



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

---

# Gustave Moreau, Félicien Rops y Odilon Redon en el marco de la pintura simbolista finisecular

---

Trabajo de Fin de Grado  
Curso: 2016 – 2017

Teoría del Arte  
Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Barcelona

---

Jennifer Manzano Cintas  
DNI: 39392594B / NIUB: 16443862

Tutora: Nuria Peist Rojzman

---

# ÍNDICE

---

1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Objetivos y justificación .....	1
1.2. Estado de la cuestión.....	2
1.3. Metodología.....	3
2. ESTUDIO DE LOS ARTISTAS .....	5
2.1. Gustave Moreau, el paradigma del artista simbolista .....	5
2.1.1. ¿Pintor literario?: historias bíblicas y mitológicas .....	7
2.1.2. La <i>femme fatale</i> y la destrucción del hombre.....	9
2.1.3. La pasión por lo exótico y por el color .....	12
2.1.4. Sobre lo onírico y la fantasía .....	14
2.2. Félicien Rops, el artista de los placeres brutales .....	16
2.2.1. La figura de la mujer y el concepto de la lujuria .....	17
2.2.2. Entre lo sacrílego y lo satánico.....	20
2.2.3. En torno a las figuras monstruosas .....	23
2.2.4. El ilustrador de lo literario .....	24
2.3. Odilon Redon, el inquietante artista simbolista.....	27
2.3.1. La dualidad de su obra .....	28
2.3.2. El concepto de la naturaleza y la realidad observable .....	30
2.3.3. Una imaginación desbordada .....	33
2.3.4. La influencia literaria en sus obras .....	35
3. ANÁLISIS COMPARATIVO .....	38
4. CONCLUSIONES.....	42
5. BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA .....	44
6. ANEXO.....	47

# 1. INTRODUCCIÓN

---

El presente trabajo trata sobre el análisis y la comparación de las diferentes particularidades de tres autores que fueron clasificados por la historiografía como pertenecientes al movimiento simbolista de finales del siglo XIX.

No ha sido hasta hace unos años atrás que la recuperación del movimiento simbolista, en el propio ámbito europeo, ha cogido cada vez más relevancia. El hecho de que el movimiento simbolista fuera arrinconado, hasta casi después de un centenario, se debe al creciente interés por las vanguardias artísticas, ya entrado el siglo XX.<sup>1</sup> Paradójicamente, no se podría entender el Surrealismo –movimiento vanguardista– sin su anterior relación con el Simbolismo. De aquí nace mi interés por los artistas simbolistas y por su “oscura época” finisecular, donde todos los males del mundo hacían eco en la sociedad del momento a través de los diversos cambios sufridos a niveles sociales, culturales y artísticos.

Las inquietantes creaciones artísticas de los tres personajes que he decidido estudiar a fondo y su vinculación con esta sociedad decadentista del *fin-de-siècle* fue lo que más me llamó la atención para indagar, lo más profundo posible, sobre sus bases teóricas y el bagaje cultural que conllevaban.

## 1.1. Objetivos y justificación

El objetivo principal que se pretende abordar en este trabajo es el de estudiar las diferentes particularidades que podemos encontrar en la trayectoria artística de los tres artistas por separado. Una vez estudiadas, el siguiente objetivo será establecer diferencias y similitudes entre sus obras para observar si sus características son lo suficiente relevantes como para seguir englobándolos en un mismo movimiento. Además, dos objetivos secundarios del presente trabajo, pero importantes a nivel personal, son profundizar en el período simbolista de final del siglo XIX a partir de unos determinados artistas para conseguir una visión global

---

<sup>1</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, p. 11

y comprender los diversos puntos de vista del *fin-de-siècle* (histórico, sociológico, estético y cultural) y el contexto vivido a partir del análisis de las diferentes representaciones artísticas.

Las motivaciones que me han llevado a escoger este tema para el trabajo de fin de grado son diversas. Principalmente, la atracción que siempre me ha suscitado el período simbolista del siglo XIX como precursor del movimiento Surrealista y por los diversas formas de representación que engloba, además de estar enmarcado por la época denominada como *fin-de-siècle* y todo lo que esta conlleva –a nivel de cambios sociales, filosóficos y culturales–. Asimismo, al no ser un tema que hayamos tratado en profundidad durante mi experiencia académica, me resultó lo suficientemente atractivo como para querer indagar más.

Mi preferencia por estos tres artistas del período simbolista finisecular –Gustave Moreau, Félicien Rops y Odilon Redon– viene dada por la curiosidad que me producen sus extravagantes obras. Documentándome sobre el Simbolismo con tal de elegir el tema de este trabajo, me di cuenta de que las creaciones de estos artistas presentaban diferencias notables. Al percatarme de esto decidí escogerlos con tal de llevar a cabo un análisis sobre sus peculiaridades para poder compararlos y reflexionar en torno a su vinculación con este movimiento.

## 1.2. Estado de la cuestión

El análisis comparativo que he decidido realizar en este trabajo no ha sido tratado aún como tal por ningún teórico o historiador del arte y es por ello que la bibliografía en torno a él ha estado, principalmente, basada en monografías, catálogos de exposición y diversos libros de carácter general sobre el movimiento simbolista. Aun así, en algunos de ellos podemos encontrar diversas referencias de un artista y de otro, comparando algunas de sus características, pero nunca de forma exhaustiva ni poniendo en cuestionamiento su vinculación dentro del movimiento. El sentido con el cual se comparan suele ser siempre en virtud de las formas y del estilo, no entrando tanto a los conceptos de aspecto más teórico.

A continuación expondremos algunos de los historiadores e ideólogos que han realizado, en alguna medida, comparaciones entre estos artistas son los siguientes. Empezando por Edward Lucie-Smith y su libro *El arte simbolista*, el autor trata las personalidades y obras de Moreau,

Rops y Redon por separado en diferentes capítulos, pero compara algunas concepciones entre el primero y el último, sobre todo. Es interesante ver como el de Gustave Moreau es el único capítulo de estos tres que trata por separado, puesto que tanto a Rops como a Redon los incluye en un capítulo compartido por otro artista. Hans H. Hofstätter en su biografía dedicada a Moreau, *Gustave Moreau*, explica la problemática que este artista tuvo a finales de siglo pasado para ser considerado simbolista, exponiendo su similitud –de nuevo– con Odilon Redon. Douglas W. Druick escribe un capítulo en *Gustave Moreau (1826 – 1898)* titulado “Gustave Moreau et le symbolisme”, donde también trata algunas de las características comunes entre las obras de Moreau en relación a las de Redon. Como podemos observar, estas comparaciones siempre suelen hacerse entre Gustave Moreau y Odilon Redon, y pocas veces se tiene en cuenta a Félicien Rops como artista simbolista al que poder relacionar con los dos anteriores; quizás porque se le llega a denominar como “simbolista intermitente”.

Para la comprensión de las diversas obras y vida de estos artistas destacamos algunas biografías y catálogos de exposición como herramienta esencial para ello. En cuanto a las biografías de Moreau tenemos la de Hans H. Hofstätter, *Gustave Moreau* y la de Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau. Sa vie, son oeuvre*, como principales. Para Redon, la de Richard Hobbs, *Odilon Redon*. Y de nuevo, en el caso de Félicien Rops, sólo *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833 – 1898)*, escrita por varios autores, se podría considerar la obra más biográfica. Los catálogos de exposición me han sido de gran ayuda para desentramar algunas cuestiones que no se encontraban del todo claras en los demás libros.

Por último, los tomos de carácter con una visión general que más me han ayudado son *El arte simbolista* de Edward Lucie-Smith, dónde además centra algunos capítulos en diversos artistas que merecen más detenimiento; *The Symbolist Generation. 1870 – 1910* de Pierre-Louis Mathieu y *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides* de VV. AA.

### 1.3. Metodología

Para poder abordar las cuestiones planteadas anteriormente, el primer paso ha sido partir de una bibliografía mucho más general y amplia sobre el Simbolismo en el siglo XIX para, seguidamente, poder adentrarme en cada uno de los artistas por separado y buscar en sus

biografías y diversos catálogos de exposición. De ellos, he analizado y recogido los elementos que son más interesantes y convenientes para crear el discurso que presentaré a continuación. A partir de estos libros más generales en cuanto al movimiento simbolista he podido hallar diversos de los libros mucho más específicos y centrados en los diversos artistas que he tratado.

La estructuración del trabajo está partida en un gran bloque, teniendo en cuenta los tres artistas por separado y explicando sus diversas características en distintos apartados. El núcleo del trabajo y, por ende, la parte más importante, se centra en estas particularidades de cada artista para, a continuación, compararlos y extraer las diversas conclusiones. La selección de las obras del apartado “Anexo” que ilustran los diferentes conceptos teóricos ha sido, en buena parte, ayudada por los libros mencionados anteriormente, y también por mi propia noción de relacionar estos conceptos y teorías a sus diversas creaciones artísticas.

Aunque las dificultades durante su elaboración han sido variadas –desde el problema con el idioma de las fuentes bibliográficas, hasta el mismo trato del tema–, el querer analizar lo que se ha debatido durante estos años e ir más allá de las características particulares de cada uno, llevándolo hacia una puesta en común con el propósito de encontrar parecidos y diferencias, es lo que me ha animado a seguir con ello.

## 2. ESTUDIO DE LOS ARTISTAS

---

En este bloque nos proponemos analizar las diferentes características o particularidades más acusadas de tres artistas que han sido vistos por la historiografía como simbolistas. Para cada uno de ellos trataremos cuatro puntos esenciales que engloban tanto su trayectoria artística como sus características propias, con tal de poder llegar a una comprensión global de sus obras en el contexto finisecular del s. XIX.

El primer punto está dedicado a la figura de Gustave Moreau en torno a su posición como pintor literario e histórico y también a sus diversas concepciones sobre el color, lo exótico y la mujer. El segundo aborda una de las características más esenciales de Félicien Rops, la su noción acerca la mujer y lo satánico, hablando también de su etapa como ilustrador. Y, por último, Odilon Redon y su particularidad más acusada, la imaginación, en un conjunto donde se expresa también su visión en torno a la realidad visible y a lo literario. En todos ellos se irán dando pequeños incisos o apuntes en relación a los demás artistas para poder abordar el siguiente bloque en torno la comparación de estos puntos aquí recogidos.

### 2.1. Gustave Moreau, el paradigma del artista simbolista

*“Su obra se alza original, solitaria, al margen de la atmósfera predominante, y, tanto si gusta como si no, no puede pasarse ante ella con indiferencia.” – Théophile Gautier<sup>2</sup>*

Cuando hablamos del Simbolismo del siglo XIX, se nos viene a la mente las imágenes y el nombre de Gustave Moreau. Esto se debe a que en repetidas ocasiones se considera a este artista como el paradigma de este movimiento aparecido a mediados del siglo XIX, oponiéndose, en cierta manera, a la marea naturalista que estaba desarrollándose en toda Francia<sup>3</sup>, con un contenido mucho más poético.

---

<sup>2</sup> Cita de GAUTIER, Théophile. *Le Moniteur Universel*, 15 de mayo de 1866 extraída de HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave Moreau*. Barcelona: Editorial Labor, 1980, p. 23

<sup>3</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Destino, 1997 (1972), p. 71

La fama le llegó gradualmente, puesto que durante mucho tiempo su arte permaneció como algo que requería un “gusto especial”.<sup>4</sup> Dejando de lado los pocos artículos que aparecían en la prensa y en escritos derivados de algunas exposiciones, en vida del propio artista, raras veces aparecían análisis de sus obras.<sup>5</sup> La visión que se tenía de Moreau era la de un personaje complejo, pues sus creaciones eran difíciles de comprender. Es interesante el breve opúsculo que dedica León Thévénin acerca de la estética de este artista, en mayo de 1897 –en ocasión del último salón de Rose + Croix–, para entender la concepción que se le tenía a finales del siglo XIX. Tal como redacta el propio Thévénin, las obras de Gustave Moreau llegaron a ser casi incomprensibles incluso por sus propios alumnos, ya que éstos solo se dedicaban a copiar formas, sin buscar los elementos que pudieran inspirarles a crear<sup>6</sup>; denotándonos que, aun siendo la figura central del Simbolismo para muchos autores en la época –y actualmente–<sup>7</sup>, la interpretación de sus obras ya era diversa y compleja.

Thévénin sigue escribiendo que las obras de Moreau son una “creación artística producto de una reflexión” y explica que, según su punto de vista, en ellas se podían establecer vínculos entre el naturalismo y el Simbolismo.<sup>8</sup> Pero, ¿cómo se puede entender este paralelismo entre naturalismo y Simbolismo cuando el propio movimiento simbolista se oponía, en cierta manera, al naturalismo que había ganado popularidad en Francia? Siguiendo con el escrito de Thévénin, se explica que Moreau tomaba de modelo la naturaleza, creando obras claras y de gran organización compositiva, y lo juntaba con el espíritu simbolista, animando estas composiciones.<sup>9</sup> Realmente, aunque las obras simbolistas gocen de ser reconocidas como grandes obras repletas de fantasía e imaginación, no siempre podemos discernirlas de sus figuras naturalistas, las cuales ayudan a crear estas composiciones que hoy día reconocemos como “simbolistas”. Esto lo veremos ampliado más adelante como particularidad de uno de los artistas que tratamos: Odilon Redon.

Por último y antes de empezar a analizar algunas de sus particularidades, debemos mencionar también, y dotar de importancia, el concepto con el que Hans H. Hofstätter expone sus primeras páginas sobre la biografía que le dedica al artista. Hofstätter menciona a Moreau como “el ejemplo para mostrar cuán rápidamente varían los juicios histórico-artísticos”,

---

<sup>4</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 63

<sup>5</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 74

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 69

<sup>7</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 63

<sup>8</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 69

<sup>9</sup> *Ibid.*

puesto que cuando el Simbolismo empezó a estudiarse hacia la década de 1960 y Moreau volvió a interesar a la historiografía, éste había sido situado como un artista que “había nacido pronto o excesivamente tarde”, nunca sabiendo dónde ubicar sus obras.<sup>10</sup> Aunque, en cierta manera, sus obras pudieran verse como las últimas de una tradición destinada al declive y a la desaparición, los historiadores del arte ya no lo ven de la misma manera<sup>11</sup>, y hoy en día –y ya desde los últimos decenios– nadie duda del acentuado simbolismo que se realiza en todas sus obras, considerando a Moreau como la figura central del movimiento, puesto que sus características son realmente especiales y distintivas.<sup>12</sup>

### 2.1.1. ¿Pintor literario?: historias bíblicas y mitológicas

Una de las primeras particularidades de las que debemos ocuparnos en Moreau es su propia concepción como pintor histórico y, por ende, las características de sus obras de historias mitológicas y bíblicas. Sus obras mitológicas y bíblicas se muestran como expresiones simbólicas de la situación de su tiempo<sup>13</sup>, siendo las primeras las que conforman la parte más esencial de su inspiración.<sup>14</sup> Aunque en el período que estaba viviendo la representación de temas mitológicos empezaban a verse como algo anticuado –debido al ascenso del Realismo y su búsqueda de la representación de temas cotidianos–, éstos constituyen la gran parte del repertorio artístico del artista y fueron tratados con una gran complejidad psicológica.<sup>15</sup> Su visión personal y la extraña interpretación de los mitos griegos y las historias bíblicas es lo que más llama la atención.<sup>16</sup>

Moreau siempre se tuvo a sí mismo como un pintor de temática histórica, tal y como se podía ver en sus tarjetas de visita.<sup>17</sup> Una de sus obras, *Edipo y la esfinge* [fig. 1] constituye el llamado triunfo de la pintura historicista y fue considerada como la obra que respondía más directamente a la trivialidad del Realismo.<sup>18</sup> El artista buscó refugio en los mitos y las

---

<sup>10</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 8

<sup>11</sup> *Moreau... op. cit.*, p. 20

<sup>12</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 63

<sup>13</sup> *Gustave Moreau et la Bible*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 13

<sup>14</sup> *Gustave Moreau et la... op. cit.*, p. 20

<sup>15</sup> *Moreau... op. cit.*, p. 20

<sup>16</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation. 1870 – 1910*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1990, p. 44

<sup>17</sup> *Gustave Moreau et la... op. cit.*, p. 11

<sup>18</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 71

leyendas antiguas, con los cuales consiguió crear mundos puramente imaginativos y aislados del mundo real.<sup>19</sup> A partir de su personal manera de interpretar los diversos mitos e historias bíblicas, hizo de sus creaciones algo singular y visionario, intentando crear un arte que fuera siempre dirigido a la imaginación del espectador.<sup>20</sup>

Empezando por sus obras sobre historias bíblicas, nos damos cuenta de que su mayor preocupación al elegir los temas no fue religiosa sino formal o metafórica, escogiendo aquellas temáticas que pudieran dar rienda suelta a su característico estilo o como respuesta a las propias vivencias del momento.<sup>21</sup> Así pues, sus pinturas religiosas se inscribían dentro de la sociedad para mostrar un mensaje moral que iba mucho más allá de la imagen, trascendiendo la religiosidad.<sup>22</sup> El tema bíblico que más obsesionó al pintor fue el de Salomé bailando delante de Herodes junto a la aparición de la cabeza de San Juan Bautista [fig. 2]<sup>23</sup>, pues podía relacionarlo perfectamente con el sentimiento del hombre de finales del siglo; particularidad que veremos explicada más ampliamente en el siguiente apartado.

Aun así, debemos poner de manifiesto que la experiencia de lo divino en la obra de Moreau adquiriría una relación estrechísima con la mitología<sup>24</sup>, llegando a un punto donde lo bíblico y lo mitológico se fundían en uno. Esto lo vemos claramente en una de sus obras maestras, *Júpiter y Sémele* [fig. 3], donde se emula a la visión del pantocrátor a partir de la figura del dios pagano y todo su poder, creando un vínculo entre lo mitológico y lo cristiano.<sup>25</sup> El cristianismo es tratado por Moreau como si fuera un mito más.<sup>26</sup> El tema de las decapitaciones también se encuentra tanto en la mitología como en la Biblia y fue la máxima obsesión del pintor a partir de 1876. Como hemos visto, por la parte bíblica encontramos la cabeza seccionada y flotante de San Juan Bautista en *La aparición* –aludiendo a la destrucción de la figura masculina–, mientras que por la parte mitológica vemos obras como *Orfeo*<sup>27</sup> –como alusión al poeta y a su trágico destino final–.<sup>28</sup> Ambas obras se relacionan con las

---

<sup>19</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 14

<sup>20</sup> Moreau... *op. cit.*, p. 1

<sup>21</sup> *Gustave Moreau et la... op. cit.*, p. 16

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 18 – 19

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 16

<sup>24</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 28

<sup>25</sup> *Gustave Moreau et la Bible*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 23

<sup>26</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 34

<sup>27</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 45

<sup>28</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 48

preocupaciones de la época, puesto que casi todas las figuras de los cuadros de Moreau son o bien simbólicas o bien personificaciones.<sup>29</sup>

Siguiendo con las historias mitológicas, ya desde sus primeras obras Moreau convierte al personaje del poeta en un héroe trágico, el cual solo alcanzará la victoria con la muerte. Sus héroes masculinos representan la encarnación del espíritu y la razón. En un principio, esta figura se corresponde con la de un hombre triunfante y vencedor sobre las fuerzas enemigas y el misterio eterno –representado por la mujer– [fig. 4]<sup>30</sup>, pero esta visión cambia radicalmente a la que veremos más adelante: el héroe derrotado por manos femeninas.

A pesar de todo esto, lo que más le interesaba a Moreau era la configuración de las diferentes escenas a partir de su propia imaginación, indistintamente de si el tema es mitológico o bíblico<sup>31</sup>, teniendo en cuenta que siempre intentará crear el reflejo de su propia existencia.<sup>32</sup>

Aunque a Moreau siempre le disgustó la idea de ser considerado un pintor literario –puesto que sus conjuntos pictóricos seguían el principio de no sólo describir, sino sugerir–<sup>33</sup>, actualmente pocas personas ponen en duda esta concepción.<sup>34</sup> Aun así, lo cierto es que sus personajes fueron sufriendo un desarrollo a lo largo de su trayectoria artística, dejando de ser tan narrativos –desatendiendo cada vez más al texto– y empezando a ser mucho más simbolistas y personales<sup>35</sup>; y su capacidad pictórica fue la que acabó encumbrándole como el gran pintor simbolista, sin darle tanta notoriedad a lo literario.<sup>36</sup>

### 2.1.2. La *femme fatale* y la destrucción del hombre

*“La mujer en su ser original, la criatura sin conciencia, aficionada a lo desconocido, o misterioso, enamorada del mal en la figura de perversas y demoníacas seducciones.”* –

Gustave Moreau<sup>37</sup>

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 79

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 45

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 124

<sup>34</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 66

<sup>35</sup> *Gustave Moreau et la... op. cit.*, p. 14

<sup>36</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 75

<sup>37</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 105

La mujer como *femme fatale* es una de las imágenes más características de esta época de *fin-de-siècle*, junto con un hombre que se siente cada vez más débil delante de la figura femenina. Aparece en todo tipo de manifestaciones –literarias y artísticas– revelando y acrecentando la misoginia del género masculino. El término emergió a mediados del siglo XIX, cuando las actitudes patriarcales hacia las mujeres empezaron a cambiar, en parte como resultado del creciente desarrollo de la clase media. Estas *femmes fatales* fueron dotadas de características mundanas, representadas como mujeres seductoras e independientes, con una naturaleza depredadora que acababa llevando al hombre a la destrucción; víctima de sus poderes seductores. Moreau extraía este tema de la mitología clásica y de la Biblia –como hemos visto anteriormente–, puesto que le proporcionaba la expresión de su miedo o resentimiento hacia el cada vez más creciente poder femenino.<sup>38</sup>

Aun así, no fue hasta después de la guerra franco-prusiana, en la década de 1870, que Moreau empezó a pensar en la figura femenina como una *femme fatale*, en todos los aspectos que ésta conllevaba: representadas como brujas, reinas... y junto a hombres derrotados. Sus obras se tiñeron de un aire cada vez más pesimista y se llenaron de innumerables detalles simbólicos. Esto fue decisivo en la carrera artística de Moreau, pues a partir de la vuelta a los Salones de exposición, en 1876, y ya con la *femme fatale* como uno de sus personajes característicos, la incipiente generación de escritores simbolistas –como Huysmans y Péladan– lo convirtieron en un ídolo, a pesar de las malas reacciones de los críticos en torno su obra.<sup>39</sup> A partir de ese momento, todas las obras de Moreau se ven dominadas por figuras femeninas, *femmes fatales*, evocando sus diferentes pasiones y deseos.<sup>40</sup>

La figura femenina para Moreau, en contraposición a la masculina, personifica a la naturaleza y los sentidos, aconteciendo ambas como incomprensibles y cambiantes –de idílica a destructora–. En esta concepción se plantea implícitamente el problema de la sociedad patriarcal del siglo XIX del que hablábamos anteriormente, teniendo cada vez más miedo a la comprensión de la mujer como una figura imprescindible para la sociedad, pues su papel en aquellos momentos era servir de “adorno”.<sup>41</sup> Sus figuras femeninas empiezan a dotarse de un

---

<sup>38</sup> LINDSEY, Frances. “Moreau and the lure of the *femme fatale*” en *Gustave Moreau and the eternal feminine* (exposición temporal), National Gallery of Victoria (Melbourne), diciembre de 2010 – abril de 2011, pp. 34 – 35 [EN LÍNEA] ([https://www.ngv.vic.gov.au/\\_data/assets/pdf\\_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf](https://www.ngv.vic.gov.au/_data/assets/pdf_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf)) [Consultado el 27 de abril de 2017]

<sup>39</sup> Moreau. Barcelona: Ediciones Altaya, 2001 (1999), pp. 6 – 7

<sup>40</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 45

<sup>41</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 80

carácter sobrehumano que atemoriza y somete a los hombres<sup>42</sup>, siendo el eco de la propia consciencia de la sociedad en la que vivía. Este sometimiento del hombre también lo veremos más adelante en Félicien Rops y en su diferente –pero parecida, a la vez y en cierta manera– concepción de la mujer.

La figura masculina, que había gozado de inspiración en diversos modelos heroicos, acaba transformándose en una figura andrógina y de compleción débil, en una imagen de hombre derrotado, subrayando el temor obsesivo que el artista tenía por la mujer.<sup>43</sup> Esta forma plástica de la idea neoplatónica del andrógino que da Moreau a sus composiciones suscita una gran fascinación sobre los críticos y estetas de finales de siglo. En sus obras se intuye la predestinación de la destrucción del hombre débil y pasivo a manos de destructoras *femmes fatales*; personajes de gran poder y siniestros en su belleza, participando siempre de los temores masculinos y de su impotencia.<sup>44</sup> Estas figuras femeninas eran pintadas por Moreau como personajes fríos con el único placer de hacer arder los sentidos del hombre a partir de una de las terribles pasiones entre ellos: el amor sensual<sup>45</sup>; recurso que volverá a coger Rops –explícita y sucesivamente– en sus composiciones.

La posición de Gustave Moreau en torno la mujer se ejemplifica de diversas maneras y en diversos temas, pero en sus obras siempre hay una manifiesta insinuación a la desgracia y a la muerte asociada a la *femme fatale*, pues ésta aparece digna de veneración por su belleza pero, a la vez, con elementos misteriosos que hacen alusión a su carácter oscuro.<sup>46</sup> Su mayor número de obras se centran en la imagen de la mujer como portadora del mal y de la muerte –siendo Salomé su prototipo principal [fig. 2]–.<sup>47</sup> Para él, este tipo de *femme fatale* representaba, a la vez, lo eterno y un símbolo del terrible augurio que esperaba a quienes se subordinasen bajo el influjo de la sensualidad y la indiscreción; dotando a esta figura de un gran sentido moral.<sup>48</sup> Aun así, encontramos otra variante de la figura de la *femme fatale* en Moreau, la de la mujer hibridada en esfinge, siempre triunfal por encima del hombre y

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 92

<sup>43</sup> *Moreau... op. cit.*, p. 16

<sup>44</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 68 – 69

<sup>45</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 45

<sup>46</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 81

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 86

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 95

coronada como la reina del mal [fig. 5].<sup>49</sup> Todas ellas parecen ocultar y custodiar grandes secretos.

A pesar de todo, justamente en las obras que trata sobre la perdición del hombre por causa de la mujer o, lo que es lo mismo, la destrucción de la figura masculina a manos de la femenina [fig. 6], es donde vemos más claramente la concepción total de *femme fatale* de Moreau: mujer exteriormente bella pero que guarda en su interior todas las desgracias y males o, resumiendo, la idea de la mujer como la representación de la fatalidad del hombre.<sup>50</sup> Al fin y al cabo, nos damos cuenta que las ideas sobre la mujer que utiliza Moreau en sus composiciones no son originales, puesto que se corresponden con el espíritu de la época que estaba viviendo y eran compartidas por la mayoría de la sociedad.<sup>51</sup>

### 2.1.3. La pasión por lo exótico y por el color

*“Los colores deben ser pensados, imaginados, soñados.”* – Gustave Moreau<sup>52</sup>

Dos de las grandes pasiones de Gustave Moreau fueron lo exótico y el color. En la época de final del siglo XIX, la fascinación por las tierras y culturas distantes estaban a la orden del día, y Moreau supo cómo utilizarlo en sus obras. El uso del exotismo le sirvió para poder crear unos temas con una visión totalmente novedosa, misteriosa e, incluso, sagrada. La cada vez mayor indagación de estos motivos foráneos que introduce en sus imágenes le servía para dotar a los temas míticos de una energía extraña y amenazadora.<sup>53</sup>

El artista se preocupó por enriquecer todas sus obras con motivos de diversos lugares, ajenos a su cultura y manera de vivir, tales como los motivos orientales, que despertaron su gran interés y curiosidad.<sup>54</sup> En muchas de sus obras conjunta estos diversos tipos de ornamentación y detalles de culturas diferentes, hibridando elementos cristianos –o europeos– con islámicos,

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 97

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 95 – 97

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 142

<sup>53</sup> MATTHIESSON, Sophie. “Gustave Moreau and the exotic” en *Gustave Moreau and the eternal feminine* (exposición temporal), National Gallery of Victoria (Melbourne), diciembre 2010 – abril 2011, pp. 94 – 95 [EN LÍNEA] ([https://www.ngv.vic.gov.au/\\_data/assets/pdf\\_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf](https://www.ngv.vic.gov.au/_data/assets/pdf_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf)) [Consultado el 27 de abril de 2017]

<sup>54</sup> *Moreau... op. cit.*, p. 17

hindúes –u orientales– [fig. 2].<sup>55</sup> Por todo ello, su estilo fue clasificado por diversos críticos de la época como “extravagante” o “singular”.

Su relación con lo exótico y con lo oriental se halla vinculada muy estrechamente con el peculiar sentido que le dotó al color.<sup>56</sup> En todas sus obras –y sobre todo hacia el final de su vida–, el color ejerce una gran importancia para contar las diferentes historias; cada mancha de color suscita algún sentimiento o expresión remarcable.<sup>57</sup> Aunque la disociación del color y el dibujo fue gradual vemos cómo ya hacia 1880, y hasta el final de su vida, el color llenará sus obras de manera apoteósica, triunfando por encima de todo.<sup>58</sup>

El término que mejor ilustra la pasión de Moreau por el color es el de “colorismo”. Este término fue acotado por un crítico finisecular que opinaba que el cromatismo de sus obras superaba la simple descripción del objeto, y por ello era conveniente buscar un concepto totalmente nuevo para denominar su tipo de arte. Para el propio artista, el color significaba algo más que el objeto y a través de él se representaban diversos estados de ánimo, emociones y sentimientos, que tan solo mirando los diversos colores sin fijarnos en las figuras podríamos llegar a comprender. Estas concepciones se ilustran de manera muy clara en una de sus acuarelas, *Betsabé* [fig. 7], donde los diversos colores que inundan la escena suscitan diversos estados: el amarillo envidia, el azul anhelo y el rojo pasión.<sup>59</sup>

En sus diversas obras se combina el simbolismo con la psicología cromática, interesándose mucho más por el mensaje que podía llegar a crear mediante la forma cromática que no por el dibujo.<sup>60</sup> Las investigaciones de Moreau acerca el color y la disgregación que establece entre éste –dispuesto encima de la forma con absoluta libertad– y el minucioso dibujo, alcanzan su máxima expresión al final de su trayectoria, con la elaboración de unos bocetos “abstractos” [fig. 8]<sup>61</sup>, dónde se nos hace difícil encontrar las figuras a causa de un color totalmente dominante. Ya son diversas las veces que, a raíz de lo mencionado, se había designado a Moreau como precursor del Informalismo, aunque no se trata de una denominación correcta,

---

<sup>55</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 147

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 142

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 139

<sup>58</sup> *Gustave Moreau et la... op. cit.*, p. 14

<sup>59</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 139

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 141 – 142

<sup>61</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 74 – 75

ya que sus obras –por muy abstractas que lleguen a parecer– siguen conservando toda una historia que contar detrás.<sup>62</sup>

#### 2.1.4. Sobre lo onírico y la fantasía

*“Nunca he buscado el sueño en la realidad ni la realidad en el sueño. Sólo he dejado vagar mi imaginación en libertad, sin dejarme corromper por ella.”* – Gustave Moreau<sup>63</sup>

Al no hallar satisfacción en el mundo real, Moreau intenta crear en sus obras un mensaje que exprese la totalidad del mundo, teniendo su base en el mundo de lo oculto y del sueño.<sup>64</sup> Aun así, Moreau siempre mostró un interés por armonizar esta fantasía desenfrenada que poseía con la razón crítica<sup>65</sup>, aunque a veces le suponía un gran esfuerzo dirigir esta desbordada imaginación. Con los años fue concibiendo su tarea de pintor como elaboración de lo clarividente, inspirado siempre por el pensamiento científico y filosófico de su tiempo. Para él, el artista debía ejercer de ojos del alma –refiriéndose a lo imaginativo– pero también del cuerpo –refiriéndose a lo real–.<sup>66</sup>

No fue hasta 1890 que Moreau gozó más plenamente de la libertad y del derecho a la imaginación que había estado reivindicando con sus obras<sup>67</sup>, puesto que durante los años anteriores siempre había tenido que supeditarse –en cierta medida– a la noción de la razón humana que tanto estaba arraigada a Francia.<sup>68</sup> Casi al final de su trayectoria artística, su impulso reaccionario hacia el dominio de la imaginación adquirió un carácter realmente interesante<sup>69</sup>, expresando, cada vez más, sus movimientos interiores del alma<sup>70</sup>, pero siempre yendo más allá de la representación de la subjetividad, puesto que el espectador debía colaborar en desatar el intrínseco significado de sus obras.

---

<sup>62</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 141

<sup>63</sup> *Moreau... op. cit.*, p. 8

<sup>64</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, pp. 126 – 127

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 133

<sup>66</sup> DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le symbolisme” en *Gustave Moreau (1826 – 1898)*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1998, p. 38

<sup>67</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau. Sa vie, son œuvre*. Fribourg: Office du Livre, 1976, p. 147

<sup>68</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 133

<sup>69</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 45

<sup>70</sup> *Moreau... op. cit.*, p. 8

Aunque Moreau siempre tuviera un contenido exacto e inamovible en sus obras, con frecuencia traspasaba las fronteras llegando a necesitar el análisis del espectador, ya que era este último quien debía hallar en el cuadro una nueva significación, creando nuevas y diversas interpretaciones.<sup>71</sup> Sus temas conseguían encontrar un nuevo significado gracias a esta reinvención imaginativa particular.<sup>72</sup> El artista representaba sus propios sueños enigmáticos y llenos de sofisticaciones, los cuales no podían ser descifrados fácilmente<sup>73</sup> y requerían llevar al observador a una especie de “sonambulismo de la vida”, tal y como él mismo expresaba; estrategia que también fue utilizada por Odilon Redon.<sup>74</sup>

Su fascinación por lo onírico se justifica, muchas veces, en los personajes que se encuentran en un estado de somnolencia [fig. 9] y parecen encontrar un método de escape de su propia realidad hacia otros mundos a partir del sueño, tal y como expresa Hofstätter.<sup>75</sup> El Surrealismo recogerá esta fascinación del onirismo, llevándolo al extremo, a su máxima expresión. Es por ello que no debemos discernir la herencia del arte de Moreau en los artistas surrealistas.<sup>76</sup>

\*\*\*

El arte singular y visionario de Moreau acabó desmarcándose de todo lo que se estaba haciendo en el momento –del realismo, del impresionismo, del academicismo...–, lo que llevó a diferentes críticos de su época a denominarle pintor simbolista, clasificación que, por otra lado, siempre había rechazado. Aun así, vemos que los temas e ideas presentes en esta época finisecular se repiten reiteradamente en sus obras de una manera u otra, siempre uniéndose a la peculiar manera de hacer del propio artista.

---

<sup>71</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 136

<sup>72</sup> DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le... *op. cit.*, p. 38

<sup>73</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 45

<sup>74</sup> DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le... *op. cit.*, p. 38

<sup>75</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 133

<sup>76</sup> DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le... *op. cit.*, p. 41

## 2.2. Félicien Rops, el artista de los placeres brutales

“Sólo hago lo que siento con mis nervios y lo que veo con mis ojos. Esa es toda mi teoría artística.” – Félicien Rops<sup>77</sup>

A Félicien Rops se le denomina simbolista intermitente, pero a la vez debemos ser conscientes de que tiene un lugar destacado en la historia del Simbolismo del siglo XIX.<sup>78</sup> Aunque el éxito de la obra de Rops le fue reconocido en vida, llegando a ser muy famoso en su tiempo<sup>79</sup>, actualmente sus dibujos parecen representar aquello más tedioso del movimiento simbolista<sup>80</sup>, y han llegado a estar mucho tiempo ignorados a causa de su fuerte componente erótico.<sup>81</sup> Aun así, debemos tener en cuenta que sus obras tampoco estaban destinadas a convertirse en objetos de una masiva atención pública en su época.<sup>82</sup>

Sus obras están llenas de sátira y parodia –como método para desenmascarar la hipocresía de la sociedad en la que se encontraba, sobre todo de la burguesía<sup>83</sup> – y de sus obsesiones, todo confinado en unas imágenes que aun a día de hoy conservan una capacidad perturbadora e, incluso, inquietante.<sup>84</sup>

Rops supo cómo expresar la situación del hombre durante el *fin-de-siècle*, convencido de su superioridad respecto al “sexo débil”, pero lleno de ansiedades hacia la mujer, reprimiendo sus deseos y libido que lo exponían a los deseos del sexo, el cual llevaba en sí unas duras consecuencias.<sup>85</sup> Le fascinaron temas que para el mundo eran lo contrario a confortable, como el mundo de las prostitutas, el alcoholismo y los bajos fondos parisinos.<sup>86</sup>

---

<sup>77</sup> GONZÁLEZ, Jose Ángel. “Félicien Rops, el pintor de los “placeres brutales” en *20 minutos*, 22 de junio de 2015 [EN LÍNEA] (<http://blogs.20minutos.es/trasdos/2015/06/22/felicien-rops/>) [Consultado el 28 de abril de 2017]

<sup>78</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 173

<sup>79</sup> ARWAS, Victor. *Félicien Rops*. Londres: Academy Editions, 1972, p. 4

<sup>80</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 173

<sup>81</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 4

<sup>82</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833 – 1898)*. Córdoba: Fundación Provincial de artes plásticas Rafael Botí, 8 de enero a 2 de febrero de 2003, p. 15

<sup>83</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 9

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 7

<sup>85</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 125

<sup>86</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops (1833 – 1898)*. Barcelona: Obra Social Caja Madrid, 2004, p. 72

La característica fundamental de toda su trayectoria es la concepción que tenía en torno a la mujer y a lo que la figura femenina significaba para él, pues la mayoría de sus obras tienen como protagonistas a vigorosas mujeres que desprenden sensualidad se mire por donde se mire. Sus personajes estaban unidos a la sociedad del siglo XIX, la cual estaba obsesionada por el sexo, la mujer y el demonio, constantes que Rops buscará transmitir en sus obras.<sup>87</sup>

### 2.2.1. La figura de la mujer y el concepto de lujuria

*“A Rops le gustaban las chicas, no sé por qué razón particular, a parte del interés decorativo que aportan a su paisaje, las buscaba y supo encontrarlas en los lugares dónde se expandían a su gusto.” – Pierre Mac Orlan<sup>88</sup>*

Una de las particularidades más importantes en la obra de Rops es la concepción de la figura femenina, puesto que constituía una de sus dos mayores obsesiones, junto su propio arte.<sup>89</sup> En la sociedad de finales del siglo XIX, vemos dos actitudes frente la mujer: idealización y prostitución; las cuales son bastante misóginas.<sup>90</sup> Estas dos actitudes las encontramos en la obra de Rops a la vez, pero sin la consideración misógina que reinaba, puesto que se denominaba a sí mismo como un amante de la figura femenina. Por singular que pueda parecer, dado la época y el arte que estamos tratando, según Carlos Reyero, la imagen de la mujer en Rops no es repulsiva ni artificiosamente sofisticada, como podemos ver, por ejemplo, en la obra de Moreau, sino que resulta una imagen poderosa, la cual encarna todos los fetiches sexuales de su tiempo.<sup>91</sup> Esta concepción no extraña si tenemos en cuenta lo que significaba la mujer, como tal, para el artista.

Tenemos escritos de diversos autores de la época que exponen la obsesión que tenía el artista por las mujeres y lo mucho que le gustaban.<sup>92</sup> Rops sentía gran sensibilidad y amor hacia la

---

<sup>87</sup> SAMANIEGO, Fernando. “El simbolismo de Félicien Rops, en 90 obras crudas y provocadoras” en *El País*. Madrid: 15 de enero de 2002 [EN LÍNEA] ([http://elpais.com/diario/2002/01/15/espectaculos/1011049202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/15/espectaculos/1011049202_850215.html)) [Consultado el 30 de abril de 2017]

<sup>88</sup> MAC ORLAN, P.; HUYSMANS, J-K. *Obras eróticas y sacrílegas de Félicien Rops*. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979, p. 73

<sup>89</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 2

<sup>90</sup> JULIAN, Philippe. *Esthètes et magiciens. L'art fin de siècle*. París: Librairie Académique Perrin, 1969, p. 128

<sup>91</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 21 – 22

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 20

belleza femenina.<sup>93</sup> A diferencia de sus contemporáneos, él encerraba su misoginia en unas sensuales representaciones de las mujeres, no sólo como seres poderosos, sino también como seres eróticos y de deseo. Huysmans intentó contribuir en dar sentido a las imágenes femeninas de Rops, diciendo que éste retrataba a la mujer esencial y atemporal, venenosa y semidesnuda, la cual era sierva del diablo.<sup>94</sup> Péladan también apoyaba esta explicación con sus teorías sobre las mujeres, en las cuales explicaba cómo el hombre era esclavo de la mujer y, a la vez, la mujer esclava del demonio.<sup>95</sup> Por último, los Goncourt también quisieron colaborar en darles un sentido a las figuras femeninas de Rops, explicando que estaban dotadas de un aspecto cruel y malévolos que hacía eco en la época que se vivía.<sup>96</sup>

Aun así, quizás deberíamos concebir estas interpretaciones como ideas predeterminadas por sus propias obsesiones y misoginia, puesto que Rops expresaba su amor y empatía por la figura femenina<sup>97</sup>, al contrario de lo que pudiera parecer por sus obras. El artista podía ser, a la vez, tierno y directo en sus descripciones en torno a la mujer, respondiendo a la sensualidad y la vida que llevaban sus modelos.<sup>98</sup>

Rops seguía algunos planteamientos de sus contemporáneos, como los del médico Cesare Lombroso, quien buscaba relacionar las características físicas con las mentales de cada individuo, describiendo las prostitutas como mujeres con mandíbulas prominentes y con las órbitas hundidas<sup>99</sup>, características que vemos traspasadas en papel por mano del artista. En esta época, la mujer también fue considerada como símbolo de manipulación y portadora del mal y, en cierta manera, Rops consiguió ilustrar ese sentimiento en algunas de sus obras, como por ejemplo en *La mujer con el pelele* [fig. 10], donde vemos una mujer triunfante cogiendo a un títere roto con una mano –representando a la figura del hombre– y manteniendo un cuchillo en el otro, con el cual parece haber cortado al muñeco. De éste caen unas monedas en una pila rodeada por una serpiente, haciendo referencia al pecado original.<sup>100</sup>

Encontró las *femmes fatales* de sus obras en las calles de los burdeles de París, en los bajos fondos de la ciudad. Éstas se correspondían con la lujuria, representada por mujeres que

---

<sup>93</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 2

<sup>94</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 20 – 22

<sup>95</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 3

<sup>96</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 173

<sup>97</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 3

<sup>98</sup> MAC ORLAN, P.; HUYSMANS, J-K. *Obras eróticas y... op. cit.*, p. 72

<sup>99</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, 74

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 82

provocaban excitación de hombres y santos, hasta su agotamiento.<sup>101</sup> Vemos que es un artista preocupado por los asuntos sexuales, y es por ello que los reproducía tan explícitamente, llevándose el mayor protagonismo de su trayectoria artística<sup>102</sup>; además de asociarlo con lo satánico.

Aún hoy en día, gran parte de las imágenes de Rops siguen provocando por aludir al sexo explícito. Debemos entonces preguntarnos si fueron concebidas sólo para despertar la lujuria y el deseo de los espectadores o si tenían un trasfondo más profundo. Asumiendo lo que dijeron los primeros críticos de sus obras, podemos llegar a pensar que el artista tenía una actitud –en parte– moralizadora hacia la sociedad.<sup>103</sup> Así pues, sus grabados y dibujos no eran sólo pequeñas escenas eróticas hechas para el deleite personal, sino que iban más allá, constituyendo una profunda visión espiritual condenada a la culpabilidad de sentir el pecado de la lujuria.<sup>104</sup>

Aunque seguramente muchas de sus imágenes resultaron indecentes en su época, la lujuria que vemos plasmada en sus modelos femeninos no puede separarse de la poderosa capacidad de observación que gozaba.<sup>105</sup> Incluso así, en las representaciones que hace de las mujeres de calle no buscaba la fealdad como algunos de sus contemporáneos hacían, sino la imagen atractiva; rara vez aludiendo a la degradación humana. La única turbación que podemos observar en sus obras de mujeres son las referentes a la muerte que alude a los peligros del sexo y de las enfermedades venéreas de la época [fig. 11]<sup>106</sup>, puesto que incluso las que juegan con las figuras satánicas y demoníacas son mujeres bellas. Estas figuras representaban la crueldad de la mujer moderna también siendo víctima, pero sin dejar de ser tentadora.<sup>107</sup>

La percepción de la lujuria en los dibujos y grabados de Rops también viene dada, en parte, porque las modelos se encuentran a medio vestir, semidesnudas, sólo conservando medias, guantes o sombreros.<sup>108</sup> El hecho de mostrar la figura de la mujer semidesnuda nos transmite más indecencia que si lo estuviera completamente<sup>109</sup>, acentuando su carácter sexual. Huysmans explicaba que Rops utilizaba estas pocas prendas en sus composiciones como

---

<sup>101</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 125

<sup>102</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 2 – 3

<sup>103</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 26 – 27

<sup>104</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 2

<sup>105</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 30

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>107</sup> VV. AA. *Rops*. París: Bibliothèque des Arts, 1985, p. 25

<sup>108</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 30 – 31

<sup>109</sup> VV. AA. *Rops... op. cit.*, p. 22

elementos fetichistas, como si se tratase del uniforme de una armada diabólica a la cual la mujer pertenecía, pues se tenía la concepción de que la mujer era la enviada del diablo, su cómplice e instrumento.<sup>110</sup> *Pornocratès* [fig. 12] es una de sus obras por excelencia, donde se muestra lo provocativa que resulta la mujer semidesnuda. Rops es conocido como el inventor del semidesnudo moderno, del arte del “desvestido”.<sup>111</sup>

No debemos dejar de lado la importancia que representaron sus obras lujuriosas respecto al descubrimiento del vicio vinculado a la creatividad moderna.<sup>112</sup> Huysmans reconocía a Rops como el artista de la lujuria, puesto que, según él, en toda la historia del arte es el único que había sabido explorar realmente todo el erotismo y plasmarlo en imágenes.<sup>113</sup> Y es precisamente la manera de representar esta sexualidad femenina más provocadora que la masculina en lo que se diferencia Rops de sus contemporáneos.<sup>114</sup>

### 2.2.2. Entre lo sacrílego y lo satánico

*“Ha celebrado ese espiritualismo de la Lujuria que es el Satanismo, pinta, en imperfectibles páginas, lo sobrenatural de la perversidad, más allá del Mal.”* – J-K. Huysmans<sup>115</sup>

El mismo Huysmans escribía que Félicien Rops había adoptado un viejo concepto medieval en el cual el hombre fluctuaba entre el bien y el mal, entre Dios y el Demonio, entre la pureza y la sensualidad<sup>116</sup>, todo ello para poder penetrar en el satanismo a partir de unos grabados únicos.<sup>117</sup> El satanismo de Rops es esencialmente literario, se entrelaza con el erotismo y, además, a veces se basa en el misticismo Cristiano.<sup>118</sup> Es por ello que no podemos separar el concepto de lo sacrílego y lo satánico ya que representan una unidad en su obra.

---

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>111</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, pp. 78 – 81

<sup>112</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 30

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 39

<sup>115</sup> MAC ORLAN, P.; HUYSMANS, J-K. *Obras eróticas y... op. cit.*, p. 45

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>117</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 173

<sup>118</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 2

Son realmente las palabras de Péladan sobre cómo Rops trata lo sagrado como algo sacrílego las que han condicionado la visión de sus dibujos y grabados.<sup>119</sup> Lo que trataba de hacer el artista era buscar la máxima provocación religiosa y de los creyentes a partir de la visión satírica de ésta, exponiendo las hipocresías de finales de siglo XIX.<sup>120</sup> Es justamente por ello por lo que sus obras se han tildado de “blasfemas”, pero lejos de concebirlo como algo peyorativo, Rops sabía que despertaba la curiosidad dentro de la misma sociedad. Ciertamente, Rops siempre tuvo la voluntad de dotarse a sí mismo como un artista provocador, y el hecho de que la sociedad lo calificara de sacrílego constituía una opción buscada conscientemente por él mismo.<sup>121</sup>

En sus obras se mezcla lo sagrado con lo perverso, sacralizando justamente lo perverso –y no al contrario–. Además, en ellas no existe la idea de lo divino tal y como se entendía en la época, sino que abundaba lo demoníaco, el mal y las pasiones mundanas, pero siempre presentadas bajo formas sagradas [fig. 13].<sup>122</sup> Vemos como, aún y ser ateo, debía estar inmerso en la imaginería religiosa con tal de poder componer sus obras.<sup>123</sup> En tal caso, podemos plantear que en sus creaciones no existe la blasfemia, pues no son realizadas con un motivo profanador, sino más bien con uno moralizante.<sup>124</sup>

El principio filosófico del mal es, según Rops, fundamentalmente católico. La figura del demonio se escondía bajo las vestimentas de curas o de monjas y, a pesar de su seducción, no es el propio demonio quien pide sublevación y rebelión contra Dios, sino las mujeres, sobre todo, que lo hacen por propia voluntad.<sup>125</sup> A menudo la mujer –la cual es constante en sus obras– es embrujada por el diablo y envenena a los hombres que toca<sup>126</sup>, puesto que la relación de complicidad entre la figura satánica y la figura femenina se hace plausible en sus dibujos.<sup>127</sup> Como vemos, una vez más, la figura femenina se une a una idea misógina, donde diablo y mujer forman uno.<sup>128</sup> Esta forma de erotismo entre mujer y diablo recorrió todo el

---

<sup>119</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 31

<sup>120</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 125

<sup>121</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 32

<sup>122</sup> *Ibid.*, pp. 34 – 35

<sup>123</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 125

<sup>124</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 34 – 35

<sup>125</sup> MAC ORLAN, P.; HUYSMANS, J-K. *Obras eróticas y... op. cit.*, p. 69

<sup>126</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 35 – 38

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>128</sup> VV. AA. *Rops... op. cit.*, p. 22

siglo XIX apareciendo en todas las artes a causa del miedo y la fascinación que se tenía, a la par, por la figura de Satán.<sup>129</sup>

Frecuentemente, en sus composiciones, encontramos la figura femenina copulando con el demonio, siendo éste el nuevo macho que destruye a los hombres terrenales, capaz de proporcionarle más placer y deseo; vemos cómo los cuerpos femeninos se entregan a este deleite diabólico.<sup>130</sup> Estas concepciones las vemos, sobre todo, en su serie de *Las Satánicas*. La serie estaba destinada a ilustrar un texto de Octave Uzanne sobre la concepción satánica de la mujer<sup>131</sup>, pues como veremos en el último apartado dedicado a este artista, su trabajo como ilustrador fue muy fructífero. En *Las Satánicas* se entiende a la perfección la unión entre la lujuria y la religiosidad convertida en perversidad.<sup>132</sup> El grabado que más se acomoda a estas teorías dentro de la serie es *El ídolo* [fig. 14]. En esta representación se encuentra una mujer hipnotizada, abandonando todo lo que conoce para unirse a su amo y señor, el diablo. Rops recoge el significado de su representación explicando que la mujer busca entregarse y pertenecer a su amo<sup>133</sup>, condenándose para siempre a los ritos satánicos. Se evoca a la mujer como amante del diablo, sierva absoluta del mal.<sup>134</sup> Vemos cómo Rops vuelve a la idea que hemos tratado en el apartado anterior, donde la creencia de que la mujer era enviada por el diablo y, a la vez, su instrumento, cobra vida en estas representaciones. En cierto modo, y desde el punto de vista de algunos historiadores de arte, esta serie anticiparía el surrealismo.<sup>135</sup>

Otro sentido de lo satánico en Rops es el que se encuentra en la encarnación de la sexualidad desbocada e irracional de la que hablábamos<sup>136</sup>, donde el demonio es una fuerza de las creaciones sensuales.<sup>137</sup> Tal idea la recoge en su autorretrato [fig. 15], buscando la apariencia seductora que relacionaba con el diablo en todas sus obras.<sup>138</sup>

---

<sup>129</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, p. 117

<sup>130</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 39

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 38

<sup>132</sup> *Ibid.*

<sup>133</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, p. 120

<sup>134</sup> VV. AA. *Rops... op. cit.*, p. 25

<sup>135</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 174

<sup>136</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 38

<sup>137</sup> MAC ORLAN, P.; HUYSMANS, J-K. *Obras eróticas y... op. cit.*, p. 69

<sup>138</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 40

### 2.2.3. En torno a las figuras monstruosas

*“El imaginario de lo erótico fanático en Félicien Rops es un teatro de la crueldad. Un monstruo, un híbrido hecho de piezas dispares se dispone a hacer añicos a su protagonista, consentidora; la imagen del amor se hace astillas; la buena conciencia del espectador se desgarrá dolorosamente –o deliciosamente–.” – Jean Arrouye<sup>139</sup>*

Rops, ya desde la década de los años 60 cuando realizaba trabajos como caricaturista, había empezado a familiarizarse con una transformación metamórfica de los seres que retrata en sus obras. Aun así, y seguramente en la época, sus contemporáneos no las interpretaron como representaciones monstruosas o terroríficas del inconsciente, sino más bien como imágenes satíricas con una implícita reflexión –sobre todo las de carácter político en las que denunciaba la pérdida de la libertad–. Es justamente en estas imágenes monstruosas donde radica el germen de las visiones más inquietantes de Félicien Rops<sup>140</sup>, ya mencionadas anteriormente.

Quizás, la representación monstruosa que más repite en sus obras es la de la encarnación de la muerte en forma de esqueleto que –paradójicamente– cobra vida, llevando al espectador a experimentar el carácter perturbador que está implícito en ella [fig. 16].<sup>141</sup> Es posible que –después de *Mors Syphilitica* [fig.11], ya tratada anteriormente en el apartado sobre la mujer y la lujuria– la obra más conocida de Rops en cuanto a figuras de esqueletos sea la de *Los despojos* [fig. 17], inspirada en los poemas de Baudelaire y hecha especialmente, para ello.<sup>142</sup> En ella, nos encontramos delante de un esqueleto mutando a árbol, un monstruo, que en sus ramificaciones sostiene las letras del frontispicio para el poema. El hecho de juntarse con escritores y poetas para ilustrar sus obras será una constante en toda su trayectoria, como veremos más adelante.

¿Deberíamos entender esta fascinación por lo siniestro y la obsesión por mostrar la cruda cara del terror como método de enfrentamiento directo a sus miedos? En cierta manera sí, puesto que era una concepción normalizada en la época de final de siglo que vivía, sobre todo por

---

<sup>139</sup> Cita de ARROUYE, J.H. “Rapsodia ropsiana” en *Correspondance, revista Hispano-Belga*, nº 5, 1996 – 1997, p. 38 extraída de VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 44 – 45

<sup>140</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 42

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 43

parte de los artistas, quienes se aproximaban más a sus límites para mostrarlos a la sociedad.<sup>143</sup>

Dentro de este apartado de los monstruos, debemos tener en cuenta no sólo a los esqueletos, sino también a sus representaciones híbridas de las que en un principio hablábamos –como hermafroditas o sirenas–, que aún y no poseer un carácter tan perturbador como las figuras esqueléticas y de muerte, nos llevan a un mundo onírico donde todo se hace posible.<sup>144</sup> Estas representaciones híbridas, sobre todo a partir del cuerpo femenino, encuentran su máxima expresión en este movimiento simbolista de fin de siglo, uniéndolas, de nuevo, con la concepción de la maldad, lo perverso o lo irracional que diversos personajes teorizaban.<sup>145</sup>

Además, no dejamos de ver como el artista combina la pasión que sentía el esqueleto con lo que sentía hacia la figura femenina y lo lujurioso.<sup>146</sup> Creando un nexo con los apartados anteriores dónde hemos hablado de la mujer y de las imágenes satánicas, muchas de las figuras que aparecen copulando son, efectivamente, la mujer y el diablo –o su forma más monstruosa– [fig. 18]. Estas imágenes están llenas de crueldad y violencia, tocando al extremo irracional y dejando de banda toda racionalidad humana, invitándonos a pensar en lo monstruoso.<sup>147</sup>

#### 2.2.4. El ilustrador de lo literario

*“Creo y mantengo que la publicación, ya sea de estampas ya sea de libros ilustrados, es el mejor modo que tiene un artista joven de darse a conocer y ganar dinero.”* – Félicien Rops<sup>148</sup>

Aunque muchos historiadores del arte y estudiosos de Rops han afirmado que sus ilustraciones no deben entenderse como meras representaciones traducidas de la literatura al dibujo, sino como imágenes inspiradas en la palabra, lo cierto es que gran parte de sus

---

<sup>143</sup> *Ibid.*

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> XANDRA. “Las entrañas de las pesadillas. La mujer fatal en la corriente Simbolista” en *De Celuloide y Violetas*, 19 de junio de 2012 [EN LÍNEA] (<https://violetmaria.wordpress.com/2012/06/19/las-entranas-de-las-pesadillas-la-mujer-fatal-en-la-corriente-simbolista/>) [Consultado el 3 de mayo de 2017]

<sup>146</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 43

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 44

<sup>148</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 1

referencias iconográficas son literarias.<sup>149</sup> Rops siempre fue un artista literario que buscaba la inspiración en las palabras escritas y que suscitaba la evocación plástica de la literatura en sus grabados, con tal de que significaran un equivalente visual de la poesía y a ficción que él admiraba.<sup>150</sup>

En su tiempo ya gozaba de la reputación como ilustrador y disfrutaba de la admiración de los literatos que apoyaban el Simbolismo<sup>151</sup>, llegando a ser uno de los ilustradores mejor pagados de París a partir de la década de 1880.<sup>152</sup> Al contrario de cómo quería ser visto Moreau, a Rops esta reputación le agradaba. Veremos cómo se volverá a repetir algo similar en Odilon Redon acerca de sus grabados inspirados en obras literarias, pero en este caso, ninguna de ellas serán representaciones literales de un medio a otro.

Durante esta era simbolista, autores importantes como Verlaine, Barbey d'Aurevilly, Péladan, Baudelaire y Mallarmé –por destacar algunos– le pidieron ilustraciones para sus escritos (ya fueran frontispicios o una serie entera).<sup>153</sup> Aun así, Rops le debe esta fama a una de las figuras claves en su vida: el editor Auguste Poulet-Malassis, pues fue esencial para su trayectoria como ilustrador, llegando a conseguirle diversos encargos y presentándole a escritores importantes de la época. También fue a través de él que empezó a especializarse en la literatura erótica<sup>154</sup>, para la que produjo ilustraciones a partir de 1880.<sup>155</sup> En este caso, y tal y como veremos en el siguiente capítulo dedicado a Odilon Redon, concebimos un símil entre Rops y Redon, y la figura de Poulet-Malassis en Armand Clavaud: ambos como introductores de estos artistas en el mundo literato.

El encargo de una de las ilustraciones más importantes en su vida fue el que Poulet-Malassis le encomendó para el frontispicio de los poemas de Baudelaire, *Los despojos* [fig. 17]. Estos poemas fueron los que se habían censurado en su anterior complicación, *Las flores del mal*, y que iban a volver a ser sacados a la luz.<sup>156</sup> Gracias a esta obra, Rops inauguró una etapa en la

---

<sup>149</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 45

<sup>150</sup> Cita de *Carta de Rops a Théodore Polet de Faveaux*, 1863. Bruselas: Bibliothèque Royal Albert 1er, Cabinet des Manuscrits, III 215 vol. 7 extraída de BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, p. 95

<sup>151</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 173

<sup>152</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 62

<sup>153</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 125

<sup>154</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, p. 96

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 30

<sup>156</sup> MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist... op. cit.*, p. 125

que se dedicó a hacer, íntegramente, diversos frontispicios y series de dibujos para ilustrar otras grandes obras; en todas ellas siguiendo una serie de símbolos que nunca abandonará.<sup>157</sup>

Pero quizás, la serie de ilustraciones más conocidas del artista sean *Las Diabólicas* [fig. 19], las cuales fueron hechas para la segunda edición del libro de Barey d'Aurevilly, en 1885.<sup>158</sup> En ellas se sintetiza los momentos simbólicos de la novela en los que se trata la condición diabólica de la mujer. Aun así, vemos disparidad en la concepción de ambos –del artista y del escritor–: mientras que para Aurevilly esta condición nacía desde su rencor y misoginia de la mujer, para Rops sigue pareciéndole algo pasional y sensual.<sup>159</sup> Esta serie constituye la última gran serie de Rops y resume su reflexión sobre la mujer de la época, sometida siempre por la influencia de sus pasiones.<sup>160</sup>

Rops coincidía con la mayoría de las obsesiones temáticas de las obras que ilustraba o en las que se inspiraba, pero realmente no es posible vincular su personal manera de retratar los temas con la de los diversos escritores<sup>161</sup>, puesto que, muchas veces, Rops tenía una visión menos extrema y más sensual. Todos los grabados que realizó constituyeron una síntesis de su propio pensamiento, además de ya ser –por sí solos– una síntesis del propio texto que ilustraba.<sup>162</sup>

\*\*\*

La singular manera de mostrar la hipocresía de la época y las propias obsesiones en las creaciones de Félicien Rops crean en este artista un atractivo singular que sigue vigente hoy en día. Lo que llamó la atención de los simbolistas decadentistas del momento fue su visión crítica, pero a la vez sensual, hacia la mujer y su gran capacidad de provocación.

---

<sup>157</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, pp. 60 – 63

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 100

<sup>159</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 48 – 49

<sup>160</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, p. 100

<sup>161</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 48

<sup>162</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, pp. 60 – 63

### 2.3. Odilon Redon, el inquietante artista simbolista

*“El sentido del misterio es una cuestión que siempre está inmersa en el equívoco, en un doble y aun triple aspecto, e incide en aspectos y formas que nacen o que nacerán según el estado mental del observador.” – Odilon Redon<sup>163</sup>*

Aunque muchos historiadores hayan considerado a Gustave Moreau como el paradigma del artista del Simbolismo del siglo XIX, no debemos obviar la influencia que ejerció Odilon Redon en la época y a posteriori. Cuando sus litografías empezaron a ganar éxito, hacia 1880, algunos de los artistas más jóvenes y progresistas empezaron a admirar a Odilon Redon, considerándolo como el representante del Simbolismo de las artes visuales, así como Mallarmé representaba el Simbolismo en la literatura.<sup>164</sup>

Para adentrarnos en la importancia de este artista dentro del movimiento simbolista debemos saber que muchas veces se le ha denominado como el “simbolista más puro”, puesto que, de todos los maestros simbolistas, es el que convence más por la solidez en sus producciones.<sup>165</sup> Es interesante ver cómo los críticos de la época no situaron sus obras con las de sus contemporáneos, sino que fueron puestas al mismo nivel que otras obras literarias de diversos poetas y escritores, a causa de su gran fantasía. El mismo Redon exponía, de igual manera, que se sentía ajeno a los esquemas tradicionales del arte y que su obra debía ser entendida como un espejo de su propia psicología.<sup>166</sup>

Al ver cómo de inquietantes –e incluso macabras– pueden llegar a ser sus obras, muchos creen que la vida de Redon fue una especie de espiral de delirio, ocultismo y magia negra; no obstante la realidad era distinta ya que su vida fue bastante simple.<sup>167</sup> Es por esta contrariedad entre su vida y su obra que debemos dedicar un apartado íntegramente a las características o particularidades que encontramos en su creación artística, puesto que en ella vemos implícita una gran imaginación a partir de la toma de elementos reales.

---

<sup>163</sup> LUCIE–SMITH, Edward. *El arte... op cit.*, pp. 75 – 76

<sup>164</sup> *The graphic works of Odilon Redon: 209 lithographs, etchings and engravings*. Nueva York: Dover Publications, 1969, p. 9

<sup>165</sup> LUCIE–SMITH, Edward. *El arte... op cit.*, p. 78

<sup>166</sup> *Redon... op. cit.*, p. 1

<sup>167</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, pp. 5 – 6

### 2.3.1. La dualidad de su obra

“La lección de Redon es su incapacidad para pintar algo que no sea representativo de su estado anímico, que no exprese alguna emoción profunda, que no traduzca una visión interior.” – Maurice Denis<sup>168</sup>

Una de las mayores particularidades de la obra de Redon es su propia creación artística. Aun y parecer una obviedad debemos recalcarlo, puesto que su obra se divide en dos partes diferenciadas: la primera, su producción en blanco y negro –influenciada por el grabador Bresdin–; la segunda, el descubrimiento del color –sobre todo con la técnica del pastel–, conreada a partir de 1890.

Su primera producción artística se basa en grabados hechos al aguafuerte, litografías y dibujos, con la particularidad de la limitación al blanco y negro. Este hecho no es gratuito, puesto que las artes gráficas gozaban de mayor libertad que la pintura o la escultura, además de poder concederle a Redon el instrumento para adentrarse en el mundo indeterminado que tanto ansiaba, como método para atraer al espectador.<sup>169</sup> El propio artista aseguraba, además, que el color negro era el más esencial de todos, el que podía dibujar su propia emoción y vitalidad a partir de profundas sombras, el que no podía ser debilitado y el que no complacía a los placeres sensuales, sino al espíritu. Sus dibujos inspiraban y no se definían, no querían determinar nada en concreto puesto que se encontraban en el mundo ambiguo de la indeterminación.<sup>170</sup> Él mismo habría escrito estas palabras en su diario, contraponiéndose a los colores de los impresionistas, los cuales ganaban cada vez más terreno en el territorio francés, dejando, por tanto, la litografía atrás.<sup>171</sup>

Así pues, vemos que su obra se inicia en cierta oposición a la corriente dominante de la época: el impresionismo; puesto que mientras éstos experimentaban con el color, Redon se veía inmerso en la serie litográfica y de dibujos al carboncillo que denominó como los *Negros*.<sup>172</sup> Se habla de esta serie como algo excepcional, pero el pintor debe bastante de su producción a la época negra de Goya, por quien siempre confesó sentir admiración, llegando al punto de

---

<sup>168</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op cit.*, p. 78

<sup>169</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>170</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La colección Ian Woodner*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1900, p. 21

<sup>171</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 10

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 11

dejarse influir directamente por él [fig. 20 y fig. 21]<sup>173</sup> y de dedicarle algunos de sus trabajos. Aun así, realmente llegaron a ser algo nunca visto, fuera de lo normal.<sup>174</sup>

Las obras ejecutadas en los *Negros* tenían total libertad y eran muy expresivas pues, paradójicamente, tan solo utilizando el color negro había llegado a conseguir trabajos realmente ricos.<sup>175</sup> Sus temas, visionarios y decadentes, no eran más que un estado oscuro del ser, manifestando un estado anímico concreto<sup>176</sup> que había partido de una visión del mundo real y había sido transformado a partir de la imaginación, como veremos en los siguientes apartados.

El poeta francés Henri de Régnier describió su arte como el “pandemónium del Simbolismo”, haciendo referencia al desorden y a la confusión, por una parte, y a la presencia de Redon como punto focal de la actividad simbolista, por otra. Además, esta repetida identificación del trabajo de Redon con la teoría simbolista –realizada ya en vida del mismo autor– ha sido lo que ha hecho de sus *Negros* una parte de la misma sustancia del Simbolismo.<sup>177</sup> Algunas de sus obras que recogen el espíritu más oscuro y siniestro, en todos los niveles, son *La araña sonriente* [fig. 22] u *Ojo globo* [fig. 21], esta última uniéndose con el Surrealismo.

Pese a que Redon intentó utilizar el color junto a la técnica litográfica, consideró que éste rebajaba su carácter esencial y que destruía las cualidades que gozaba por ella misma.<sup>178</sup> No obstante, pronto se cansó de la espiral negra en la que se veía encerrado y empezó a sentir la necesidad de darle color a sus obras<sup>179</sup> y a explorar nuevas técnicas pictóricas que pudieran concederle la misma expresividad que había encontrado con sus *Negros* y seguir traduciendo su visión interior. No fue hasta 1890 que empezó a colorear sus obras, a partir de la técnica del pastel, óleo y acuarela, especialmente. El mismo artista había descrito este cambio en

---

<sup>173</sup> FERNÁNDEZ JACOB, M. C. “El simbolismo ocular en la obra pictórica de Odilon Redon” en *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, vol. 89, nº 3, marzo 2014, Madrid, pp. 19 – 22 [EN LÍNEA] (<http://www.elsevier.es/es-revista-archivos-sociedad-espanola-oftalmologia-296-articulo-el-simbolismo-ocular-obra-pictorica-S0365669112005503?referer=buscador>) [Consultado el 11 de mayo de 2016], p. 19

<sup>174</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 11

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>177</sup> HOBBS, Richard. *Odilon Redon*. Londres: Studio Vista, 1977, p. 73

<sup>178</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 10

<sup>179</sup> MUSÉE D'ORSAY. *En torno a Redon*. 2006 [EN LÍNEA] (<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/en-torno-a-redon.html>) [Consultado el 16 de mayo de 2017]

términos psicológicos, expresando que había aprendido que la vida era un desarrollo que también podía mostrar alegría; justo lo que le había faltado durante su juventud.<sup>180</sup>

En toda su trayectoria artística, aún y presentar la dualidad del cambio del blanco y negro a color, se siguen viendo los mismos temas: el interés científico aplicado a diversas figuras y los mitos clásicos, literarios y bíblicos adaptados a su yo interior. Además, contemplando bien su obra nos damos cuenta de que la mayoría de constantes del movimiento simbolista se encuentran en él, intrínsecamente, como las máscaras, las cabezas seccionadas o la propia mitología.<sup>181</sup> Aun así, este cambio de blanco y negro al color fue visto por algunos críticos como una reconciliación con el realismo y una mayor inclinación hacia géneros que había dejado olvidados, más tradicionales, como las naturalezas muertas o los retratos<sup>182</sup>, característica que no vemos en ninguno de los otros dos artistas que hemos tratado anteriormente.

Aunque fue precisamente la serie de los *Negros* el tipo de arte que los integrantes del Simbolismo –entonces emergente– estaban buscando crear, Redon acabó triunfando como figura esencial dentro del movimiento con la incursión del color, aumentando así la posibilidad evocadora de su obra.<sup>183</sup>

### 2.3.2. El concepto de naturaleza y la realidad observable

*“Toda mi originalidad consiste... en dar vida, a la manera humana, a seres imposibles de acuerdo con las leyes de la posibilidad.”* – Odilon Redon<sup>184</sup>

Tal y como hemos observado en el capítulo dedicado a Moreau y sus características, el concepto de naturaleza vuelve a repetirse en este autor; tanto uno como otro sostenían que era importante tenerla en cuenta.<sup>185</sup> Aun así, la manera que tienen ambos de abordar esta concepción es muy diferente, creando un punto de disparidad: Redon, al contrario que Moreau –y como veremos más desarrollado en el capítulo dedicado a la comparación entre

---

<sup>180</sup> Redon. Barcelona: Ediciones Altaya, 2001 (1999), p. 16

<sup>181</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 78

<sup>182</sup> Redon... *op. cit.*, pp. 16 – 17

<sup>183</sup> Odilon Redon (1840 – 1916). *La col·lecció... op. cit.*, p. 12

<sup>184</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 77

<sup>185</sup> *Ibid.*, p. 76

estas particularidades–, componía sus obras a partir de detalles tomados del mundo exterior, pero nunca interpretándolos de manera rígida y fiel.<sup>186</sup>

Estos detalles del mundo exterior seguramente no hubieran sido igual de minuciosos sin el encuentro con una de las personas que más posibilidades le otorgó a su formación artística. Una de las figuras clave en la vida del artista, tanto a nivel emocional como para el desarrollo de su obra, fue el botanista Armand Clavaud. Éste, mostrándole el gusto por la observación de la naturaleza<sup>187</sup> y de las posibilidades que tenía el microscopio, a la vez que conseguía hacer crecer el interés del artista por los nuevos descubrimientos del materialismo científico<sup>188</sup>, consiguió abrirle un amplio mundo de posibilidades que ayudó a la estimulación de su prolífica imaginación.<sup>189</sup> Redon adquirió la capacidad de expresar la riqueza de la vida a través de la observación detallada y sensible de la naturaleza<sup>190</sup> con tal de crear un arte muy suyo pero poniendo atención al mundo visible, preocupado por obedecer las leyes de la naturaleza y de la vida<sup>191</sup> para después ayudar a mutarlas.

Partiendo de esta actitud contemplativa y objetiva de la realidad y de la naturaleza, buscó sus propias maneras para apropiarse de las formas visibles y verdaderas<sup>192</sup> y llevarlas a un mundo interior original, “creando seres inverosímiles según las leyes de lo verosímil, poniendo la lógica al servicio de lo invisible”.<sup>193</sup> Empezando por la copia de lo real tal y como era, su necesidad de creación y el abandono a la representación del imaginario cogía fuerza. En ese momento, comenzaban a emerger imágenes que, aún y haber sido constituidas a partir de las leyes de la naturaleza, no se parecían en nada a ella, tornando sus creaciones en algo totalmente único.<sup>194</sup>

Vemos que aunque partiese de la naturaleza externa como base en su creación, el simple mundo real no ofrecía la solución definitiva para él<sup>195</sup>, sino que debía ir más allá de esta banal realidad<sup>196</sup>, asimilando esta primera base o fuente primaria por su yo interior.<sup>197</sup> En algunos

---

<sup>186</sup> *Ibid.*, pp. 76 – 77

<sup>187</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>188</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 77

<sup>189</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 7

<sup>190</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 9

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 15

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>193</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>194</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 22

<sup>195</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 5

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 12

ensayos, había llegado a criticar a los Impresionistas por dejarse llevar demasiado por la naturaleza y por ser demasiado sumisos ante ella.<sup>198</sup>

Observando y trabajando en aquello más pequeño e indagando en el mundo imperceptible, tal y como Clavaud hacía con sus estudios botánicos, Redon recogió diversos elementos para crear sus propios personajes híbridos.<sup>199</sup> Un ejemplo claro que recoge los estudios de su amigo y la clara investigación objetiva de la naturaleza puede ser *Hombre cactus* [fig. 23] o *Flor del pantano con cabeza humana triste* [fig. 24], en las cuales, sin dejar de mostrar la naturaleza humana también se nos muestra su aspecto más vegetal, algo que parece sacado de un sueño.<sup>200</sup>

Las enseñanzas espirituales y filosóficas de Clavaud fueron de gran influencia para Redon, sobre todo a partir de su segunda etapa como artista, con la incorporación del color. Una de las figuras claves para el botanista fue el filósofo Benedict Spinoza, quién sostenía que Dios debía ser encontrado en el estudio minucioso de la naturaleza; equiparando la figura divina a la naturaleza como iguales, no siendo algo trascendente, sino formando parte del aquí y el ahora. Redon, al morir Clavaud hacia 1890 y en una etapa más madura, acogió estos ideales con fuerza durante el progreso del cambio de las litografías en blanco y negro a las obras en color, volviendo a un estudio intensivo de la realidad observable y de los temas botánicos, sobre todo. El poeta y crítico francés –amigo de Redon– Francis Jammes hablaba de su “nueva obra”, como si cada flor, cada mariposa, cada detalle que pintaba fuera una suma de un todo [fig. 25]<sup>201</sup>, de toda la naturaleza contenida en cada pintura; siempre pasándolo por su visión interior.

Como hemos visto, aunque Redon le debe a la ciencia gran parte de su minuciosidad a la hora de trabajar con la naturaleza, su acercamiento a ésta no tiene una visión científica, sino que se trata de la representación de una realidad tamizada por la sensibilidad del propio artista y por sus vivencias.<sup>202</sup> Aun así, podemos darnos cuenta del gran interés que sentía por la ciencia –

---

<sup>197</sup> HAUPTAM, Jodi. *Beyond the visible: the art of Odilon Redon*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2005, p. 24

<sup>198</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>201</sup> LEMONEDS, Heather. “Bits of rainbows. Odilon Redon’s *Vase of Flowers* and the power of enlightenment” en *The Cleveland Museum of Art*, enero/febrero de 2016 [EN LÍNEA] (<https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-januaryfebruary-2016/bite-rainbows>) [Consultado el 8 de mayo de 2017]

<sup>202</sup> LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel. *Odilon Redon (1840 – 1916)*. Madrid: Globus, 1995

inculcado gracias a Clavaud– a causa de este mimetismo en cada parte de sus composiciones y de sus seres híbridos; interés que no compartía con ningún otro artista contemporáneo.<sup>203</sup> El proceso de cualquiera de sus proyectos artísticos empezaba siempre por un intento de copia de los objetos de la realidad, lo que le impulsaba a representar su mundo interior a partir de la imaginación<sup>204</sup>, elemento que nos lleva al siguiente apartado.

### 2.3.3. Una imaginación desbordada

*“Sufrí los tormentos de la imaginación y las sorpresas que se me presentaron bajo el lápiz; pero guié y controlé estas sorpresas según las leyes de la organización artística que conozco, las cuales siento, con el único propósito de ejercer sobre el espectador, a través de un proceso de atracción, todo el poder evocador, todo el encanto de lo vago que se encuentra en los límites extremos del pensamiento.”* – Odilon Redon<sup>205</sup>

Quizás la particularidad más acusada e importante es la consideración que otorga a la imaginación y al mundo de la fantasía en el campo artístico y, por ende, en toda su producción.<sup>206</sup> En parte, estos elementos de imaginación fantástica, retorcida y siniestra que vemos en sus obras –sobre todo de la primera etapa cuando crea sus *chiaroscuros*– los recoge de Rodolphe Bresdin, grabador que le enseñó la técnica del aguafuerte a Redon<sup>207</sup>, para configurar su formación y posteriormente su obra. En este primer momento de su trayectoria artística, fue el color negro el que más le sirvió como medio para expresar las criaturas que habitaban en su imaginación.<sup>208</sup>

Tal y como relata en la cita que inicia este apartado, Redon dejó que su imaginación volara y fluyera más allá del mundo real, controlándola a partir de su propio arte y creando composiciones únicas. En sus trabajos explora los tramos más fantásticos a partir de una imaginación ilimitada y de la observación minuciosa de la naturaleza y la realidad que anteriormente hemos tratado. Aun así, para él, el simple realismo no ofrecía la solución

---

<sup>203</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

<sup>204</sup> LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel. *Odilon Redon... op. cit.*

<sup>205</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

<sup>206</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>207</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 72

<sup>208</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 11

definitiva de la realidad, sino que había un mundo más allá de la visión del día a día que debía ser explorado y llevado al campo artístico.<sup>209</sup>

¿Debemos negar, entonces, la total utilización del mundo real, sensible y naturalista en su producción artística? Como hemos visto, no del todo. Tal y como reconoce el propio Redon, la realidad vista servía como base para configurar su trabajo, puesto que el arte participaba de la vida misma<sup>210</sup>; pero el verdadero arte no se hallaba ahí, sino que debía ser encontrado en una realidad que iba más allá de una primera observación. Esta realidad la denomina como la “realidad *sentida*”.<sup>211</sup> En esta “realidad *sentida*” es donde se juntaba el mundo propio del artista –su yo interior– con su imaginación; además de tener en cuenta, y en primera instancia, al mundo real. Después de la copia de la realidad, Redon se abandonaba a la representación del imaginario.<sup>212</sup>

Desde un primer momento, Redon insistió en el papel tan importante que jugaba la imaginación en el mundo del arte, juzgando de nuevo a los Impresionistas por quedarse en ese primer estadio que les ofrecía la naturaleza.<sup>213</sup> La naturaleza era la que prescribía unas primeras leyes que debían seguirse, pero la imaginación y los tormentos que el artista sentía hacían el resto, consiguiendo llevar también al espectador al sentimiento de evocación de lo incierto y de los límites del pensamiento.<sup>214</sup>

Ya en su propia época y según el crítico Emile Hennequin, Redon habría logrado conquistar una región solitaria en la frontera entre lo real y lo imaginario, y la habría poblado de diversas criaturas compuestas por lo humano y por lo animal o vegetal<sup>215</sup>, sus híbridos imaginarios. Huysmans también escribió sobre las obras de Odilon Redon explicando que habían pasado todos los límites y leyes del arte pictórico, llegando ser algo absolutamente fantástico y revolucionario.<sup>216</sup> Como vemos, no podemos negarle el mérito de dar vida humana a las creaciones más irreales, a aquellos seres inverosímiles de los que hablábamos anteriormente.<sup>217</sup>

---

<sup>209</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 11

<sup>210</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 15

<sup>211</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>212</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 22

<sup>213</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>214</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 21

<sup>215</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 7

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 8

<sup>217</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 22

Observando la segunda etapa del pintor, con temas tan banales como ramos de flores, puede parecer sorprendente –y sonar paradójico– que siga mostrándose a favor de la imaginación y ajeno al naturalismo; que no a la naturaleza. Podemos darnos cuenta de que en su obra Redon no solo reproducía lo que sus ojos veían, sino también lo que procedía de su interior, de sus emociones, de su imaginación.<sup>218</sup>

Sus dibujos inspiran al espectador sin definirse, no determinan nada pues se sitúan en el mundo ambiguo de la indeterminación. Representan una metáfora con cierta lógica imaginativa.<sup>219</sup> Estas dotes para representar lo indeterminado de la imaginación le llevaron a entrar en el mundo de los sueños, mirando más allá de la realidad trivial; y es justamente por eso que, poco después, los Surrealistas lo reclamarán como precursor de su movimiento.<sup>220</sup>

Aunque tome en consideración –en parte– la naturaleza, toda la creación de Redon se basa en un mundo visionario e imaginativo, donde lo que no se conoce se sugiere y donde lo imposible se hace posible en la ausencia de tiempo y espacio real que define toda su trayectoria artística.<sup>221</sup> Podemos entender la fantasía y los estados mentales de alucinación como cualidades de sus obras.<sup>222</sup> Al contrario de las obras de Moreau, donde los sueños son pensados<sup>223</sup>, Redon los intuye a partir de una primera observación objetiva y, sobretodo, de su imaginación.

#### 2.3.4. La influencia literaria en sus obras

Para finalizar, podemos afirmar que gran parte de sus dibujos y grabados fueron inspirados por la literatura. Autores como Edgar Allan Poe, Flaubert o Baudelaire –con quién tenía amistad– sirvieron de ayuda para la ejecución de parte de su obra.<sup>224</sup> Gran parte de su interés literario tiene que ver con su amigo Armand Clavaud, quién –además de mostrarle el interés que tenía la ciencia– también le introdujo en el mundo de la lectura. Clavaud estaba muy interesado en la literatura y en la filosofía, llegando a formar una gran biblioteca de obras

---

<sup>218</sup> LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel. *Odilon Redon... op. cit.*

<sup>219</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 21

<sup>220</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

<sup>221</sup> HOBBS, Richard. *Odilon... op. cit.*, p. 74

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 59

<sup>223</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>224</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

maestras de todos los tiempos, las cuales indujo a leer a Redon. Desde poemas hindúes hasta Shakespeare, hasta los poemas de Poe, Baudelaire y Flaubert; pasando también por las teorías de Spinoza, por quién Clavaud sentía gran admiración.<sup>225</sup> Uno de los libros que en particular le sedujo y que leyó gracias a su amigo botanista fue el de *La tentación de San Antonio* de Flaubert. De él le atrajo la parte descriptiva de la obra literaria<sup>226</sup>, por lo que decidió dedicarle una serie de grabados litográficos con el mismo título, transcribiendo lo literario al dibujo [fig. 26]. A la par, esto fue posible gracias al éxito que obtuvo en Bélgica, pues le condujo a tener diversas comisiones importantes.<sup>227</sup> También realizó algún que otro dibujo y litografía inspirado en la obra de Poe [fig. 27].

Ya en la propia época del artista se disputaba si realmente Redon fue, en alguna etapa de su carrera artística, un mero ilustrador, dado a estas diversas obras inspiradas en la literatura. Se le había llegado a considerar como el “traductor en imágenes de lo que hallaba en los libros”, expresando la noción de que se tenía una concepción de un Odilon Redon muy literario.<sup>228</sup>

Por otro lado, autores como Huysmans o Mallarmé también se interesaron por su obra<sup>229</sup>, por lo que vemos la relación bilateral que se tenía entre el artista y el escritor de finales del siglo XIX. Como ejemplo de esto, y tal como explica Hobbs, vemos que el poeta Aurier en su época madura se dejó influir por los *Negros* de Redon, expresando líneas que reflejaban el mundo blanco y negro y las formas ambiguas que se podían encontrar en los dibujos del artista.<sup>230</sup>

Asimismo, ejecutó diversos dibujos y pinturas dedicadas a la mitología, tanto en su primera producción en blanco y negro como en su producción a color –pero sobretodo en ésta última–; uno de los temas por excelencia del Simbolismo del siglo XIX [fig. 28]. En estos volvemos a percibir la influencia notable de Clavaud al dejarle todo tipo de libros, los cuales deducimos que habría leído e, incluso, estudiado.

Para concluir el apartado, se dice que Redon fue “presa de los literatos” puesto que su participación artística influenciada por el campo de la literatura comenzó muy tempranamente

---

<sup>225</sup> Odilon Redon (1840 – 1916). *La col·lecció... op. cit.*, p. 18

<sup>226</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 72 – 74

<sup>227</sup> HOBBS, Richard. *Odilon... op. cit.*, p. 76

<sup>228</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 72

<sup>229</sup> *Ibid.*, p. 74

<sup>230</sup> HOBBS, Richard. *Odilon... op. cit.*, p. 74 – 75

y duró a lo largo de todas sus obras<sup>231</sup>, pero no vemos otra cosa que no se hiciera en la época, ya que la literatura jugaba un papel muy importante en todo artista de la época y, sobre todo, en el movimiento simbolista del siglo XIX; movimiento que empezó en la propia literatura. Aunque gran parte de sus dibujos y fueron inspirados en la literatura, en ningún caso se trató de meras traducciones de un medio a otro<sup>232</sup>, puesto que siempre trataba los temas desde la visión de su imaginario.

\*\*\*

Aun y descubrir tarde las diferentes posibilidades del color, Redon acabó por abandonar el angustioso mundo de su primer período pero nunca dejando atrás su capacidad imaginativa y sugestiva en la que se caracterizan sus primeros trabajos. Esta imaginación desbordante es lo que hace del artista un personaje tan peculiar y atractivo para el mundo del arte.

---

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>232</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

### 3. ANÁLISIS COMPARATIVO

---

Después del análisis de las diferentes características o particularidades que hemos ido esbozando anteriormente en cada artista por separado, es conveniente realizar una comparación para ver cómo estos distintos temas se repiten o no en cada uno de ellos.

Un concepto que vemos aparecer a lo largo de los tres artistas es el de literatura y la mucha o poca influencia que pudo ejercer en ellos para la creación de sus obras. A finales del siglo XIX y con el surgimiento literario del movimiento simbolista, se hace difícil separar lo literario de lo pictórico, puesto que la influencia llega a ser bilateral. Aun así, debemos dejar claro que las propias concepciones en los tres pintores en torno lo literario son bastante diferentes. Tanto Moreau como Rops y Redon fueron designados, en algún momento de su trayectoria artística, como pintores literarios o ilustradores. Este hecho no sería un problema de no ser porque cada uno tiene una visión diferente de lo que era ser pintor literario y de la reputación que esto conllevaba. Por un lado, vemos que a Félicien Rops no le desagradaba para nada la idea de ser llamado como tal ya que su trabajo como ilustrador era el mejor modo para ganar fama y dinero.<sup>233</sup> Es más, la reputación como ilustrador de lo literario le gustaba y gozaba con la admiración que suscitaba a entre los escritores de la época; tanto que en una etapa llegó a dedicarse solo a las ilustraciones que le demandaban.<sup>234</sup> Como visión totalmente contraria a la de Rops encontramos la de Gustave Moreau, que odiaba ser denominado como pintor literario y se consideraba todo lo contrario.<sup>235</sup> Por otro lado, la percepción de Odilon Redon ante el hecho de ser llamado “pintor literario” era mucho más neutra y nunca negó que gran parte de su inspiración fuera dada por la literatura. Actualmente, nadie niega la concepción literaria de los tres en mayor o menor medida, ni separarían sus obras pictóricas de la literatura. Pero una cosa es cierta, y es que ninguno de estos artistas emplean la literatura para crear una simple traducción de un medio a otro; la utilizan para complementar su imaginación.<sup>236</sup>

Otro de los conceptos que se reitera, en cierta manera, en los tres, es el de la hibridación o la creación de monstruos. El creador por excelencia de estos seres híbridos no es otro que

---

<sup>233</sup> ARWAS, Victor. *Félicien... op. cit.*, p. 1

<sup>234</sup> BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops... op. cit.*, pp. 60 – 63

<sup>235</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 64

<sup>236</sup> *The graphic works of Odilon Redon... op. cit.*, p. 12

Redon. Aun así, tanto Rops como Moreau usaron esta particularidad para dotar de intensidad y expresividad sus creaciones. En la obra de Redon, estos seres hibridados, recogidos de diferentes elementos de la realidad sensible, son pasados por una desbordante imaginación, creando seres inquietantes. Una característica esencial en Redon dentro de esta particularidad creativa de seres extraños es la importancia que le otorgó a la ciencia; distintivo que no vemos con ninguno de los otros dos autores.<sup>237</sup> En los otros dos autores, el interés por la creación de estos “monstruos” viene dado por diversas causas. En el caso de Rops, por su estrecha relación con los trabajos que realizó como caricaturista –trabajo que acabó familiarizándole con la metamorfosis de diferentes personajes–<sup>238</sup>, y en el de Moreau por el sentimiento misógino que sentía hacia la mujer –llevándole a realizar monstruosas figuras femeninas con significados malévolos–. Sin duda, quien sobresale en esta variante con los seres más innovadores es Odilon Redon, seguido por Rops, también quizás porque ambos utilizaron las artes gráficas, las cuales permitían una mayor libertad creativa que la pintura al óleo.

En cuanto a la visión de la mujer, vemos en las obras de Moreau, sobre todo, y de Rops, un importante sentimiento misógino, fuertemente arraigado en la sociedad en la que se vivía. Redon no se implica en esta visión de la figura femenina y sus particularidades no demuestran ningún argumento a favor o en contra de ésta. Mientras que las mujeres de Rops corresponden a las imágenes de sus propias fantasías, mostrando el trasfondo pasional y de idolatría que sentía por la figura femenina y escondiendo su parte más misógina en estas visiones eróticas y lujuriosas<sup>239</sup>, Moreau demuestra ampliamente en sus composiciones su miedo hacia la mujer, hacia la *femme fatale* portadora de todos los males. La concepción de la *femme fatale* en ambos artistas es, a la vez, parecida y muy diferente, puesto que uno muestra la parte más encarada al sexo y al placer lujurioso mientras que el otro expone el temor de la desgracia y la muerte asociado a la mujer –compartido por una mayoría en la sociedad–. Aun así, ambos muestran ese carácter malévolo de una *femme fatale* encargada de derribar a la figura femenina, ya sea desde el componente sexual, desde la unión con lo satánico o desde su propia naturaleza depredadora.

Por lo que hace en torno la concepción de la naturaleza y el mundo real, vemos que los tres artistas recogen elementos de esta realidad –en las formas, como Moreau y Redon, y en los personajes, como Rops– y los pasan por el filtro de su imaginación, en mayor o menor

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>238</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, p. 42

<sup>239</sup> *Ibid.*, p. 20

medida. Aun así, observamos claras diferencias a la hora de trabajar con esta realidad. Mientras Redon nunca interpretó la naturaleza fielmente, sino como un punto de partida primigenio, Moreau y Rops cogían elementos extraídos directamente del mundo natural para la configuración de sus obras, dándoles fuerza e importancia.<sup>240</sup> Otra idea asociada a la naturaleza y a la realidad observable es la concepción del sueño. Mientras Redon utiliza la propia observación de la realidad como base, los sueños y mundos imaginarios de Moreau parten de su propio pensamiento para después añadir los elementos reales.<sup>241</sup> Ambos, pero, utilizarán un efecto similar con tal de inducir al espectador en estos mundos oníricos.<sup>242</sup> Rops, de nuevo por su lado, plasmará la cruda realidad para utilizarla en un sentido moralizante hacia la sociedad.<sup>243</sup>

Por último, pero no por ello menos importante, debemos exponer cuatro pinceladas en torno al color y a los aspectos más formales de cada uno de ellos. La diferencia más clara radica entre la concepción del color de Redon y Moreau. Mientras que las obras de Moreau destacan con el término “colorismo” –a causa de que el color superaba toda forma posible–, la primera producción artística de Redon, y quizás la más conocida con su serie los *Negros*, se radica en obras totalmente en blanco y negro, con la particularidad de, además, utilizar solo las artes gráficas. Moreau pintaba con diferentes colores vibrantes para representar diferentes emociones, puesto que cada color se asociaba con algún elemento que ayudaba mejor a comprender la historia<sup>244</sup>, en cambio, Redon utilizó exclusivamente el negro durante mucho tiempo para expresar exactamente lo mismo.<sup>245</sup> Aun así, a finales de la vida de ambos vemos un cambio importante: el color empezó a inundar, cada vez más, sus obras. El mayor cambio lo llevó a cabo Redon al pasar de la exclusividad del blanco y negro a un “colorismo”, aunque nunca tan extremo como el de Moreau. Existen textos donde Redon no deja ninguna duda acerca la inspiración que encontró en las obras de Gustave Moreau y cómo estas le influyeron, sobre todo a partir de su segunda etapa.<sup>246</sup> Destacar, también, que las obras de Rops se encuentran en un punto intermedio entre las de Moreau y Redon en cuanto al uso del color, la simplicidad de sus formas y la técnica utilizada, pues éstas se alejaban del primer artista pero se acercaban, en cierta manera, al segundo.

---

<sup>240</sup> LUCIE-SMITH, Edward. *El arte... op. cit.*, p. 76

<sup>241</sup> VV. AA. *Simbolismo en Europa... op. cit.*, p. 283

<sup>242</sup> DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le... *op. cit.*”, p. 38

<sup>243</sup> VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista... op. cit.*, pp. 26 – 27

<sup>244</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 139

<sup>245</sup> *Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció... op. cit.*, p. 21

<sup>246</sup> DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le... *op. cit.*”, p. 37

\*\*\*

Aunque veamos la existencia de varios elementos comunes entre los tres artistas, estas particularidades son tratadas por ellos con singularidad y, muchas veces, con óptica distinta. Además, también debemos ser conscientes de que hay características de cada uno que no se observan en los demás ni llegan a influenciarlos, esto es debido a la personalidad de cada artista y no al movimiento en el que se encuentran enmarcados. Es el caso de la pasión por el exotismo que desprenden las obras de Moreau, los temas satánicos, sacrílegos y provocativos que trata Rops como *leitmotiv* en sus obras y la dualidad de la trayectoria artística en la que está sometido Redon, la cual viene dada por sus propias vivencias.

## 4. CONCLUSIONES

---

Una vez finalizado este trabajo, me he dado cuenta de que la primera intuición al escoger estos tres artistas para realizar este estudio y su consiguiente análisis comparativo entre ellos ha sido fructífero. Aún y haber diversos creadores en el período simbolista del siglo XIX que pudieran entrar en estos parámetros de comparación, los seleccionados para este análisis profundizan de forma relevante sus características, y es por esta razón que me ha resultado interesante realizar un estudio sobre sus particularidades. El ejercicio comparativo entre ellos ha sido provechoso puesto que nos permite tener una visión mucho más amplia del Simbolismo y de las diferentes opciones estilísticas que puede abarcar una corriente artística como esta. Además, también nos puede ayudar a concebir los movimientos artísticos de diferente modo, sin tener que englobar de manera inflexible a todos los artistas en una misma concepción, puesto que, a veces, las peculiaridades de cada uno hacen que se desmarquen del movimiento inicial en el que han sido agrupados por la historiografía.

Finalmente, después de comparar las diferentes particularidades de los tres artistas debemos hacernos la siguiente pregunta: ¿podemos seguir englobando a Moreau, Rops y Redon dentro del movimiento simbolista de finales de siglo XIX?

En relación a lo formal, y observando varias obras, nos damos cuenta de que las diferencias entre los artistas son evidentes. Además, aunque vemos la repetición de alguna de sus diferentes características –como la idea de la mujer, los seres híbridos, la literatura en torno a sus producciones y el concepto de realidad e imaginación–, éstas son concebidas de diferentes maneras y no son siempre compartidas por los tres artistas, pues alguno de ellos se desmarca o se desentiende de alguno de estos temas. Los nexos que unen a estos tres artistas son, sobre todo, sus ideas, su posición hacia la vida y su estado anímico y mental –condicionados por la sociedad y la época finisecular en la que viven–. La manera que tienen de ver y entender las cosas, enfrentándose a la realidad a través de la imaginación, es lo que les convierte en un “grupo”, y es lo que nos ha llegado, hoy por hoy, en forma de “movimiento simbolista”.

Aun así, es interesante ver cómo la posición de Gustave Moreau dentro del movimiento simbolista, casi a finales del siglo pasado, aún no estaba del todo clara, mientras sí lo estaba la de Odilon Redon. Hofstätter nos expone esta problemática al expresar lo que había escrito en el prólogo del catálogo de la *Exposición Moreau* de Baden-Baden, donde Jean Cassou se

preguntaba si Moreau debía ser tratado como un artista simbolista, haciendo un símil con la figura de Odilon Redon –ya considerado simbolista en la época– o por el contrario debía inscribirse dentro del Romanticismo tardío.<sup>247</sup> En cuanto a Félicien Rops, su lugar en el Simbolismo siempre ha estado discutido.

Aunque hoy en día nadie parece negar que los tres artistas pertenezcan a este movimiento simbolista artístico de final de siglo XIX, deberíamos abrirnos a nuevas concepciones y no encasillar a los artistas en etiquetas inamovibles. Como vemos, aún y tener puntos en común, las particularidades pueden llegar a ser tan grandes como para acabar conformando personalidades tan únicas e imaginativas como las de Gustave Moreau, Félicien Rops y Odilon Redon.

---

<sup>247</sup> HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave... op. cit.*, p. 8

## 5. BIBLIOGRAFÍA I WEBGRAFÍA

---

ARWAS, Victor. *Félicien Rops*. Londres: Academy Editions, 1972

BONNIER, B.; CARPIAUX, V. *Félicien Rops (1833 – 1898)*. Barcelona: Obra Social Caja Madrid, 2004

DRUICK, Douglas W. “Gustave Moreau et le symbolisme” en *Gustave Moreau (1826 – 1898)*. París: Réunion des Musées Nationaux, 1998

FERNÁNDEZ JACOB, M. C. “El simbolismo ocular en la obra pictórica de Odilon Redon” en *Archivos de la Sociedad Española de Oftalmología*, vol. 89, nº 3, marzo de 2014, Madrid, pp. 19 – 22 [EN LÍNEA] (<http://www.elsevier.es/es-revista-archivos-sociedad-espanola-oftalmologia-296-articulo-el-simbolismo-ocular-obra-pictorica-S0365669112005503?referer=buscador>) [Consultado el 11 de mayo de 2017]

GONZÁLEZ, Jose Ángel. “Félicien Rops, el pintor de los “placeres brutales” en *20 minutos*, 22 de junio de 2015 [EN LÍNEA] (<http://blogs.20minutos.es/trasdos/2015/06/22/felicien-rops/>) [Consultado el 28 de abril de 2017]

*Gustave Moreau et la Bible*. París: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1991

HAUPTAM, Jodi. *Beyond the visible: the art of Odilon Redon*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2005

HOBBS, Richard. *Odilon Redon*. Londres: Studio Vista, 1977

HOFSTÄTTER, Hans H. *Gustave Moreau*. Barcelona: Editorial Labor, 1980

JULIAN, Philippe. *Esthètes et magiciens. L’art fin de siècle*. París: Librairie Académique Perrin, 1969

LEMONEDES, Heather. “Bits of rainbows. Odilon Redon’s *Vase of Flowers* and the power of enlightenment” en *The Cleveland Museum of Art*, enero/febrero de 2016 [EN LÍNEA] (<https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-januaryfebruary-2016/bite-rainbows>) [Consultado el 8 de mayo de 2017]

LINDSEY, Frances. “Moreau and the lure of the *femme fatale*” en *Gustave Moreau and the eternal feminine* (exposición temporal), National Gallery of Victoria (Melbourne), diciembre

de 2010 – abril de 2011, pp. 34 – 35 [EN LÍNEA]  
([https://www.ngv.vic.gov.au/data/assets/pdf\\_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf](https://www.ngv.vic.gov.au/data/assets/pdf_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf))

[Consultado el 27 de abril de 2017]

LÓPEZ BLÁZQUEZ, Manuel. *Odilon Redon (1840 – 1916)*. Madrid: Globus, 1995

LUCIE-SMITH, Edward. *El arte simbolista*. Barcelona: Destino, 1997 (1972)

MAC ORLAN, P.; HUYSMANS, J-K. *Obras eróticas y sacrílegas de Félicien Rops*. Barcelona: Pequeña Biblioteca Calamus Scriptorius, 1979

MATHIEU, Pierre-Louis. *Gustave Moreau. Sa vie, son oeuvre*. Fribourg: Office du Livre, 1976

MATHIEU, Pierre-Louis. *The Symbolist Generation. 1870 – 1910*. Nueva York: Rizzoli International Publications, 1990

MATTHIESSON, Sophie. “Gustave Moreau and the exotic” en *Gustave Moreau and the eternal feminine* (exposición temporal), National Gallery of Victoria (Melbourne), diciembre de 2010 – abril de 2011, pp. 94 – 95 [EN LÍNEA]  
([https://www.ngv.vic.gov.au/data/assets/pdf\\_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf](https://www.ngv.vic.gov.au/data/assets/pdf_file/0017/108602/MoreauSamples.pdf))

[Consultado el 27 de abril de 2017]

*Moreau*. Barcelona: Ediciones Altaya, 2001 (1999)

MUSÉE D’ORSAY. *En torno a Redon*. 2006 [EN LÍNEA] (<http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/en-torno-a-redon.html>) [Consultado el 16 de mayo de 2017]

*Odilon Redon (1840 – 1916). La col·lecció Ian Woodner*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Museu Picasso/Fundación Juan March, 1990

*Redon*. Barcelona: Ediciones Altaya, 2001 (1999)

SAMANIEGO, Fernando. “El simbolismo de Félicien Rops, en 90 obras crudas y provocadoras” en *El País*. Madrid: 15 de enero de 2002 [EN LÍNEA]  
([http://elpais.com/diario/2002/01/15/espectaculos/1011049202\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/01/15/espectaculos/1011049202_850215.html)) [Consultado el 30 de abril de 2017]

*The graphic Works of Odilon Redon: 209 lithographs, etchings and engravings*. Nueva York: Dover Publications, 1969

VV. AA. *Félicien Rops. Un simbolista transgresor (1833 – 1898)*. Córdoba: Fundación Provincial de artes plásticas Rafael Botí, 8 de enero a 2 de febrero de 2003

VV. AA. *Rops*. París: Bibliothèque des Arts, 1985

VV. AA. *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990

XANDRA. “Las entrañas de las pesadillas. La mujer fatal en la corriente Simbolista” en *De Celuloide y Violetas*, 19 de junio de 2012 [EN LÍNEA] (<https://violetmaria.wordpress.com/2012/06/19/las-entranas-de-las-pesadillas-la-mujer-fatal-en-la-corriente-simbolista/>) [Consultado el 3 de mayo de 2017]

## 6. ANEXO

---



Fig. 1. Gustave Moreau. *Edipo y la esfinge*, 1864. Museo Metropolitano de Arte (Nueva York).



Fig. 2. Gustave Moreau. *La aparición*, 1874 – 1876. Museo del Louvre (París).

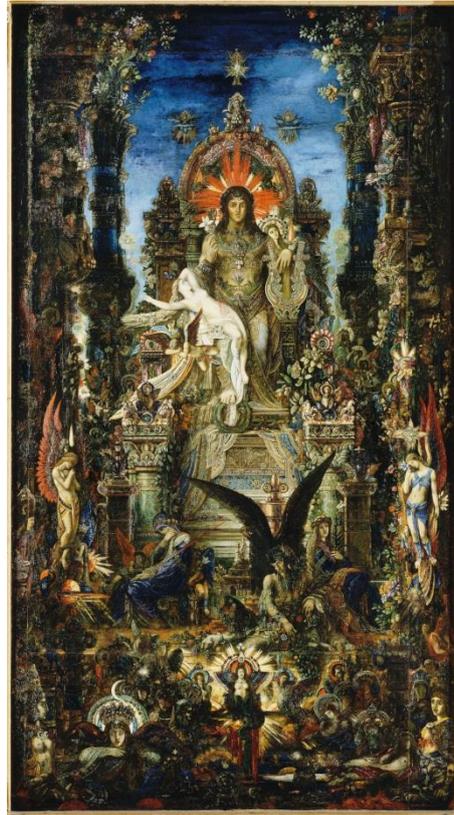


Fig. 3. Gustave Moreau. *Júpiter y Sémele*, 1894 – 1895. Museo Gustave Moreau (París)



Fig. 4. Gustave Moreau. *Hércules y la hidra de Lerna*, 1875 – 1876. Art Institute (Chicago)



Fig. 5. Gustave Moreau. *Esfinge victoriosa*, 1886. Colección privada.



Fig. 6. Gustave Moreau. *Sansón y Dalila*, 1882. Museo de Orsay (París).

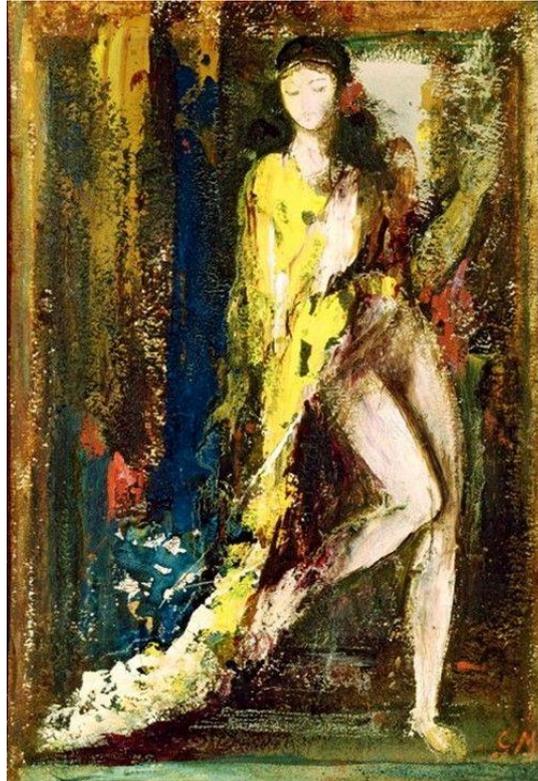


Fig. 7. Gustave Moreau. *Betsabé*, c. 1890. Museo Gustave Moreau (París)

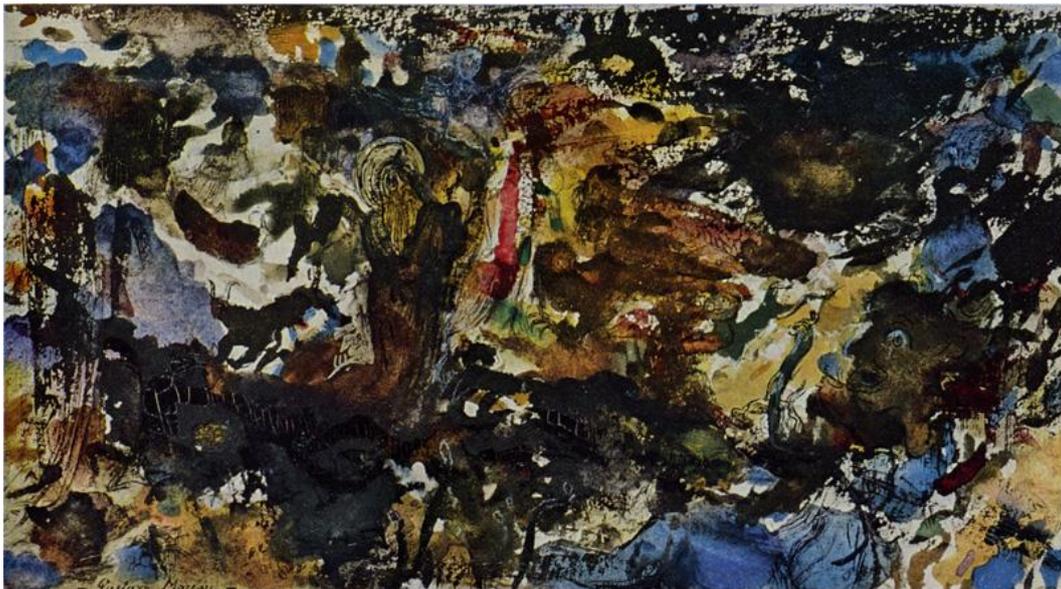


Fig. 8. Gustave Moreau. *Tentación de San Antonio*, c. 1890. Museo Gustave Moreau (París)



Fig. 9. Gustave Moreau. *Sueño oriental*, 1881. Colección privada.

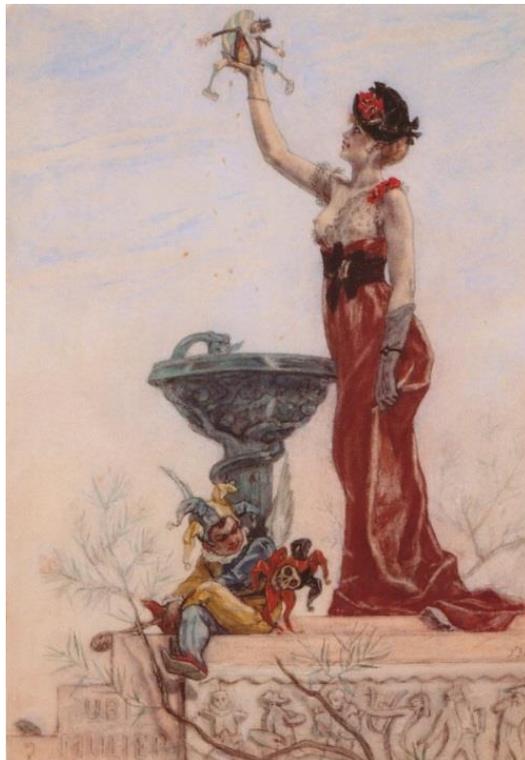


Fig. 10. Félicien Rops. *La mujer con el pelele*, c. 1883 – 1885. Colección privada.



Fig. 11. Félicien Rops. *Mors syphilitica*, Colección de la provincia de Namur, Museo Félicien Rops (Bélgica).



Fig. 12. Félicien Rops (grabado a color realizado por Albert Bertrand). *Pornocratès*, 1896. Colección del Ministerio de la Comunidad Francófona de Bélgica (Valonia-Bruselas), en depósito en Museo Félicien Rops (Bélgica).



Fig. 13. Félicien Rops. *La tentación de San Antonio*, 1878. Gabinete de Estampas, Biblioteca Real (Bruselas).



Fig. 14. Félicien Rops. *El ídolo* (serie *Las Satánicas*), 1882. Colección de la provincia de Namur, Museo Félicien Rops (Bélgica).

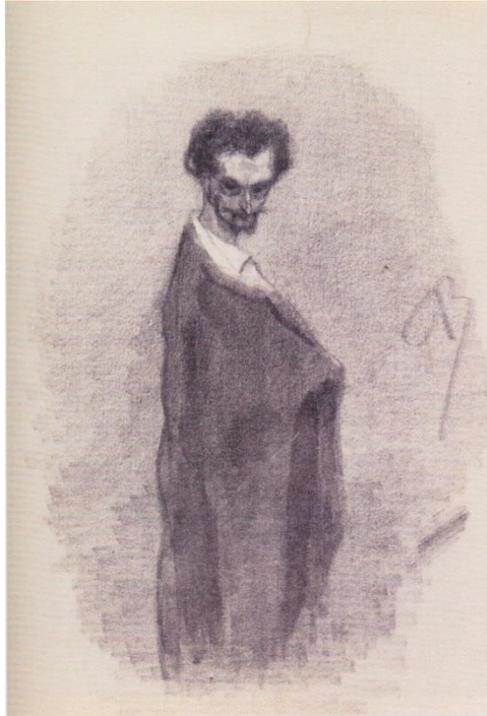


Fig. 15. Félicien Rops. *Autorretrato satánico*, 1860. Colección de la Familia Babut de Marès (Bélgica).

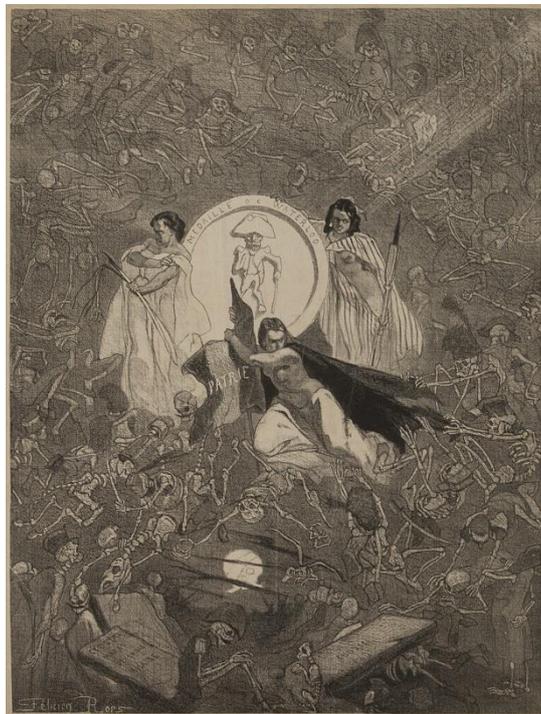


Fig. 16. Félicien Rops. *Medalla de Waterloo*, 1858. Colección de la Familia Babut du Marès (Bélgica).

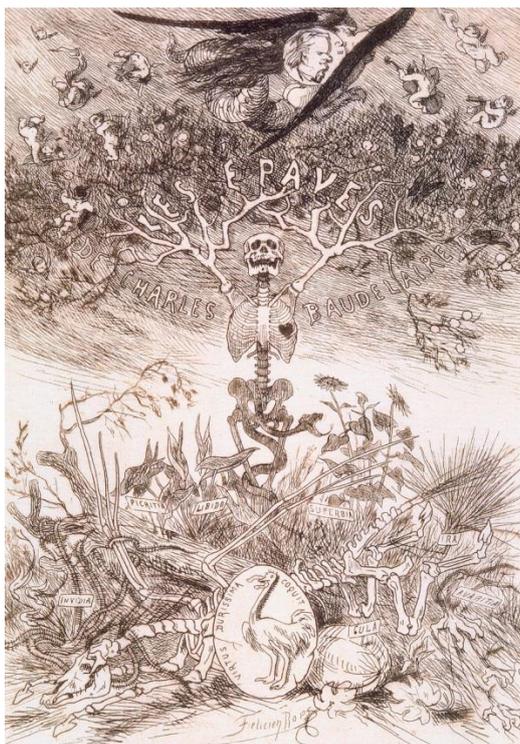


Fig. 17. Félicien Rops. *Los despojos*, 1866. Colección de la provincia de Namur, Museo Félicien Rops (Bélgica).

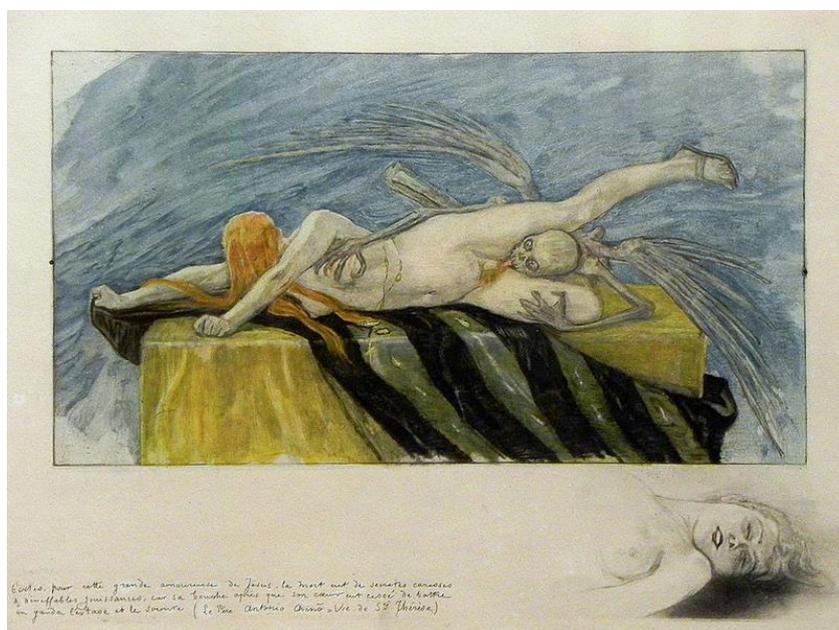


Fig. 18. Félicien Rops. *Agonía (Santa Teresa o Mors y Vita)*. Colección de la Familia Babut du Marès (Bélgica)

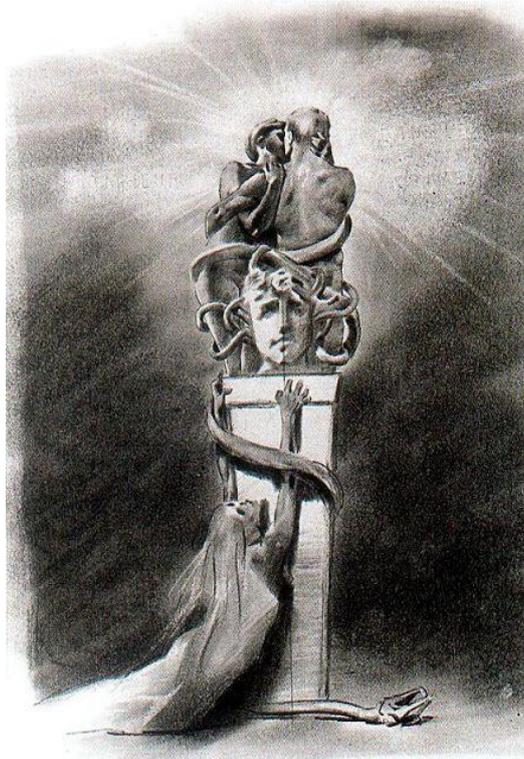


Fig. 19. Félicien Rops. *La felicidad en el crimen* (serie *Las Diabólicas*), 1883 (1879). Colección del Ministerio de la Comunidad Francófona de Bélgica (Valonia-Bruselas), en depósito en Museo Félicien Rops (Bélgica).



Fig. 20. Francisco de Goya. *Globo aerostático*, 1805. Kunsthalle (Hamburgo).



Fig. 21. Odilon Redon. *Ojo globo*, 1878. Museo de Arte Moderno (Nueva York).

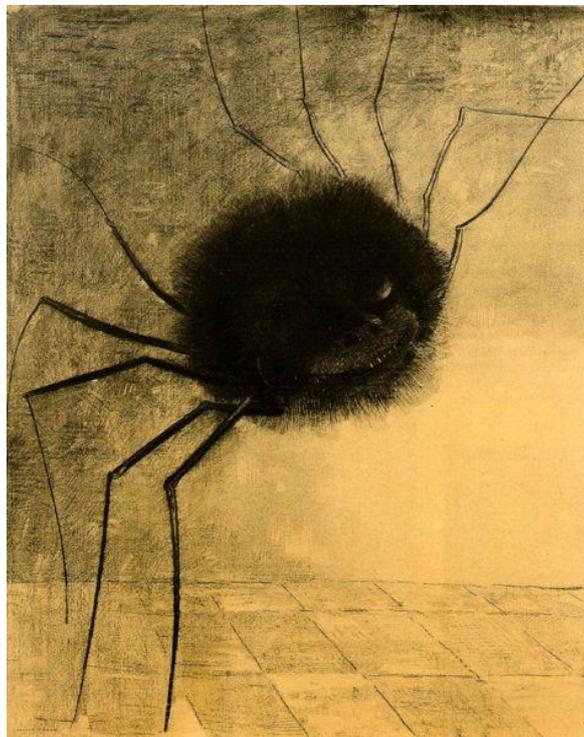


Fig. 22. Odilon Redon. *La araña sonriente*, 1881. Museo de Orsay (París).



Fig. 23. Odilon Redon. *Hombre cactus*, 1881. Colección Ian Woodner (Nueva York).



Fig. 24. Odilon Redon. *Flor del pantano con cabeza humana triste* (serie *Homenaje a Goya*), 1885. Museo de Arte Moderno (Nueva York).



Fig. 25. Odilon Redon. *Vaso de flores*, 1916. Museo de Arte de Cleveland (Cleveland).



Fig. 26. Odilon Redon. *Tentaciones de San Antonio* (primera serie), 1888. Museo de Arte Moderno (Nueva York).

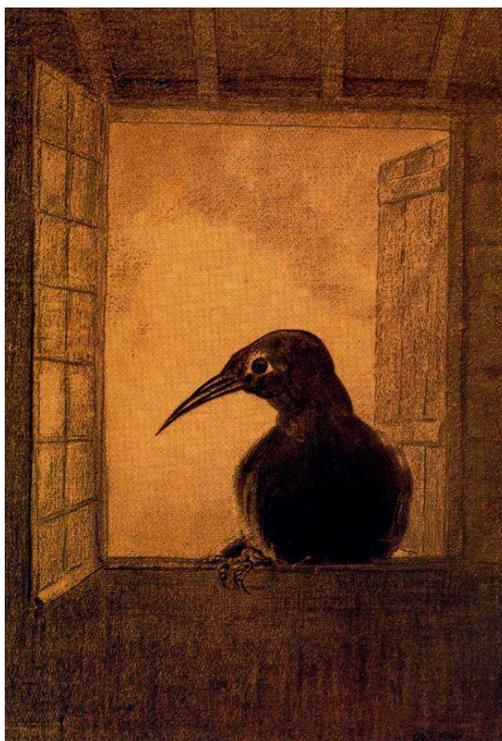


Fig. 27. Odilon Redon. *El cuervo*, 1882. Galería Nacional de Canadá (Canadá).



Fig. 28. Odilon Redon. *Cíclope*, 1898. Museo Kröller-Muller (Otterlo, Holanda).