Si la tizianesca *Lady Lilith* (1864-1868) de Dante Gabriel Rossetti, supuso una recreación esteticista y victoriana, no bíblica, de la belleza del arte y su destructivo potencial, no obstante, en los poemas “Eden Bower”, “Body’s Beauty” y “Lilith. From

Goethe”, este último una traducción de su admirado *Fausto* (IV, 2), el vínculo entre mujer, serpiente y sinuosa cabellera es incuestionable. (McGann, 2003:43, 161 y 304). La cabellera larga y suelta, abundante en rizos y preferiblemente anaranjado, vino a simbolizar la agresividad sexual femenina en la pintura decimonónica, pero a finales de siglo, la melena espesa y negra de las femmes fatales aportará la connotación macabra y mortífera de la sexualidad. Como señala Galia Ofek, el cabello meduseo es perceptible en numerosas imágenes de Eva, pues la tradición había vinculado su espesa y ondulada melena con la amenaza sexual. Los artistas del XIX no solo retomaron esta iconografía, sino que la expandieron a través de larguísimos y ensortijados mechones enredándose y confundiéndose con el árbol y la serpiente o cubriendo oportunamente las zonas erógenas de una Eva de depravada sexualidad (Ofek, 2009:71-72).

Un discípulo del Prerrafaelismo, John Roddam Spencer Stanhope, expuso en la Grosvenor Gallery *Eve Tempted* (1877), su interpretación del tema, de clara influencia botticelliana -muy semejante a sus *Flora*, *Venus Rising From the Sea* y *Andromeda*, todas de la misma década. La Eva de Stanhope es una hermosa mujer desnuda en un Edén toscano, un jardín cuidado y amurallado, con cipreses al fondo. Se apoya sobre un banco de tierra alfombrado de flores violáceas mientras sujeta uno de los frutos del árbol y a sus pies brotan tímidamente tulipanes, narcisos, anémonas y lirios. El largo cabello dorado cubre su pubis de un modo forzado, antinatural. Una serpiente con escamas de color amatista, cabeza humana, larga cabellera

de intenso rojo y rostro demoníaco arroja un aliento vaporoso a su oído. Eva mira al vacío, pensativa o ensimismada, sopesando quizá la decisión final. El título: ¿hace referencia a un sujeto pasivo?, ¿o es más bien una cómplice de la serpiente? J. Cheryl Exum hace hincapié en el tratamiento del desnudo femenino y la artificiosidad de la composición para argumentar que Stanhope había creado una Eva pintada exclusivamente para un espectador masculino (Exum, 2011:69-96), un espectador tentado por ese delicioso fruto (el sexo) que Eva personifica, pero sin tener que sufrir las consecuencias de haber sucumbido a la tentación. Y estamos de acuerdo con su apreciación, salvo por el hecho de que esto es aplicable a prácticamente la totalidad de representaciones femeninas de la época, lo que no resuelve la cuestión interpretativa de la pintura en cuestión.

En teoría, la desnudez de Eva debería aludir a la inocencia primigenia, a su estado pre-Caída, pero paradójicamente la carne desnuda de la tentada fue considerada una tentadora invitación, un ofrecimiento sexual a Adán, por lo que la desnudez quedó vinculada al sexo, la lujuria, el pecado, la soberbia, la malicia y el ansia de poder (Miles, 1989:81-82). La manera efectista en que el cabello cae tapando su sexo serpentidamente la asocia con el reptil; tampoco parece mostrar Eva excesiva resistencia a los avances de la grotesca criatura. Parece que Stanhope representa la interpretación de Tertuliano por la que Eva y toda la raza de las mujeres son una puerta o vía de acceso para el diablo, al prestar atención al susurro fatal que se inserta en su oído (Jones, 2016:98). Este aliento reptil articula la unión labio-oreja como símbolo

del pacto serpiente-mujer, a la vez que materializa la tentación literalmente bajo la forma de humo o vapor azulino que se clava en el interior de una Eva de rostro casi inexpresivo. Podría pensarse que estamos ante una Eva pasiva, despreocupada, lánguida que coge el fruto con abúlico ademán. Pero simplemente exhibe el prototípico ensimismamiento de las féminas prerrafaelitas. Ha de advertirse, por los ojos tan abiertos y los labios ligeramente apretados, que Eva está meditando sobremanera su decisión, ponderando las posibilidades, reflexionando sobre la difícil elección entre la obediencia al mandato divino o la obtención de la sabiduría. Es cierto que la ausencia de Adán en la escena -a diferencia del texto bíblico- arroja toda la culpabilidad sobre la mujer, pero también toda la actividad. Adán estaba presente y podría haber intervenido impidiendo la Caída; sin embargo, simplemente tomó el fruto por inercia y pasivamente. Eva, en cambio, escucha los argumentos de la serpiente, considera sus opciones y toma una determinación -“es bueno para comer”-, esto es, ambos desobedecieron, pero si el pecado de Adán fue su inactividad, el de Eva fue su resolutiva voluntad. Creemos que este es el sentido de la pintura de Stanhope, lo que nos lleva al segundo elemento problemático de la imagen: la serpiente con cabeza humana.

Curiosamente, Stanhope recibió por parte de la crítica de la época la acusación de que sus figuras tendían a cierta androginia, sobre todo, en el caso de la serpiente, cuyo género les parecía indeterminado (Casteras, 1996:85). No se trata de una imagen novedosa, como sabemos, pues se trata de una adaptación de

la mujer-serpiente mitológica, la diabólica manifestación de la primera mujer de Adán, la terrible Lilith. Ahora bien, la innovación de Stanhope radica en la ambigüedad de su género y en los siniestro rasgos faciales de su criatura, pues ya no estamos ante la Lilith-serpiente con aspecto de hermosa joven que comparte semejanza con el aspecto de Eva. Esta pintura se encuentra en la Manchester Art Gallery, pero existe otra versión, titulada *The Temptation of Eve*, en colección privada, con alteraciones. Aquí, los rasgos de Lilith son más estilizados, hermosos, y los cabellos largos y morenos. Resulta menos amenazante y Eva se nos antoja más serena y confiada, como si ambas fémimas compartieran un importante secreto. Es evidente que aquí Stanhope retrató con mejor eficacia el hermanamiento y pacto entre mujeres sabias.

De todas las Lilith de la década de 1880, la más célebre fue, sin duda, la *Lilith* (1887) de John Collier, que se acompañaba de un fragmento de “Eden Bower” (Spencer-Longhurst, 2000:46) para su exhibición en la Grosvenor Gallery (Casteras y Denney, 1996:15). El paisaje nos ubica aparentemente en el Edén, aunque en opinión de Bebhinn Dungan, los rasgos faciales, el cabello largo y rojizo y la silueta corporal corresponden al canon contemporáneo, de manera que Collier fusiona la norma iconográfica de la Eva bíblica con el gusto estético del desnudo femenino de su época (Dungan, 2008:111-112). Con la gigantesca serpiente enroscada en sus tobillos, pubis y cuello, Lilith une su mejilla amorosamente a la cabeza animal, que emerge de su ondulada cabellera para posarse en su escote. La imagen puede llegar a desconcertar al espectador por la contradictoria sugerencia de cautiverio -los

anillos de la serpiente como ataduras- y de placer -las mejillas ruborizadas de una extasiada Lilith-, quizá representando el reconocimiento de su sometimiento a una naturaleza transgresora, la deleitosa aceptación de su *maligna* condición: una mujer que desea y disfruta. La verticalidad de la figura en pie es enfatizada por el movimiento ascendente de la serpiente, lo que indica a su vez su anclaje al suelo, el arraigo a lo terrenal y lo material. Es tal la complicidad entre mujer y serpiente que se produce un paralelismo confuso entre el brillo cobrizo de los mechones y las escamas moteadas del reptil. Según Nicola Gauld, el vestir la piel de un animal implica una metamorfosis y, en el caso concreto de Lilith, la interacción de la piel reptiliana con la humana sugiere fundamentalmente una regeneración psico-sexual y una evasión del cuerpo oprimido (Gauld, 2005:37). Es probable que Collier hubiera incorporado una crítica velada a los cuerpos femeninos apresados y encorsetados por las rígidas prendas que exigía el decoro Victoriano (Gauld, 2005:40), de manera que la serpiente funciona al mismo tiempo simbólicamente como signo de opresión y como virtual liberación; la serpiente constituye una barrera doble ante la mirada del espectador, barrera que comprime y sujeta a su presa femenina en la parte inferior, pero que transmuta en mansa mascota entre las manos de Lilith. Esta ambigüedad es trasladable al propio artista. Su *Lilith* refleja por un lado su simpatía por la lucha igualitaria de las mujeres -su esposa, la también artista Marian Huxley, fue todo un modelo de New Woman y juntos apoyaron las reformas legislativas para el divorcio y la propiedad de las casadas; pero, por otro,

el tratamiento del desnudo femenino como objeto de consumo erótico claramente satisfacía la demanda masculina en el mercado del arte. Una ambivalencia que es reflejo de la ideología patriarcal dominante en la sociedad victoriana. Collier parece haber caído en una aporía, ya que al final su transgresora y liberada Lilith no deja de ser un ideal estético acorde con los estereotipos y roles asignados a las mujeres desde antaño; la metamorfosis de Lilith será breve y transitoria, pues seguirá perpetuando la condición animal asignada a la sexualidad femenina, temida por peligrosa y fascinante por misteriosa. Lilith no encarna aquí a una intelectual que lucha por su género, sino a la erotizada criatura de amenazante y salvaje sexualidad.

Centrémonos ahora en las imágenes que muestran únicamente a Eva. Si a principios del XIX contamos con inquietantes retratos de Eva como *Eve Tempted by the Serpent* (c. 1800) de William Blake y *The Serpent Tempting Eve, or Satan's First Address to Eve* (1802) de Henri Füssli, será en el arte victoriano cuando el tema recobre un importante interés en el estricto contexto del conflicto entre géneros, el dualismo ideológica ángel del hogar/mujer caída y el alzamiento inminente de la New Woman. Las representaciones visuales de Evas victorianas abarcaron un amplio abanico de temáticas: la *Creación* o el *Nacimiento de Eva*, *Adán y Eva en el Jardín del Edén*, la *Tentación de Eva*, la *Caída de la Humanidad*, *Eva arrepentida*, la *Expulsión del Edén* y la vida de *Eva en la Tierra* (Dungan, 2008:116). La mayoría parecen seguir perpetuando el arquetipo de tentadora lujuriosa que Eva había



heredado, pero las corrientes simbolistas y esteticistas también permitieron otras interpretaciones.

Puede decirse que Edward Burne-Jones fue el menos innovador a la hora de abordar la creación de Eva. En *The Days of Creation: Sixth Day* (1877) representa a la pareja edénica como pequeñas figuras en el interior de la esfera que sujeta un ángel, en consonancia con la tendencia prerrenacentista por las figuras geométricas para establecer la separación entre dimensiones espirituales. Aquí, Eva es una mujer de pálida piel, de belleza escultórica e inexpresiva, cuya desnudez y contrapposto la identifican únicamente como un hermoso objeto creado por el artista-demiurgo y destinada a ser contemplada por el masculino espectador. Más interesante resulta su ilustración *Adder's Tongue* para su serie de acuarelas *The Flower Book* (1882- 1898; 1905) donde Lilith brota directamente del tronco del árbol para ofrecerle el fruto a Eva (Korb y Christian, 2007:72), adoptando así la forma de una hamadriade o una antigua diosa-árbol; el título, “lengua de víbora”, remite a un tipo de planta medicinal, la *ophioglossum vulgatum*, que contiene en sí misma los órganos masculino y femenino, lo que concede a la acuarela no solo un sentido alquímico o esotérico, sino la sugerencia del rol propedéutico de Lilith en cuanto a las funciones nutricias y protectoras del género femenino.

Hay dos pinturas de la década de 1880 que nos permiten establecer una importante comparativa del desnudo femenino: *Eve* (1885) de la pintora Anna Lea Merritt y *The First Awakening of Eve* (1889) de Valentine Cameron Prinsep. La temática de la Caída supuso para Merritt una oportunidad no exclusivamente

para demostrar su talento; también para que una mujer pintara un desnudo que fue considerado por la crítica como exquisito, elegante y talentoso (Quilter, 1885:10). Merritt descarta mostrarnos una Eva creada por una mano patriarcal y una Eva pecaminosa sucumbiendo a la tentación. Al contrario, nos ofrece el momento más íntimo y dramático de Eva, desplomada moral y físicamente, en arrepentido recogimiento, ovillada o encerrada en su propio cuerpo, meditando sobre su acción. A sus pies, en el suelo, la manzana fatídica muestra un único mordisco, como si Eva se hubiera dado cuenta al instante de su error. No hay atisbo de Adán ni de la serpiente. Solo una mujer entregada completamente a su dolor y replegada en su propia interioridad. Y, a lo lejos, tras el espeso y aún fértil follaje, la luz del ocaso. Todo lo contrario a lo que vemos en *The First Awakening of Eve* de Prinsep, una obra difícil de interpretar por su problemático título, puesto que no hay equivalencia con lo narrado en la creación de Eva. ¿Acaso pretendía el artista retratar la primera mirada de Eva al Edén?, ¿o se trata más bien del “despertar de la consciencia” tras comer el fruto? Fuera cual fuese la intención de Prinsep, lo que resulta obvio es la explícita sensualidad del tratamiento del desnudo y la postura tan expuesta de esta Eva (Dungan, 2008:124-125), probablemente una modelo anónima que posó sugerentemente en la intimidad de su estudio, añadiendo después el entorno paisajístico, de manera que el contexto edénico le era a Prinsep básicamente insignificante. Lo que en la Eva de Merritt era recogimiento, retraimiento, una apelación a la empatía del espectador (masculino o femenino) con el que comparte su

dolor, en la de Prinsep es voluptuosidad, exhibición, erotismo, connivencia con un masculino espectador al que complacer.

Para los victorianos, Eva constituía un modelo de virtud y pureza antes de la Caída, pero también el antimodelo corrompido por la transgresión, la tentación y la lujuria. Este esquema dualista se resquebrajó en las manos del simbolista George Frederic Watts, que realizó una secuencia de tres grandes pinturas que abordaban diferentes episodios del mito de Eva: *She Shall Be Called Woman* (c.1875-1892), *Eve Tempted* (1884) y *Eve Repentant* (c. 1865-1897), todas en la Tate Gallery. Su ambicioso proyecto, al que el propio Watts denominaba *The Eve Trilogy*, mostraba respectivamente la ascensión de Eva, su caída en la tentación y su doloroso arrepentimiento. El artista consideraba que las tres pinturas debían mantenerse unidas porque formaban parte de un único diseño, una secuencia más apropiada para una galería que para una residencia burguesa (Wilton y Upstone, 1997:266). Su insistencia en la unidad del grupo explica la innovación de concluir la serie con la redención de Eva, lo que suponía una ruptura con la tradición literaria e iconográfica, más insistente en la debilidad de la mujer y su inclinación al pecado. Concebida originalmente con el título *The Newly Created Eve*, en *She Shall Be Called Woman* nos encontramos con la imagen primigenia de Eva, la mujer como poderosa fuerza natural; desnuda y bañada por una intensa columna de luz, Eva parece levitar entre el cielo y la tierra, en medio de remolinos de flores, coloridos pájaros, nubes y mariposas, que ocultan sus extremidades inferiores, haciendo así su aspecto más etéreo aún. Eva está trascendiendo

el clásico paisaje edénico, sin presencia de un Dios alfarero ni de un Adán consorte. De hecho, Watts la representa como una figura única y central, en un estado de trance, en suspensión, en plena investidura transformadora (Dungan, 2008:122). Tiene el rostro inclinado hacia la esfera espiritual, absorbiendo la energía vital de la luz divina, en una simbólica fusión del motivo del nacimiento de Venus y de la asunción de María que confiere a la imagen un profundo misticismo, pues Watts crea una santificada Eva que personifica el espíritu creativo y la sagrada materia (Gould, 2004:51). La flora y la fauna que la acompañan también tienen connotaciones marianas, como si con ella brotara toda la fertilidad del mundo. Los cabellos y las masas nebulosas doradas por la columna lumínica se mezclan y arremolinan alrededor de su cuerpo para dar la impresión de una aureola. Obviamente, el artista recurre a la imaginería religiosa tradicional para simbolizar la perfección y la pureza de una Eva anterior a la Caída, una Eva recién creada y virginal, en la gloria de su pureza material, con un semblante imponente y escultural que, sin embargo, alberga un signo de la tragedia posterior. El rostro ha quedado ensombrecido, impidiendo distinguir sus rasgos faciales, y esta oscuridad remite sutilmente a su inclinación potencial hacia el pecado, tal vez sugiriendo el elemento intuitivo o impulsivo del ser humano, inherente a la totalidad creada (Bullough, 2004:37-38). En cualquier caso, lo que nos interesa es cómo Watts compaginó la técnica con la temática de su pintura. A través de la gama cromática de tonos áridos, térreos y ocre, las líneas difuminadas, el aspecto inacabado y manchado de la superficie, la

aparente desigualdad en la ejecución, Watts pretendía simbolizar la materialidad misma que encarnaba Eva (Dungan, 2008:119-120), la materia primigenia como divina y sagrada entidad, sobre todo, para un artista. La propuesta de Watts era única en su tiempo, pues su Eva personificaba tema y método artísticos al unísono, la creación en sí misma y por sí misma.

Conforme avanzamos en la historia de Eva de la mano de Watts, la cualidad etérea y las formas diluidas de la recién creada van cediendo terreno a elementos menos esfumados, a la densidad carnal, a la espesura del paisaje y a una mayor nitidez en la composición con el propósito de sugerir la carnosidad de la tentación a la que sucumbe y la gravedad de la culpa por haber pecado. En *Eve Tempted*, una voraz Eva, de formas exuberantes, rubenescas, entierra su rostro en la maleza, saboreando el fruto directamente del árbol, lo que indica la impulsividad de su decisión. El follaje parece absorberla y sus cabellos se enredan en las ramas del manzano, lo que simboliza su comunión con la esfera natural y salvaje. Se hace mayor hincapié en la sensualidad de su cuerpo, en correspondencia con las flores exultantes, la luminosidad de la escena, la frondosa vegetación y los apetitosos y carnales frutos (Bullough, 2004:44-45). Curiosamente, no hay rastro de la serpiente; un felino, tumbado a sus pies, actúa como reflejo, como indicio de que Eva ha sucumbido a su impulso animal, sin mediación diabólica, sino por propia iniciativa y voluntad. Las líneas en descenso, la gravedad y la densidad de las formas son ya absolutas en *Eve Repentant*, con una afligida Eva de espaldas, apoyando su cabeza en el tronco del árbol, los largos

cabellos cayendo pesadamente, al igual que las ramas y las raíces. El paisaje ya no revela una naturaleza fértil, sino un escenario sombrío, decadente, agónico, de hojas secas, rotas raíces, tierra seca. El Edén en ruinas. Como si toda la poderosa energía creativa de *She Shall Be Called Woman* se hubiera desintegrado. La penumbra boscosa produce que su cuerpo -la carne pecadora- quede resaltada e iluminada, mientras los músculos de su espalda sugieren la carga culpable de sus actos. Es la imagen de la degradación de aquella sagrada criatura. Sin embargo, al igual que en la primera pintura de la serie Watts incorporó un pequeño indicio de la tragedia, ahora introduce una pequeña señal de esperanza: el blanco y solitario lirio a sus pies, en referencia a la promesa de la salvación.

La verticalidad etérea de la Eva/Materia de Watts sería fuente de inspiración para artistas posteriores. No cabe duda de que la colosal *Eve* (1908) de Solomon Joseph Solomon estaba más que en deuda con Watts -y con su maestro Cabanel-, pero excediendo la materialidad wattseana para producir un icono excesivamente idealizado y dramático del poderoso Imperio Británico, y no del género femenino. William Strang, ilustrador de la edición de 1896 del *Paradise Lost* de Milton, nos muestra una versión pigmaliónica de Eva en *Paradise* (c. 1895), con un Adán afanado en adornarla y peinarla, una Eva lánguida, estática, completamente indiferente o apática ante los esfuerzos de su compañero, quizá una crítica velada a la institución matrimonial victoriana y al sereno hogar conyugal que simboliza el impersonal y extraño paisaje. El simbolismo europeo irrumpiría para ofrecernos unas

Evas/Liliths que personificaban el sexo, incluso el mal, como una liberación del self. Gustave Moreau nos regalaba una rubísima *Eve* (1885) cuyos largos cabellos caen por su espalda como un manto, mientras escucha cariñosa a un demonio alado con cabeza femenina -¿de nuevo Lilith?- en un Edén irreal, casi feérico. Pareciera que la pareja *Adán y Eva* de Hans Baldung hubiera inspirado las versiones de John Byam Liston Shaw (1911) y Gustav Klimt (1917-1918), con una poderosa y exultante Eva, de pie, delante de Adán y con elementos tan simbólicos como la intensidad cromática de rojos y púrpuras -el pecado y el martirio- en Shaw o las fatídicas amapolas y la animalidad felina en Klimt. En ambas imágenes, Adán aparece retratado sin fuerzas, frágil, asustadizo, insustancial. Y la *Madonna* (1894-1895) de Munch es una síntesis de Lilith-Eva-María, el ciclo místico que vincula muerte, sexualidad y vida, el dolor y la redención, el amor y el éxtasis, el secreto de la fecundación y de la extinción. Mientras tanto, en una especie de *in illo tempore* del alma, la *Eva* (1896) de Lévy-Dhurmer dialoga tiernamente con la serpiente, unidas por el simbolismo cromático de verdes, ocres y rojizos (regerenación, materia, ciclo vital), compartiendo una mirada profunda, intensa, como solo pueden mirar las poseedoras de una gnosis femenina.

A finales del XIX, Franz von Stuck, seducido por la corriente esteticista y simbólica que encumbraba a la *femme fatale*, realizó una serie de imágenes que, salvo pequeñas diferencias, mostraban siempre a una sensual mujer de enlutada cabellera, vestida únicamente con gigantesca serpiente enroscada, emblema de su enigmático ser (Bornay, 1994:116). Concebida en 1889 como *Die*

*Sinnlichkeit* (Sensualidad), las doce variantes que se conocen y que culminan en *Die Sünde* (Pecado) (1893;1895) constituyen su reflexión sobre el mal y la mujer. Tituladas alternativamente como *Pecado*, *Lujuria*, *Vicio*, *Voluptuosidad* o *Sensualidad*, esta figura femenina encarna la letal tentación, la maligna seductora idolatrada como divinidad omnipotente o sacra fuerza inexorable en el *Altar der Sünde* (fotografiada por Edgar Hanfstaengl, c.1903) que el artista le erigió en Villa Stuck, en Múnich, donde ejerció como anfitrión de algunas sesiones espiritistas, cautivado por las prácticas ocultistas tan en boga en la época, así como por las religiosidades alternativas, la hipnosis y las nuevas formas de abordar el lado oscuro de la psique humana (Danzker, 2013: 25-26). Cuando expuso en 1893 su glorificación del Pecado, causó un tremendo impacto, alcanzando una notoriedad insospechada y otorgándole a su creador el respeto y la celebridad que se le había negado hasta entonces (Brodskaïa, 2007:180-181). *Die Sünde* cambiaría su vida y su carrera para siempre, ya que desde entonces, Stuck vendió todos sus cuadros (Becker, 1995:18). Puede parecer que Stuck se concentra exclusivamente en los elementos eróticos y mórbidos de Lilith/Eva, pero este enfoque iría evolucionando conforme se sucedían y se transformaban las ulteriores versiones, un proceso de depuración simbólica y una reconstrucción interpretativa que derivó en el *contra-mito* o *antimito* y que Per Faxneld encuentra en el aspecto satánico de lo femenino como elemento subversivo, transgresor y liberador en el arte decadente y simbolista (Faxneld, 2017:251-326).



En *Die Sinnlichkeit*, por ejemplo, hay una tensión cromática de negros y grises que realzan la pálida carne femenina (Bade, 1979:20). El reptil, de piel oscura y textura resbaladiza, rodea una de sus piernas, cruzando eróticamente su entrepierna y deslizándose por la espalda para asomar por encima de uno de sus pechos. Este entrelazamiento -símbolo de identificación entre ambas- queda reforzado por el paralelismo de acompasados gestos. Serpiente y mujer miran fijamente al espectador, con el propósito de hipnotizar tal vez a su posible futura presa; desde la oscuridad emerge la boca abierta de la serpiente, exhibiendo los ávidos colmillos, del mismo modo que la mujer dibuja una ladina sonrisa, la única señal de su pérfida intención, más siniestra en la versión en óleo de 1891, donde la negra y compacta capa del fondo subraya el peligro potencial camuflado por la generosa exposición del pálido cuerpo desnudo (Charlesworth, 2010:34). Ligeramente reclinada hacia atrás, esta Eva-Fatale se insinúa, se ofrece, invita y tienta al espectador -que no puede ignorar el fálico animal reptando estratégicamente en su pubis- a rozarla con los ojos. Estamos ante la Lujuria personificada, alegoría de la *Voluptas* inscrita en los ondulantes anillos de la sierpe, sinuosidad escurridiza que deviene en metonimia curvilínea de pechos, caderas y nalgas. La Eva cuyo sexo, aun siendo el manjar prohibido, es cobijo de la sabiduría eterna.

Icono del movimiento simbolista y emblema del espíritu finisecular, *Die Sünde* o *Sin* condensa el relato bíblico prescindiendo del Edén, del Árbol, del Fruto y de Adán. Tan solo Eva y la Serpiente, entrelazadas y fundidas. El explícito erotismo de *Sensualidad* ha

sido reestructurado y la postura de desvergonzado ofrecimiento radicalmente anulada. Aquí disponemos de una Eva erguida, con ademanes más elegantes, altivos, incluso aristocráticos; sus muslos, nalgas y pubis permanecen ocultos al espectador y la Serpiente ya no se anilla lascivamente alrededor de su cuerpo, sino que parece adornar la piel y la cabellera femeninas como una húmeda y metálica estola de color zafiro, suntuosamente decorada por la hilera de brillantes y pequeñas motas aturquesadas. La misma Serpiente que veremos en *Adam und Eve* (c. 1920), donde la pareja bíblica aparece ante un fondo rotundamente oscuro, de perfil y en posición opuesta -reminiscencia subversiva del canon düreriano-, con una Eva activa, confiada y autoritaria que ofrece a un indeciso y paralizado Adán el fruto prohibido, el único objeto de intenso color rojo, de manera que los labios carmesí de *Die Sünde* sustituyen a la manzana edénica. Entre los negros y azulinos tonos, con la destacada boca rojiza, una luminosa mancha cae desde la esquina del lienzo, recreando un haz de sulfúrica luz, donde el artista ha inscrito su firma. Esta luz puede interpretarse como una referencia doble a la creación divina y la condenación infernal de Eva, pero también como la luz del despertar de la consciencia, el conocimiento prometido y otorgado por Lucifer o, más exactamente, por Lilith. Su aparente superioridad, su serena altanería, no han de interpretarse como atributos de soberbia. Si la Eva de *Sensualidad* encarnaba la Lujuria y la indulgente rendición al erotismo, la Eva de *Pecado* es encarnación madura del intelecto, del saber que, por oscuro y misterioso, el hombre teme y cree maligno. La Eva/Lilith de Stuck es materialización

del telúrico conocimiento sagrado cuyo cetro ha recuperado. La New Woman, la Nueva Eva que había regresado más empoderada que nunca.

## **Bibliografía**

- Bade, P. (1979). *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. Londres: Ash and Grant.
- Becker, E. (1995). *Franz von Stuck, 1863-1928: Eros and Pathos*. Amsterdam: Van Gogh Museum.
- Berdini, P. (1997). *The Religious Art of Jacopo Bassano: Painting as Visual Exegesis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Brodskaïa, N. (2007). *Symbolism*. New York: Parkstone Press International.
- Bullough, K. M. (2004). A Visual Theology of Evil and Redemption? Watts Eve Trilogy and Burne-Jones Altarpiece of the Nativity. En R. P. Hamilton y M. S. Breen (Eds.), *This Thing of Darkness: Perspectives on Evil and Human Wickedness* (pp.37-50). Amsterdam y New York: Rodopi.
- Casteras, S. y Denney, C. (Eds.) (1996). *The Grosvenor Gallery: A Palace of Art in Victorian England*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Charlesworth, J. H. *The Good and Evil Serpent: How a Universal Symbol Became Christianized*. New Haven: Yale University Press.

- Danzker, J. B. (Ed.) (2013). *Franz von Stuck*. Seattle: Frye Art Museum.
- Cirlot, V. (1990). La estética de lo monstruoso en la Edad Media. *Revista de Literatura medieval*, 2, pp. 175-182.
- Dungan, B. (2008). *Eve and the Madonna in Victorian Art*. PhD thesis. University of Plymouth.
- Eetessam Párraga, G. (2009). Lilith en el Arte decimonónico. Estudio del mito de la femme fatale. *Signa*, 18, pp. 229-249.
- (2016) Lilith y sus descendientes: trayectoria del mito de la “femme fatale” en las literaturas europeas. Tesis. Universidad Complutense de Madrid.
- Exum, J. C. (2011). Notorious Biblical Women in Manchester: Spencer Stanhope’s Eve and Pickersgill’s Delilah. En M. O’Kane (Ed.), *Bible, Art, Gallery* (pp.69-96). Sheffield: Sheffield Phoenix Press.
- Faxneld, P. (2017). *Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture*. Oxford: Oxford University Press.
- Gauld, N. (2005). Victorian Bodies: The Wild Animal as Adornment. *The British Art Journal*, 6 (1), pp. 37-42.
- Gould, V. F. (Ed.) (2004). *The Vision of G. F. Watts*. Guildford: Watts Gallery.
- Hernández Honzalez, C. (2010). *La Muerte Fértil. Mitos, símbolos y arquetipos de una paradoja recuperada*. Córdoba: Bibliofilia Montillana.
- Hieatt, A. K. (1983). Hans Baldung Grien’s Ottawa Eve and its Context. *The Art Bulletin*, 65 (2), pp. 290-304.

- Jones, B. T. (2016). *Atheism for Christians: Are there lessons for the religious world from the secular tradition?*. Eugene, Oregon: Wipf & Stock.
- Kelly, H. A. (1971). The Metamorphoses of the Eden Serpent During the Middle Ages and Renaissance. *Viator*, 2, pp. 301-327.
- Koerner, J. L. (1985). The Mortification of the Image: Death as Hermeneutic in Hans Baldung Grien. *Representations*, 10, pp. 52-101.
- Korb, E. y Christian, J. (2007). *Hidden Burne-Jones: Works on Paper by Edward Burne-Jones from Birmingham Museums and Art Gallery*. Birmingham: Birmingham Museums and Art Gallery.
- Marcos Casquero, M. A. (2009). *Lilith. Evolución histórica de un arquetipo femenino*. León: Universidad de León.
- Martínez de Lagos, E. (2010). La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval. *Clío & Crimen*, 7, 2010, pp. 137-158.
- McGann, J. (Ed.) (2003). *Dante Gabriel Rossetti: Collected Poetry and Prose*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Miles, M. R. (1989). *Carnal Knowing: Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. New York: Vintage Books.
- Ofek, G. (2009). *Representations of Hair in Victorian Literature and Culture*. Farnham, Surrey: Ashgate.
- Patai, R. (1990). *The Hebrew Goddess*. Detroit: Wayne State

- University Press.
- Schaup, S. (1998). *Sofía. Aspectos de lo divino femenino*. Barcelona: Kairós.
- Spencer-Longhurst, P. (2000). *The Blue Bower: Rossetti in the 1860s*. Londres: Barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham.
- Wilson, A. y Wilson, J. L. (1984). *A Medieval Mirror: Speculum Humanae Salvationis, 1324-1500*. Berkeley: University of California Press.
- Wilton, A. y Upstone, R. (Eds.) (1997). *The Age of Rossetti, Burne-Jones and Watts: Symbolism in Britain 1860-1910*. Londres: Tate Gallery.
- Wirth, J. (1979). *La jeune et la mort. Reserches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*. Génova: Droz.
- Villegas Lopez, S. (2005). *El sexo olvidado. Introducción a la teología feminista*. Sevilla: Alfar.