

TFG

LA FIGURA DE LA *FEMME FATALE* CLÁSICA EN LA PINTURA DE LOS SIGLOS XIX Y XX.

Presentado por Añcor Montaner Cabrera
Tutor: Alberto Gálvez Giménez

Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Bellas Artes
Curso 2014-2015



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

RESUMEN

El objetivo de este proyecto ha sido el de realizar una serie de cuadros que reflejen varias realidades al mismo tiempo, todas relacionadas con el mundo del Arte. Por una parte, todas las obras debían ser retratos de mujeres fatales de tradición clásica (ya sea griega como cristiana, judía o histórica) presentes de forma recurrente en las pinturas de la segunda mitad del siglo XIX. Por otra parte, las obras debían realizarse siguiendo los estilos de relevantes pintores y artistas del siglo XX.

El resultado son cinco retratos titulados *Circe*, *Cleopatra*, *Salomé*, *Sirena* y *Lilith*, respectivamente. *Circe* refleja el estilo pictórico finisecular que nace del Realismo y que lo mantiene vigente con el cambio de siglo; *Cleopatra* imita los sobrios retratos de la clase alta europea de principios del siglo XX; *Salomé* reproduce el estilo Art Déco de la pintora polaca Tamara de Lempicka; *Sirena* emula las famosas ilustraciones de *pin-ups* de los años 40 y *Lilith*, por su parte, pretende rendir homenaje al pintor estadounidense Alex Katz.

Sin embargo, este no es un proyecto únicamente formal. Cada una de las obras posee un trasfondo literario y cultural y pone de manifiesto un concepto presente en el imaginario popular de la sociedad desde la Antigüedad: el de la *femme fatale*. No obstante, la intención de este proyecto no es la de perpetuar una visión misógina de la mujer, sino la de poner de manifiesto su repercusión en el arte y, en especial, en la pintura del siglo XIX.

El presente documento describe todo el proceso de creación artística y proporciona la información necesaria para el análisis y comprensión de las obras realizadas.

The purpose of this Project was to create a series of paintings that showed several realities at the same time, all of them related to the world of Arts. On the one hand, all the paintings had to be portraits of Classical femme fatales (either Greek, Christian, Jew or simply historic) present on a recurrent basis in the paintings of the second half of the 19th century. On the other hand, the works should have been painted following the styles of outstanding 20th century artists.

The project resulted in five portraits entitled Circe, Cleopatra, Salomé, Sirena, and Lilith, respectively. Circe shows the fin-de-siècle pictorial style that originates from Realism and that fosters it even with the turn of the century; Cleopatra imitates the restrained portraits of the early 20th century high-classes; Salomé copies Polish painter Tamara de Lempicka's Art Déco style;

Sirena emulates the well-known pin-up illustrations from the forties, and, Lilith, for its part, tries to do homage to American painter Alex Katz.

However, this is not a purely formal project. Each of the works has a literary and cultural background and brings a concept that has remained in society's imagination since the Antiquity to light: the issue of the femme fatale. Even so, the aim of this project is not to perpetuate this misogynistic view towards women, but to show its impact in Arts, and, specially, in 19th century paintings.

The current document describes the whole creative process and provides the information needed to the successful analysis and understanding of the works of art.

PALABRAS CLAVE

Femme Fatale, pintura, retrato, iconografía, mitología, siglo XIX, siglo XX.

Femme Fatale, painting, portrait, iconography, Mythology, 19th Century, 20th Century.

AGRADECIMIENTOS

Quisiera dar las gracias a mi tutor el profesor Alberto Gálvez Giménez por su interés, consejo, seguimiento y dedicación con respecto a este proyecto.

Quiero agradecer también a la Universidad Politécnica de Valencia la oportunidad de realizar este proyecto que tanto ha aportado a mi trayectoria artística, académica y personal.

También quisiera agradecerles a las doctoras en Literatura Inglesa por la Universidad de Valencia Carmen Manuel Cuenca y Laura Monrós su consejo y ayuda prestada con respecto a la información facilitada sobre la temática artística elegida.

Finalmente, quiero darle las gracias a mi modelo Ana Villaescusa por prestar su imagen y su ayuda a este proyecto.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	6
2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	6
2.1. ESTRUCTURACIÓN DEL CUERPO DE LA MEMORIA	7
3. CUERPO DE LA MEMORIA.....	8
3.1. FUENTES DE INSPIRACIÓN	8
3.1.1. Referentes bibliográficos	8
3.1.2. Referentes pictóricos	11
3.1.2.1. Referentes iconográficos	11
3.1.2.2. Referentes estilísticos.....	12
3.2. OBRAS.....	13
3.2.1. Circe.....	13
3.2.1.1. Introducción.....	13
3.2.1.2. Referentes temáticos.....	14
3.2.1.3. Referentes estilísticos.....	15
3.2.1.4. Fases de realización	16
3.2.1.5. Obra final	17
3.2.1.6. Aspectos formales	18
3.2.1.7. Elementos y símbolos	18
3.2.2. Cleopatra	19
3.2.2.1. Introducción.....	19
3.2.2.2. Referentes temáticos.....	19
3.2.2.3. Referentes estilísticos.....	20
3.2.2.4. Fases de realización	21
3.2.2.5. Obra final	21
3.2.2.6. Aspectos formales	22
3.2.2.7. Elementos y símbolos	22
3.2.3. Salomé.....	23
3.2.3.1. Introducción.....	23
3.2.3.2. Referentes temáticos.....	23

3.2.3.3.	Referentes estilísticos.....	24
3.2.3.4.	Fases de realización	24
3.2.3.5.	Obra final	26
3.2.3.6.	Aspectos formales	27
3.2.3.7.	Elementos y símbolos.....	27
3.2.4.	<i>Sirena</i>	28
3.2.4.1.	Introducción.....	28
3.2.4.2.	Referentes temáticos.....	29
3.2.4.3.	Referentes estilísticos.....	30
3.2.4.4.	Fases de realización	31
3.2.4.5.	Obra final	32
3.2.4.6.	Aspectos formales	32
3.2.4.7.	Elementos y símbolos.....	33
3.2.5.	<i>Lilith</i>.....	34
3.2.5.1.	Introducción.....	34
3.2.5.2.	Referentes temáticos.....	34
3.2.5.3.	Referentes estilísticos.....	35
3.2.5.4.	Fases de realización	35
3.2.5.5.	Obra final	36
3.2.5.6.	Aspectos formales	36
3.2.5.7.	Elementos y símbolos.....	37
4.	CONCLUSIONES	38
5.	BIBLIOGRAFÍA	39
6.	ÍNDICE DE IMÁGENES	40

1. INTRODUCCIÓN

Tras visionar la película *Sombras Tenebrosas* (2012) del realizador estadounidense Tim Burton supe cuál quería que fuese el motivo de mi Trabajo de Fin de Grado. La escena en la que la mujer fatal Angelique aparece retratada en diferentes épocas y estilos pictóricos me dio las claves para elegir la temática y el propósito de mi proyecto.

Dado que mi especialidad es la pintura, y, dentro de ella, el retrato, decidí centrarme en ello y ponerlo en práctica. La temática de las *femmes fatales* (el personaje en cuestión lo es) me pareció muy interesante y sustanciosa. Y la idea de realizar un recorrido pictórico por algunos de los estilos más influyentes del siglo pasado me pareció muy original.

Este proyecto surge, por lo tanto, de mi interés por estos temas y de mi pasión por la pintura. Sin embargo, sin la guía de mi tutor el resultado no habría sido tan satisfactorio.

2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

El objetivo de este proyecto es el de realizar un estudio de la figura femenina en la pintura, más concretamente de la mujer fatal de tradición clásica o bíblica, acompañado de una serie de retratos femeninos que pretenden visitar algunos de los ejemplos de mujer fatal clásica más notorios, a saber, Circe, Cleopatra, Salomé, las Sirenas y Lilith. El vínculo entre la obra original y la actual se hará patente por medio de símbolos de significado explícito y universal que permitirán al espectador reconocer el motivo tras la obra. Además, uno de los objetivos de los retratos a realizar será el de poner de manifiesto y homenajear a algunos de los pintores y artistas más influyentes del siglo XX.

La metodología a seguir ha sido la siguiente: tras un proceso de exhaustiva investigación sobre la figura de la mujer fatal en la literatura y en la pintura, y sobre las técnicas y estilos pictóricos de los siglos XIX y XX, y tras la aprobación y consejos de mi tutor, he procedido a realizar una serie de retratos femeninos que representan algunas de las mujeres fatales más notorias de las tradiciones clásica, judía y cristiana. Para ello me he basado en los estilos artísticos de algunos pintores del siglo XX que han supuesto un antes y un después para la pintura de dicho siglo.

Al comenzar el estudio, descubrí que los pintores Prerrafaelitas, simbolistas y realistas ya habían elaborado a finales del siglo XIX una recopilación de

motivos y temáticas clásicas entre las que destaca la figura de la *femme fatale*. El Prerrafaelismo es, además, una corriente pictórica con cuyo estilo me siento identificado. Por todo ello decidí partir de los motivos expuestos en estos movimientos para realizar mi propia selección. Las diferentes fuentes de las que nacen los personajes en cuestión (las tradiciones clásicas y bíblicas) no han constituido en sí un criterio de selección, sino más bien un añadido de interés, ya que la selección ha estado sujeta al motivo citado previamente. Sin embargo, la elección del número de ejemplos de la muestra sí que ha estado sujeta a criterios personales.

Tras tener clara la selección de motivos, símbolos y escenarios, pasé a fotografiar a mi modelo según los criterios establecidos.

Después, y tras recibir el visto bueno de mi tutor, procedí a seleccionar los artistas en los que me basaría para pintar los retratos. Para ello seguí tanto los consejos y las sugerencias del tutor como mis propios conocimientos y gustos.

Los retratos los he realizado fundamentalmente mediante las técnicas húmedas del acrílico y el óleo. Tras montar los lienzos en los bastidores e imprimirlos con gesso, procedí a proyectar las imágenes tomadas a mi modelo para trazar algunas de las líneas de contorno. A continuación, me puse manos a la obra con las pinturas.

Durante el proceso, las obras han sufrido algunas modificaciones, tanto por decisiones personales como por consejo del tutor, pero estos cambios han sido definitivamente a mejor.

2.1. ESTRUCTURACIÓN DEL CUERPO DE LA MEMORIA

En el apartado “Cuerpo de la Memoria” expondré y describiré, primero de manera general y luego de forma más detallada, las diferentes características que conforman cada una de las obras, y los referentes que han conformado su realización. Para ello dedicaré primero un apartado a las fuentes de inspiración. A continuación me centraré en cada una de las obras y las describiré siguiendo el siguiente guión:

- OBRA:
 - **Introducción:** breve explicación sobre el personaje retratado
 - **Referentes temáticos:** antecedentes pictóricos (siglo XIX)
 - **Referentes estilísticos:** inspiración estilística (siglo XX)
 - **Fases de realización:** etapas y modificaciones durante el proceso creativo

- **Obra final:** imagen del resultado
- **Aspectos formales:** con respecto a la obra realizada
- **Elementos y símbolos:** explicación de la iconografía

3. CUERPO DE LA MEMORIA

En este apartado describiré minuciosamente el proceso creativo, partiendo de las fuentes de inspiración, pasando por los periodos de investigación y bocetaje, hasta llegar a la realización de las obras y la puesta por escrito de las conclusiones. Cabe decir, sin embargo, que este proyecto está abierto a nuevas modificaciones y adiciones tras la exposición del mismo ante el tribunal académico, dado que el propósito y la temática del trabajo, y el interés que suscita en mí, hacen que se preste a ello.

3.1. FUENTES DE INSPIRACIÓN

Para comenzar, pues, debo hablar de las fuentes que inspiraron el proyecto. Como ya he comentado antes, de la película del famoso cineasta Tim Burton titulada *Sombras Tenebrosas* fue de donde surgió la idea inicial de retratar a mi modelo en diferentes épocas, plasmando el estilo pictórico y la vestimenta y peinado de cada periodo. Sin embargo, y ya que el personaje retratado como tal en la película corresponde al papel de mujer fatal, decidí dar un trasfondo literario y cultural a mi proyecto. Aunque no me desagradaba la idea de hacer un estudio pictórico puramente formal, la idea de investigar en la figura de la mujer fatal pictórica y literaria me pareció bastante interesante.

Así pues, retrataría a mi modelo teniendo en cuenta dos aspectos igual de importantes para el proyecto: la representación de una mujer fatal de tradición clásica y la plasmación de un estilo pictórico propio del siglo XX que fuese identificable por el espectador. El contraste entre el motivo de tradición clásica y el estilo pictórico contemporáneo (si por “contemporáneo” entendemos el periodo artístico mencionado) acrecentaría el interés suscitado por la obra, ya que movería al espectador a hacer un esfuerzo tanto visual como intelectual.

3.1.1. *Referentes bibliográficos*

Sin embargo, ni los motivos ni las fuentes ni los periodos artísticos estaban claramente delimitados aún. Mis ideas sobre las mujeres fatales literarias, la

tradicción clásica, los estilos artísticos contemporáneos y la nomenclatura artística correspondiente eran ligeramente vagas, así que comencé a investigar.

Fue en este momento que, gracias a las recomendaciones bibliográficas del tutor y de la profesora Carmen Manuel Cuenca, comencé a leer las obras del escritor y profesor de literatura inglesa Bram Dijkstra, y de la investigadora, ensayista y profesora de arte Erika Bornay sobre las mujeres fatales clásicas, sus orígenes literarios y su representación y repercusión en el arte.

Bram Dijkstra, autor del famoso ensayo sobre mujeres fatales titulado *Ídolos de la Perversidad*, es un escritor estadounidense especializado en el estudio de la figura de la mujer en el arte y en la literatura, y, más concretamente, en las visiones misóginas de la misma que tuvieron una gran repercusión a finales del siglo XIX.

Erika Bornay, doctora en Historia del Arte y docente e investigadora en la Universidad de Barcelona, ha dedicado muchos años y obras al tema de la mujer en el arte, y, más concretamente, a la iconografía que envuelve a la *femme fatale*. Algunas de sus publicaciones más famosas al respecto son: *Las hijas de Lilith* y *La cabellera femenina*, ambas publicadas por Ediciones Cátedra.

Estas tres obras han supuesto mis pilares bibliográficos básicos en lo referente a la iconografía y al trasfondo literario del proyecto.

Debo mencionar aquí también la obra *El cuerpo en venta*, del doctor en Ciencias de la Información Juan Carlos Pérez Gauli, que supone un efusivo estudio sobre la imagen de la mujer en la publicidad del siglo XX, tan importante para el imaginario popular y para el manejo de la cultura de masas.

Pero, ¿qué es exactamente una *mujer fatal*? ¿Cómo y dónde surge este concepto? ¿Qué repercusión ha tenido esta figura en el arte? Gracias a la lectura de las obras de Dijkstra y de Bornay, las respuestas a estas preguntas son bastante claras. El concepto de “mujer fatal” no es nuevo en su significado, pero sí relativamente nuevo en su formulación. Con esto quiero decir que la prototípica figura de la mujer hermosa cuyo atractivo y crueldad lleva a los hombres a su perdición está presente ya en el Arte y la literatura de la Antigüedad Clásica. Sin embargo, el término en sí no se acuñó hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando el escritor francés Georges Darien lo empleó en una de sus obras. Curioso es el hecho, sin embargo, de que el término se adoptase en la lengua inglesa sin traducción. A principios del siglo XX, el autor G. Bernard Shaw empleó el vocablo francés y así aparece recogido en el *Unabridged*

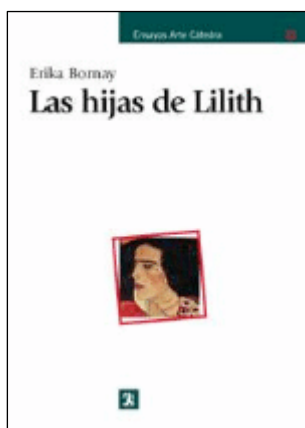


Fig. 1. Portada de: Erika Bornay. *Las hijas de Lilith*. Cátedra, 1990

*Oxford English Dictionary*¹. Según Bornay, el uso por parte de la lengua inglesa del término en francés “pone de manifiesto la profunda convicción anglosajona de que las mujeres eróticas y peligrosas eran generalmente de aquel país [Francia]”².

Dicho esto, ¿de dónde surge la repentina necesidad de establecer un término para un concepto ya existente en el imaginario popular? Como explica Bornay, la acuñación del término surge en Europa como respuesta a una nueva realidad que amenazaba con hacer que los pilares del *statu quo* sexual de la época tambaleasen. Esta nueva realidad es la de la “Nueva Mujer” (*New Woman* en inglés), un ideal feminista que defendía los derechos de la mujer y la igualdad entre los sexos. En una época en la que, por necesidades económicas, la mujer comienza a realizar trabajos hasta entonces asignados a los hombres, surge la “indeseada” necesidad de otorgar visibilidad al sexo femenino. Es por ello que se retoma este concepto de mujer perversa, como “contrapublicidad” de la mujer independiente, capaz y trabajadora. De acuerdo con Bornay, el mito resurge motivado por dos factores: del miedo del hombre a ser equiparado a la mujer y de su contradictoria fascinación morbosa por la figura de la mujer poderosa e independiente. A esto debemos añadir el hecho histórico del alarmante aumento en la propagación de enfermedades venéreas, debido al incremento de prostíbulos que se dio en Europa por el auge de la Revolución Industrial (durante la segunda mitad del siglo XIX).

Puesto que una imagen vale más que mil palabras, una de las formas más efectivas de advertir a la sociedad de los peligros que acarreaban estas “mujeres fatales” fue la de la pintura. Especial trascendencia tuvo este hecho el ya existente movimiento Neoclasicista, con su hábito de retomar motivos clásicos y de representar a personajes contemporáneos como si fuesen personajes ilustres de la Antigüedad³. Por todos estos motivos, y movidos por la fascinación que suscitaban los mitos sobre mujeres fatales, los pintores del siglo XIX no dudaron en realizar innumerables pinturas cargadas de simbolismo y sensualidad que ilustrasen con intención pedagógica algunos de los pasajes más conocidos de estos relatos clásicos.

Debo aclarar, sin embargo, que mi intención con este trabajo no es ni mucho menos la de perpetuar esta concepción misógina de la mujer, sino la de hacer patente su repercusión en el arte, explicando los motivos por los que se dio el fenómeno.

¹ *Unabridged Oxford English Dictionary*.

² BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*, p. 114.

³ Véase la obra *Napoleón cruzando los Alpes*, de Jacques-Louis David, 1800.

Ya que mi objetivo era el de representar a una serie de *femmes fatales* diferentes (a partir de aquí alternaré el uso del vocablo francés con el español), debía elaborar ahora una selección coherente y cohesionada. ¿Qué criterios seguiría para ello? ¿Qué tradición escogería? ¿La clásica, la bíblica, la histórica, la medieval? ¿Me guiaría más bien por criterios formales o estilísticos?

3.1.2. *Referentes pictóricos*

En este apartado describiré de forma general los diferentes estilos, temáticas y artistas que han inspirado tanto la selección de los motivos a retratar como las técnicas y los estilos empleados para ello. Más adelante procederé a describir uno por uno y detalladamente los referentes que han inspirado cada obra en particular.

3.1.2.1. Referentes iconográficos

Dado que habían sido varias las figuras de mujeres fatales que me habían llamado la atención desde un principio, decidí investigar los posibles puntos en común entre ellas. ¿Qué tenía que ver Cleopatra, personaje histórico, con Circe, mito de tradición clásica? ¿Y Salomé, personaje bíblico? ¿Y Lilith, figura de tradición judía? ¿Y la sirena, presente tanto en la mitología griega como en la escandinava? Fue en una tutoría con la doctora en Filología Inglesa Laura Monrós que dimos con la solución. Laura, experta en el arte inglés del siglo XIX, me propuso basarme en la selección de motivos artísticos realizada por los pintores Prerrafaelitas.

La Hermandad Prerrafaelita fue un grupo de pintores y poetas ingleses que en 1848 se constituyeron como hermandad con el fin de crear un arte que se alejara del academicismo impuesto por la *Royal Academy of Arts* ("Real Academia de las Artes"). Los prerrafaelitas quisieron retomar los motivos y las técnicas renacentistas (previas a Rafael Sanzio, de ahí el nombre "Prerrafaelitas") y crear obras despojadas de los convencionalismos de la época. Los artistas ingleses William Holman Hunt, John Everett Millais y Dante Gabriel Rossetti, entre otros, fueron los fundadores y más representativos pintores de la primera etapa del movimiento. Su intención inicial era la de crear un arte más religioso, más sentimental y más virtuoso. Como lo describe Erika Bornay en su obra *Las hijas de Lilith*, un arte más "cristiano"⁴. Sin embargo, las diferentes inquietudes artísticas de los pintores del grupo hicieron que poco a poco sus obras adquiriesen un carácter literario, y a veces una "cierta tensión

⁴ BORNAY, E. *Op. Cit.* p. 95.

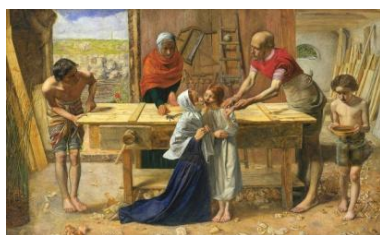


Fig. 2. John Everett Millais: *Cristo en casa de sus padres*, 1849-50



Fig. 3. John William Waterhouse: *La dama de Shalott*, 1888



Fig. 4. John William Waterhouse: *Pandora*, 1896

erótica”⁵. En la segunda mitad del siglo XIX son numerosos los ejemplos en este grupo, pues, de obras protagonizadas por hermosas figuras femeninas de las tradiciones tanto clásica como medieval. De esta manera, obras como *Cristo en la casa de sus padres* (pintada en 1849-50 y de carácter religioso), de Millais, dan paso, en la segunda etapa del movimiento, a obras como *La dama de Shalott* (realizada en 1888, de carácter literario medieval) o *Pandora* (de 1896, de carácter mitológico) ambas de John William Waterhouse, famoso pintor Prerrafaelita de finales de siglo.

Sin embargo, pronto descubrí que los pintores Prerrafaelitas no habían sido los únicos en representar mitos clásicos femeninos. Artistas neoclasicistas como Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787) y su *Diana y Cupido* (C. 1761), o Jaques Louis David (1748-1825) y su obra *Los amores de Paris y Helena* (1788) ya habían retomado motivos femeninos clásicos para protagonizar sus obras. Por otra parte, el pintor realista y romántico Dominique Ingres dota a las protagonistas de sus obras de un carácter erótico más cercano al Simbolismo (como podemos ver en sus *Odaliscas*). Y simbolistas como Gustave Moureau y su *Galatea* (C. 1880) representan motivos mitológicos con una fuerte carga iconográfica.

Aun así, y dado el gran número de ejemplos provistos por los artistas Prerrafaelitas, decidí centrarme en ellos, en las fuentes más próximas de las que bebieron y en los estilos y corrientes que derivaron de ellos.

3.1.2.2. Referentes estilísticos

Siguiendo mi intención de hacer un recorrido pictórico del siglo XX, debía ahora elegir qué estilos y autores iba a representar o imitar. Sin embargo, y dada la abundancia de estilos y corrientes artísticas que surgieron y se desarrollaron durante dicho siglo, la selección de autores y estilos iba a resultar claramente parcial. ¿Debía guiarme por criterios cronológicos, o por criterios formales? ¿Qué autores no importaba descartar? Ya que la tarea de seleccionar únicamente cinco estilos o autores era bastante complicada, decidí guiarme por los consejos de mi tutor y por criterios personales; es decir, por mis propios gustos y conocimientos sobre el tema.

Por ello, he descartado las principales vanguardias y me he decantado por estilos más realistas. He escogido a pintores finiseculares como John Singer Sargent (1856-1925) o Julius LeBlanc Stewart (1855-1919) como inspiración para la primera obra (*Circe*) que, más que una obra propia del siglo XX,

⁵ *Ibid.* p. 95.

constituye una antesala para los estilos de principios de siglo. Para *Cleopatra* me he basado en las obras de los retratistas Sir John Lavery (1856-1941), William McGregor Paxton (1869-1941) y William Beckwith McInnes (1889-1939), artistas muy elegantes en sus trazos y en la elección de colores. Para *Salomé*, sin embargo, me he decantado por una única artista: la pintora polaca Tamara de Lempicka (1898-1980), quien supuso un importante referente para la pintura de estilo Art Déco. Por el contrario, *Sirena* ha estado inspirada por un concepto perteneciente a la cultura popular y a la publicidad de la primera mitad del siglo XX: la *pin-up*. Por ello me he inspirado en pintores e ilustradores aclamados como Edward Runci (1921-1985), George Petty (1894-1975), Alberto Vargas (1896-1982), Gil Elvgren (1914-1980) o Mel Ramos (1935). Finalmente, y por expresa recomendación del tutor, para realizar *Lilith* me basé en el pintor estadounidense Alex Katz (1927) quien, aunque se le relacione equívocamente con el pop-art, estableció su propio estilo, por el que fue criticado muy duramente al principio. Esta elección es, por tanto, un homenaje a un pintor mucho más complejo de lo que pueda parecer a simple vista.

3.2. OBRAS

En este apartado hablaré de cada una de las obras que he realizado, del proceso de creación y de las características y el significado de cada obra en sí. Hablaré también de los referentes temáticos y estilísticos de manera más detallada que en apartados anteriores. Para ello, expondré las principales características formales de la obra, un breve comentario sobre el trasfondo literario del personaje retratado y su repercusión en el arte, y una muestra de las obras y estilos que han inspirado el cuadro final.

El orden de presentación de las obras atiende al orden cronológico de los estilos imitados.

3.2.1. *Circe*

3.2.1.1. Introducción

El personaje de Circe era una diosa y hechicera griega que habitaba la isla de Eea. Según *La Odisea*, escrita en el siglo VIII a.C. por el poeta griego Homero, cuando Odiseo llegó navegando a la isla, envió a sus marineros a presencia de Circe, quien les dio a beber su poción, convirtiéndolos en perros,

leones y cerdos. Odiseo, descubriendo el hechizo, desafió a Circe, quien se vio obligada a devolver a los marineros su forma original. Más tarde, Circe se enamoraría de Odiseo y lo seduciría. Según la leyenda, ambos concibieron tres hijos.

Erika Bornay incluye a este personaje en el capítulo “El mito y sus disfraces. Personajes de las mitologías paganas” de su obra *Las hijas de Lilith*⁶.

3.2.1.2. Referentes temáticos

Las obras cuya temática ha inspirado la realización de *Circe* son las siguientes:



Fig. 5. John William Waterhouse: *Circe ofreciendo la copa a Odiseo*, 1891
Óleo sobre lienzo

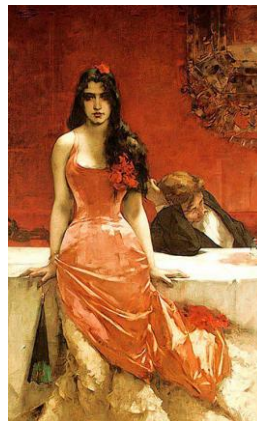


Fig. 6. Charles Hermans: *Circe, la Seductora*, 1881
Óleo sobre lienzo



Fig. 7. John William Waterhouse: *Boceto de Circe*, 1911-14
Óleo sobre lienzo

⁶ *Ibíd.* p. 171.

3.2.1.3. Referentes estilísticos

Por otra parte, los estilos y autores a seguir han sido los siguientes:



Fig. 8. John Singer Sargent: *Retrato de Madame Gautreau (Madame X)*, 1884
Óleo sobre lienzo



Fig. 9. Julius Le Blanc Stewart: *Retrato de Mrs. Francis Stanton Blake*, 1908
Óleo sobre lienzo



Fig. 10. Gustav Klimt: *Retrato de una Dama en Negro*, C. 1894
Óleo sobre lienzo



Fig. 11. *Gigi* (Leslie Caron)
Fotograma de la película *Gigi*
de Vincent Minnelli (1958)
Vestuario: Cecil Beaton



Fig. 12. *Retrato de Lina Cavalieri*
(Cantante de ópera)
Fotografía, C. 1910

3.2.1.4. Fases de realización

Como puede apreciarse en la fotografía original (fig. 13) y en los diferentes bocetos y pruebas de color, la intención era que el vestido fuese de color rosa o rosa claro. Sin embargo, el tutor me aconsejó que lo pintara de oscuro, para evitar que pareciese un vestido de novia. Por otra parte, en el último momento eliminé la tiara que lleva la modelo en el pelo (fig. 18), ya que sobrecargaba la imagen y le restaba elegancia.

Aún así, estas no han sido las únicas modificaciones que ha sufrido el cuadro. Ya que pinté el vestido de un color mucho más oscuro, también tuve que aclarar el fondo y texturizarlo (fig. 19).

Otro elemento digno de mención es la mano izquierda, la cual fue modificada al añadir la copa (en el momento de fotografiarla no pude añadirla). Para ello volví a retratar la mano de mi modelo sujetando una copa y con la nueva postura deseada (fig. 17).

Cabe decir que este ha sido el cuadro más difícil de realizar, dada la complejidad de la vestimenta, el detalle de la copa de cristal y la mano que la sostiene, y el estilo realista que pretende reflejar.

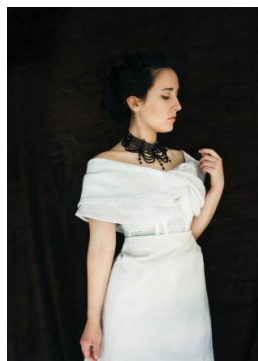


Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16.



Fig. 17.



Fig. 18.

3.2.1.5. Obra final



Fig. 19.

3.2.1.6. Aspectos formales

A continuación detallaré las características formales más relevantes de la obra:

Título: Circe

Autor: Ancor Montaner

Fecha: 2014-15

Soporte: lienzo

Medidas: 110x60cm

Técnica: mixta (óleo y acrílico)

Modalidad: retrato femenino

La gama cromática predominante en esta obra oscila entre tonos cálidos de marrones, ocre, negros y rosados. La orientación de la obra es vertical, la más adecuada para la pintura de un retrato de cuerpo entero de pie. La figura principal y única es una mujer de pie ricamente vestida, vista de cuerpo entero (plano entero) en posición de *contrapposto*, con la cabeza ladeada hacia una copa que sostiene con la mano izquierda. No hay una estancia sino más bien un fondo atmosférico. La luz no está proyectada, sino tamizada, y posiblemente provenga de una ventana, enfatizando así el busto.

3.2.1.7. Elementos y símbolos

La protagonista, una joven mujer de clase acomodada perteneciente a la *Belle Époque*, luce un largo vestido negro encorsetado de hombros caídos y sin mangas. Una fina gasa recubre los brazos y el ribete del escote. Bajo la tela negra del vestido se descubre una falda rosada. Respecto a los complementos, la mujer luce un pendiente de inspiración griega y un anillo en la mano derecha. La mano izquierda, a su vez, sostiene una copa de vidrio con un líquido rojizo.

Con respecto al peinado, la joven tiene la cabellera morena y luce un recogido *Pompadour*, un moño suelto muy popular entre las mujeres de la época.

La iconografía más destacable de la obra la componen la copa de vino y el lujoso vestido negro. La copa remite a la poción con la que la hechicera convertía a los hombres que la desafiaban en animales. El color negro del vestido alude al color con el que tradicionalmente se ha representado a las mujeres despiadadas, a parte del rojo.

3.2.2. *Cleopatra*

3.2.2.1. Introducción

Aunque menos recurrida que las de otras figuras femeninas clásicas, el personaje de Cleopatra tuvo cierta repercusión en el arte europeo finisecular (ejemplos de ello son las obras de Gustave Moureau y de L. Alma-Tadema). Esto se debe en parte a la fascinación que suscitaba el personaje histórico, tan lleno de misterio y atractivo como cualquier otra figura femenina de la mitología clásica. Cleopatra es, de hecho, un ejemplo de mujer poderosa y manipuladora, cuyo atractivo provenía más de su actitud que de su físico.

Sabemos que tuvo rasgos de mujer fatal por sus relaciones con los romanos Julio César y Marco Antonio, y por su carácter despiadado (mandó ejecutar, entre otros, a su hermano, con el que se había desposado cuando este tenía 10 años).

Cleopatra fue la última y más notoria reina del Antiguo Egipto, y alrededor de su figura rondan tanto los hechos históricos como las leyendas. Y es una leyenda la que da sentido a esta obra. Según relata Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, Cleopatra poseía las dos perlas más valiosas de la historia. En una ocasión, la reina retó a Marco Antonio a celebrar el banquete más caro al que hubiese asistido. Tras la cena, Marco Antonio apuntó que no había visto ningún plato especialmente costoso durante la velada. Cleopatra le respondió que ella misma consumiría todo el valor que había prometido que costaría el banquete, y, quitándose uno de sus pendientes de perlas, depositó la perla en una copa con vinagre. El vinagre disolvió el nácar y Cleopatra se lo bebió, cumpliendo así lo prometido⁷.

3.2.2.2. Referentes temáticos

Las obras cuya temática ha inspirado la realización de *Cleopatra* son las siguientes:



Fig. 20. Lawrence Alma-Tadema:
Antonio y Cleopatra, 1883
Óleo sobre lienzo

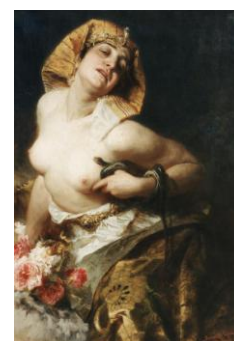


Fig. 21. Gyula
Benczúr: *Cleopatra*,
1911

⁷ LILLO REDONET, F. La entrevista de Tarso: Antonio y Cleopatra.



Fig. 22. Jean-André Rixens: *La muerte de Cleopatra*, 1874
Óleo sobre lienzo



Fig. 23. Alexandre Cabanel: *Cleopatra probando venenos en prisioneros condenados*, 1887
Óleo sobre lienzo

3.2.2.3. Referentes estilísticos

Por otra parte, los estilos y autores a seguir han sido los siguientes:



Fig. 24. William Beckwith McInnes: *Retrato de la señorita Collins*, 1924
Óleo sobre lienzo



Fig. 25. William McGregor Paxton: *Sin título*, C. 1920
Óleo sobre lienzo



Fig. 26. William McGregor Paxton: *El collar de perlas*, 1908
Óleo sobre lienzo



Fig. 27. Sir John Lavery: *Señora E. Bowen-Davies*, 1923
Óleo sobre lienzo

3.2.2.4. Fases de realización

Debido a que el formato de este cuadro es un A3, la tarea de calcar los contornos fue muy sencilla. Por ello y por ser fundamentalmente un retrato de plano medio corto (no muestra más que la cabeza y la parte superior del busto), esta es la obra que menos modificaciones ha sufrido.

Sin embargo, puede apreciarse que entre las figuras 30 y 31 (la obra final) hay una sutil diferencia: la barbilla de la modelo ha sido alargada hacia su hombro derecho, el cual, a su vez, ha sido rebajado a la altura del otro hombro.



Fig. 28.



Fig. 29.



Fig. 30.

3.2.2.5. Obra final

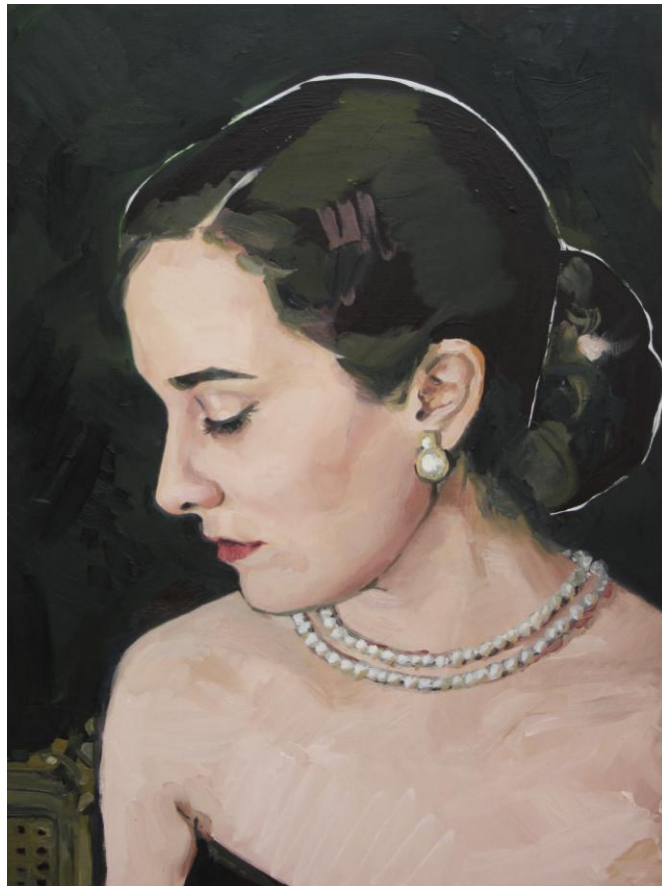


Fig. 31.

3.2.2.6. Aspectos formales

A continuación detallaré las características formales más relevantes de la obra:

Título: Cleopatra
Autor: Ancor Montaner
Fecha: 2015
Soporte: Tabla
Medidas: 40x28cm
Técnica: Mixta (óleo y acrílico)
Modalidad: retrato femenino

Esta obra, de orientación vertical, representa a una joven vista de perfil desde una perspectiva de plano medio corto. La figura aparece modelada mediante el empleo de colores complementarios (rojos y verdes). La luz está proyectada hacia la modelo. La obra presenta dos únicos elementos: la modelo y el respaldo de un diván que se adivina tras ella.

3.2.2.7. Elementos y símbolos

La joven, de labios rojizos y tez clara, luce una gargantilla formada por dos hileras de perlas. La modelo, además, parece querer mostrar al espectador el suntuoso pendiente de perlas que pende de su oreja izquierda. Este detalle remite al pasaje antes comentado sobre el banquete con el que Cleopatra pretendía deslumbrar a Marco Antonio y en el que se bebió una de sus famosas y valiosas perlas.

Debido al encuadre de la obra, no se pueden apreciar los ropajes del personaje, pero sí se puede adivinar que lleva un lujoso vestido de escote palabra de honor.

Otra característica de la obra que nos remite al personaje que representa es el énfasis dado al perfil de la modelo y, más concretamente, a su nariz. Sabemos, por las monedas romanas en las que aparece retratada de perfil, que la reina egipcia tenía una nariz prominente y aguileña. Aunque la nariz de la modelo no sea tal, la decisión de retratarla de perfil y desde un primer plano estuvo sujeta a la voluntad de hacer patente este dato.

3.2.3. *Salomé*

3.2.3.1. Introducción

El personaje de Salomé ha sido uno de los más retratados por los pintores de todas las épocas. Sin embargo, los artistas finiseculares tuvieron un especial interés por la faceta más seductora del personaje bíblico quien, obedeciendo las órdenes de su madre Herodías, realizó una sensual danza para Herodes, el cual le concedió a cambio la cabeza de Juan el Bautista. Muestra de ello son las obras de artistas como Gustave Moureau, Lovis Corinth o Émile Fabry. Sin embargo, la fascinación por la hija de Herodías no nace únicamente del motivo pictórico. Los escritores del siglo XIX mostraron especial interés por la seductora bailarina. El francés Gustave Flaubert, por ejemplo, publicó en 1877 un relato titulado *Herodías* en el que describe la danza de Salomé como un acto rebosante de sensualidad. La obra teatral *Salomé* del famoso escritor Oscar Wilde, publicada en 1891, no hizo sino atraer más al público hacia la fascinación que suscitaba el personaje.

3.2.3.2. Referentes temáticos

Las obras cuya temática ha inspirado la realización de *Salomé* son las siguientes:



Fig. 32. Pierre Bonnard:
Salomé, C. 1900
Óleo sobre lienzo



Fig. 33. Henri Regnault:
Salomé, 1870
Óleo sobre lienzo



Fig. 34. Ella Ferris Pell:
Salomé, 1890
Óleo sobre lienzo

3.2.3.3. Referentes estilísticos

Por otra parte, la autora a seguir en este caso ha sido la pintora polaca de estilo Art Déco Tamara de Lempicka (1898-1980):



Fig. 35. Tamara de Lempicka: *Retrato de Marjorie Ferry*, 1932
Óleo sobre lienzo



Fig. 36. Tamara de Lempicka: *Saint Moritz*, 1929
Óleo sobre madera



Fig. 37. Tamara de Lempicka: *Andr6meda*, 1927-28
Óleo sobre lienzo

3.2.3.4. Fases de realización

Como puede apreciarse en las figuras 40 y 41, la obra ha sufrido diferentes transformaciones. Por una parte podemos observar que la cabellera del personaje ha ido adquiriendo poco a poco un aspecto metálico muy diferente al de la modelo de la fotografía (fig.38). Esta modificación se ha debido a mi intención de plasmar el estilo de Tamara de Lempicka, quien, por influencia del estilo Art Déco, dotaba a sus modelos de cabelleras perfectamente peinadas, con pequeños bucles y brillos metálicos. Por otra parte, la bandeja iba a ser originalmente un escudo de plata. Sin embargo, debido a su forma convexa, decidí convertirlo en el objeto que realmente estaba más vinculado al personaje. Como se puede apreciar en la obra final (fig. 42), la bandeja aparece mostrando su cara cóncava al espectador.

Otros cambios significativos han sido la anatomía de la cara (he agrandado el ojo derecho) y del busto (he levantado la clavícula derecha), además de la posición de la pierna derecha. Cuando pinté la bandeja, la pierna derecha tenía aspecto de estar amputada a la altura de la rodilla. Para remediarlo, mostré un fragmento de la pantorrilla. También he modificado los brillos y la textura del

vestido para darle un efecto más metálico, y, como suelo hacer normalmente, he dejado los detalles de las manos para el final.



Fig. 38.

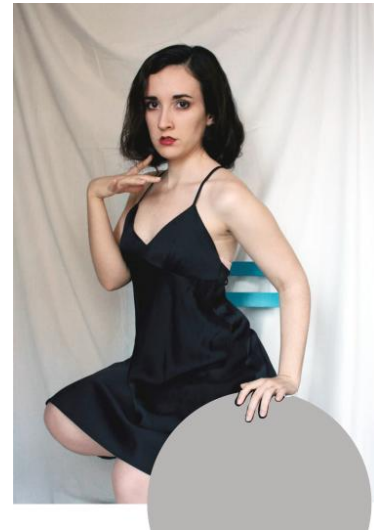


Fig. 39.



Fig. 40.



Fig. 41.

3.2.3.5. Obra final



Fig. 42.

3.2.3.6. Aspectos formales

A continuación detallaré las características formales más relevantes de la obra:

Título: Salomé
Autor: Ancor Montaner
Fecha: 2014-15
Soporte: lienzo
Medidas: 110x80cm
Técnica: óleo
Modalidad: retrato femenino

Esta obra, de formato vertical, está pintada principalmente con colores fríos (grises y azules), aunque también podemos observar en ella algunos colores y tonos más cálidos (rosados, rojizos y marrones). La composición de los elementos remite al estilo Art Déco. La figura principal es la de una joven sentada, vista desde un plano americano y centrada en la composición. La luz es fuerte, blanca y atmosférica, sutilmente proyectada desde arriba. El personaje luce una media melena ondulada y con efecto metalizado, siguiendo el estilo de la pintora Tamara de Lempicka, y muestra al espectador un detalle de una bandeja de plata, sobre la que parece apoyarse. La modelo lleva además un ligero y corto vestido de seda de color azul índigo. El fondo es abstracto, pintado con grandes contrastes y colores fríos (aspecto propio de las pinturas Art Déco).

3.2.3.7. Elementos y símbolos

El principal símbolo que nos remite en la obra al personaje de Salomé es la bandeja de plata, en la que la cabeza de Juan el Bautista fue depositada y entregada a la bailarina. Por otra parte, los labios color carmín y el sensual vestido dotan a la modelo de un halo de perversidad y seducción, características que la dotan del carácter de una *femme fatale*.

3.2.4. *Sirena*

3.2.4.1. Introducción

Cuando Ulises navegaba de camino hacia Ítaca⁸, pasó cerca de la Isla de Artemisa. En ella habitaban las sirenas, unos seres híbridos, con hermosa cabeza y torso de mujer y cuerpo de ave, cuyo celestial canto atraía fatalmente hacia ellas a quien lo escuchase. Tras atrapar a sus víctimas entre sus garras, las sirenas las devoraban. De todo esto advirtió Circe a Ulises antes de que este partiera hacia su destino. Gracias a ello, Ulises mandó a su tripulación que se taparan los oídos con cera. Ulises, por su parte, pidió ser fuertemente atado al mástil del barco para así poder escuchar el canto de las sirenas sin peligro a caer en su trampa. El relato cuenta que, viéndose burladas, las sirenas se precipitaron hacia lo profundo del océano, donde murieron.

La morfología de las sirenas de tradición homérica se parecen a otro ser híbrido y de igual perversidad: las arpías.

La tradición nórdica, sin embargo, presenta otro tipo de criatura femenina híbrida con aspecto seductor y atracción fatal. Con cabeza y busto de mujer, y cola de pez, las sirenas de los mares del Norte atraían a los marineros con sus cantos seductores y su belleza juvenil e inmaculada.

A pesar de que la figura de la sirena original corresponde a la de tradición homérica (y digo “original” por la antigüedad de los ejemplos textuales y pictóricos existentes), es la figura de la sirena de cuerpo de mujer y cola de pez la que con más éxito ha llegado hasta nuestros días. Muestra de ello es su representación en el arte y la literatura de los tres últimos siglos. Sin ir más lejos, el famoso cuento del escritor danés Hans Christian Andersen titulado *La Sirenita* (así como su posterior versión cinematográfica) está protagonizado por esta última variante de sirena.

Sin embargo, y siguiendo el ejemplo de la escritora Erica Bornay en su capítulo dedicado a las sirenas⁹, para esta obra he querido basarme en la forma primigenia de este mito clásico.

⁸ HOMERO, *La Odisea*, Canto XII.

⁹ BORNAY, E. *Op. Cit.* p. 275.

3.2.4.2. Referentes temáticos

Las obras cuya temática ha inspirado la realización de *Sirena* son las siguientes:



Fig. 43. John William Waterhouse: *Ulises y las sirenas*, 1891. Óleo sobre lienzo



Fig. 44. Herbert James Draper: *Ulises y las sirenas*, C. 1909. Óleo sobre lienzo



Fig. 45. Herbert James Draper: *Las lamentaciones por Ícaro*, 1898. Óleo sobre lienzo



Fig. 46. Herbert James Draper: *La doncella del mar*, 1894. Óleo sobre lienzo

3.2.4.3. Referentes estilísticos

Por otra parte, los estilos y autores a seguir han sido los siguientes:



Fig. 47. Edward Runci: *Sheer Delight*, 1947



Fig. 48. Edward Runci: *Hip-Knot-ic Delight*, 1955



Fig. 49. George Petty: Sin título, C. 1946



Fig. 50. George Petty: *You Have a Good Line Darling, but your Jantzen Lines are Better* (anuncio para la marca Jantzen), 1939
Acuarela y lápiz sobre papel



Fig. 51. Gil Elvgren: *Appreciate Audience (Bird's Eye View,)*1960



Fig. 52. Gil Elvgren: *Claws for Alarm (Rude Awakening; Caught in a Pinch)*, 1958

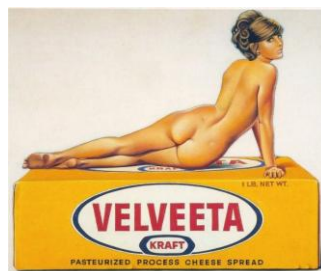


Fig. 53. Mel Ramos: *Velveeta*, 1965
Póster



Fig. 54. Mel Ramos: *Monterey Jackie*, 2010

3.2.4.4. Fases de realización

Aunque no aparece aquí plasmado, al principio mi intención era la de dibujar la hamaca o, al menos, una toalla bajo el personaje. Sin embargo, para no restar protagonismo a los elementos más simbólicos del cuadro (y siguiendo el estilo de los referentes), decidí simplificarlo y reducir los componentes a dos: la figura femenina y las pequeñas plumas del suelo. También prescindí del volante inferior del bañador, ya que disfrazaba la figura natural de la modelo. Por último, le aporté volumen al cabello en las puntas, para darle dinamismo. Como ya he mencionado antes, las manos las dejé para el final.

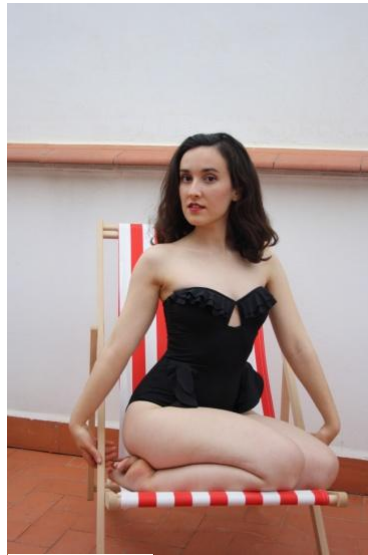


Fig. 55.

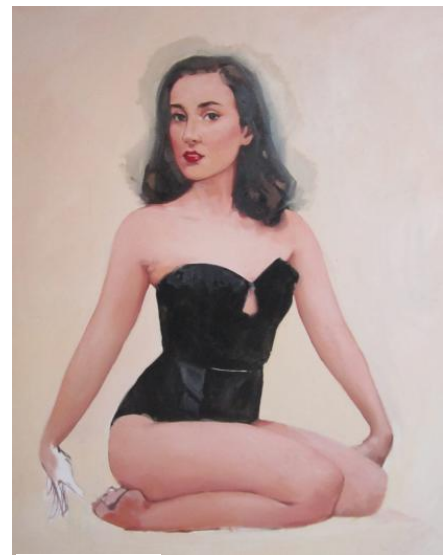


Fig. 56.



Fig. 57.

3.2.4.5. Obra final



Fig. 58.

3.2.4.6. Aspectos formales

A continuación detallaré las características formales más relevantes de la obra:

Título: Sirena
Autor: Ancor Montaner
Fecha: 2015
Soporte: lienzo

Medidas: 100x80cm

Técnica: óleo

Modalidad: retrato femenino

Los tonos y colores predominantes en esta obra son los cálidos (rosados, anaranjados, rojizos y negros). La obra, de formato vertical, se compone de una única figura, la de la protagonista: una hermosa joven sentada sobre sus rodillas, centrada en la composición y vista de plano entero. Su forzada postura (con la cabeza ladeada y los brazos separados del cuerpo) recuerda a la de las *pin-ups* de los años 40, y su mirada está fija en el espectador, de manera desafiante. Sus rojos labios y su boca entreabierta reflejan sensualidad. El fondo es uniforme, tanto en forma como en color, y representa la arena de la playa. La luz es cálida y atmosférica. La modelo luce un ajustado bañador negro con un sugerente escote en forma de corazón y una media melena oscura y desenfadada.

Por último, cabe destacar que bajo las rodillas del personaje podemos observar unas pequeñas plumas negras que dan equilibrio a la forma triangular de la composición.

3.2.4.7. Elementos y símbolos

Varios son los símbolos que en esta obra nos remiten al mito clásico en cuestión. Para empezar, el fondo de la obra representa la arena de la playa (recordemos que las sirenas habitaban las costas de la Isla de Artemisa). El color negro presente en el cabello, el bañador y las plumas nos remite al color del plumaje de las sirenas homéricas, muy similar al de las arpías, que tenían cuerpo de ave de rapiña.

Por otra parte, el personaje parece querer ocultar tras de sí unas plumas que aparentan haber caído de manera fortuita en la arena. Para ello, la joven juguetea con la arena tratando de ocultarlas, pero sin éxito. Mi intención al pintar este detalle era la de contar una breve historia: la sirena, al posarse en la arena, se transforma voluntariamente en mujer, perdiendo el plumaje. Sin embargo, y desgraciadamente, unos restos de plumón negro dejan constancia de su aspecto original.

3.2.5. *Lilith*

3.2.5.1. Introducción

Protagonista del título de la obra culmen de Erika Bornay, Lilith es, según la tradición judía, la primera mujer de Adán. Dice la leyenda que Dios creó a Lilith y a Adán a la vez y de forma independiente. Sin embargo, su deseo era que Lilith se sometiese a Adán. Lilith se negó a ello y huyó por voluntad propia del paraíso. Más tarde, Dios creó a Eva partiendo de una costilla de Adán, asegurándose así de que Eva se sometiese a este. Lilith, por su parte, se convirtió en un demonio que seducía y devoraba a los hombres mientras estos dormían y que, debido a su odio hacia la maternidad, estrangulaba a los recién nacidos y asesinaba a sus madres.

Muchas son las formas en las que Lilith ha sido representada a lo largo de la historia. Como señala Bornay¹⁰, Lilith ha sido desde una mujer de pelo largo y cuerpo alado hasta un híbrido de mujer y serpiente.

A pesar de lo sombrío de este personaje, cabe mencionar el hecho de que Lilith también representa un ideal feminista hoy en día. Esto se debe a su carácter independiente y ajeno a las ataduras que suponen tanto la maternidad como la concepción misógina de que la mujer debe someterse al hombre.

3.2.5.2. Referentes temáticos

Las obras cuya temática ha inspirado la realización de *Sirena* son las siguientes:



Fig. 59. Dante Gabriel Rossetti: *Lady Lilith*, 1868
Óleo sobre lienzo



Fig. 60. John Collier: *Lilith*, 1892
Óleo sobre lienzo

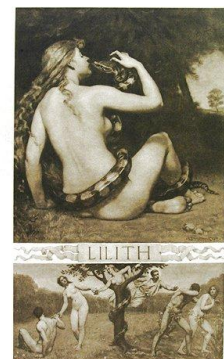


Fig. 61. Kenyon Cox: *Lilith*, 1892

¹⁰ *Ibíd.* p. 275.

3.2.5.3. Referentes estilísticos

Por otra parte, y por recomendación del tutor, el artista en el que me he inspirado para realizar esta obra ha sido el artista estadounidense Alex Katz (1927):



Fig. 62. Alex Katz:
Paraguas azul, 1979
Litografía en 7 colores



Fig. 63. Alex Katz:
Eleuthera,
1999
Serigrafía en 31
colores



Fig. 64. Alex Katz:
Ada sentada, 1963
Óleo sobre lienzo

3.2.5.4. Fases de realización

Dado que yo no estaba muy familiarizado con el estilo pictórico de Alex Katz, la elección de colores ha sido una tarea más bien complicada. El trazado de los contornos y de las sombras también ha sufrido varias modificaciones, aunque finalmente he optado por simplificarlo al máximo (dentro de los parámetros que podríamos deducir de las obras de Alex Katz). Por ello he acabado prescindiendo de los botones del vestido, de los pomos de las puertas del armario y de la alfombra.

La idea de pintar los zapatos con estampado de piel de serpiente surgió cuando el cuadro ya estaba casi terminado (fig. 67), ya que la idea inicial era la de dibujar un broche en forma de serpiente prendido del cuello del vestido.

Por último, pinté de rojo el cinturón (antes era negro) para dar luminosidad al cuadro y para equilibrar los tonos rosados de la cara.



Fig. 65.



Fig. 66.



Fig. 67.

3.2.5.5. Obra final



Fig. 68.

3.2.5.6. Aspectos formales

A continuación detallaré las características formales más relevantes de la obra:

Título: Lilith

Autor: Ancor Montaner

Fecha: 2015

Soporte: lienzo

Medidas: 100x80cm

Técnica: óleo

Modalidad: retrato femenino

Los colores principales de esta obra, pintada en formato vertical, son los pasteles (azules, amarillos y marrones de tonos rosados), con predominancia de los tonos cálidos sobre los fríos. La elección de los colores y la ausencia de contornos oscuros han estado sujetas al estilo propio de Alex Katz.

La figura principal está centrada en la composición, en posición sedente, y vista de cuerpo entero desde un plano frontal. El diván en el que está sentada, sin embargo, está en posición oblicua con respecto al espectador, lo que proporciona sensación de profundidad, hecho que no se da en las obras descritas anteriormente. La protagonista, una joven ricamente vestida con un vestido de inspiración años 50, parece divertirse con la lectura de una revista (quizás con el relato bíblico del “Génesis”). Tras ella podemos observar las puertas cerradas de un armario empotrado en la pared. Por ello y por el contraste de colores que delimitan el suelo y la pared, el espectador puede adivinar que el personaje se encuentra en una habitación. La luz es clara, cálida y atmosférica.

Con respecto a los elementos más llamativos de la obra, cabe decir que el color oscuro del cabello hace que el espectador dirija su mirada hacia los guantes negros que lleva el personaje, y viceversa. El cinturón rojo, por su parte, equilibra la composición, ya que muestra el centro de la misma y constituye un punto de tensión. Por último, los zapatos verdes de piel de serpiente dan estabilidad a la figura, ya que la dirigen hacia el suelo y dibujan una línea imaginaria que atraviesa el eje del sofá.

3.2.5.7. Elementos y símbolos

En esta obra, los símbolos que remiten a la Lilith de la hablan los textos clásicos son fundamentalmente dos: los zapatos de piel de serpiente y las manos escondidas tras los guantes. Como he mencionado anteriormente, a Lilith se la representaba tradicionalmente como una bestia híbrida con la mitad superior de su cuerpo en forma humana femenina y con la parte inferior en forma de cola de serpiente. Los zapatos de tacón de piel de serpiente no representan únicamente un objeto de deseo, fetichista o sensual, sino que nos remiten a la concepción híbrida de esta mujer primigenia, además de a las relaciones sexuales que mantenía con la serpiente (el demonio). Por otra parte, dice la leyenda que Lilith, por odio y venganza hacia el plan divino que se llevaba a cabo a pesar de ella, solía estrangular a “los hijos de Adán”¹¹. Los guantes negros simbolizan aquí su crimen.

¹¹ *Ibíd.*

4. CONCLUSIONES

Debo decir que el resultado de este proyecto ha sido muy satisfactorio, a pesar de la dificultad que suelo tener para dar por finalizado un cuadro.

Como ya he comentado en la Introducción, este proyecto da lugar a nuevas adiciones. Aun así, los casos expuestos aquí han sido bastante ilustrativos con respecto al tema de la “mujer fatal en el Arte” y a los estilos pictóricos de los dos últimos siglos.

Con respecto al proceso creativo, he experimentado que las modificaciones que han sufrido las obras a lo largo del proyecto no tienen por qué haberse debido a una mala organización o un mal planteamiento de las mismas, sino a la perspectiva que proporciona tener el cuadro delante, ya empezado, con sus dimensiones reales y los colores elegidos. Gracias a la ayuda del tutor, siempre he estado a tiempo de mejorar algún detalle o la concepción inicial del cuadro mismo.

Con este proyecto también he redescubierto el poder de la iconografía para evocar imágenes, ideas y sentimientos en la mente humana, y para conectar unas imágenes con otras.

En lo que respecta al motivo literario tratado, ha sido fascinante descubrir el gran impacto que tuvo en la sociedad del siglo XIX, y no solo a nivel artístico, sino filosófico, económico y social¹².

Finalmente, debo decir que este proyecto ha supuesto una oportunidad para conocer mejor la pintura del siglo XX, y, especialmente, las obras de pintores que no conocía, como la de Alex Katz.

¹² Léase *El cuerpo en Venta*, de PÉREZ GAULI.

5. BIBLIOGRAFÍA

- BIBLIOTECA VIRTUAL ANTORCHA. *La Odisea de Homero: Canto XII*. [consulta: 2015-06-29]. Disponible en:
< http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/literatura/odisea/canto12.html >
- BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 1990.
- La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.
- BULLEN, J. B. *The Pre-Raphaelite Body: Fear and Desire in Painting, Poetry and Criticism*. Inglaterra: Oxford, 1998.
- DIJKSTRA, B. *Ídolos de la perversidad*. Barcelona: Debate, 1993.
- ELVIRA BARBA, M. A. *Arte y mito: Manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008.
- LILLO REDONET, F. La entrevista de Tarso: Antonio y Cleopatra. En: *Historia National Geographic*. Barcelona: RBA Publiventas, 2015, num. 136.
- MORALES Y MARÍN, J. L. *Diccionario de términos artísticos*. Zaragoza: Octavio y Félez, S.A., 1982.
- NÉRET, G. *Lempicka*. Madrid: Taschen, 2007.
- OED. *Unabridged Oxford English Dictionary*. [consulta: 2015-08-30]. Disponible en: <<http://www.oed.com/>>
- PÉREZ-RIOJA, J. A. *Síntesis del arte universal: Desde la Prehistoria a nuestros días*. Madrid: Tecnos, 1979.
- PÉREZ GAULI, J. C. *El cuerpo en venta: Relación entre arte y publicidad*. Madrid: Cátedra, 2000.
- SAGNER, K. *Mujeres admiradas, mujeres bellas: El ideal estético a lo largo de los siglos*. Madrid: Maeva, 2011.

6. ÍNDICE DE IMÁGENES

Pág. 9.

Fig. 1. Portada *Las hijas de Lilith*.

Pág. 12.

Fig. 2. *Christ in the House of his Parents*.

Fig. 3. *The Lady of Shalott*.

Fig. 4. *Pandora*.

Pág. 14.

Fig. 5. *Circe ofreciendo la copa a Odiseo*.

Fig. 6. *Circe, la Seductora*.

Fig. 7. *Boceto de Circe*.

Pág. 15.

Fig. 8. *Retrato de Madame Gautreau (Madame X)*.

Fig. 9. *Retrato de Mrs. Francis Stanton Blake*.

Fig. 10. *Retrato de una Dama en Negro*.

Fig. 11. *Gigi*.

Fig. 12. *Retrato de Lina Cavalieri*.

Pág. 16.

Fig. 13. Fotografía de *Circe*.

Fig. 14. Boceto para *Circe*.

Fig. 15. *Circe* en proceso.

Fig. 16. *Circe* en proceso.

Fig. 17. Fotografía de mano con copa.

Fig. 18. *Circe* en proceso.

Pág. 17.

Fig. 19. *Circe* (final).

Pág. 19.

Fig. 20. *Antonio y Cleopatra*.

Fig. 21. *Cleopatra*.

Pág. 20.

Fig. 22. *La muerte de Cleopatra*.

Fig. 23. *Cleopatra probando venenos en prisioneros condenados*.

Fig. 24. *Retrato de la señorita Collins*.

Fig. 25. Sin título.

Fig. 26. *El collar de perlas.*

Fig. 27. *Señora E. Bowen-Davies.*

Pág. 21.

Fig. 28. Fotografía de *Cleopatra.*

Fig. 29. Boceto para *Cleopatra.*

Fig. 30. *Cleopatra* en proceso.

Fig. 31. *Cleopatra* (final).

Pág. 23.

Fig. 32. *Salomé.*

Fig. 33. *Salomé.*

Fig. 34. *Salomé.*

Pág. 24.

Fig. 35. *Retrato de Marjorie Ferry.*

Fig. 36. *Saint Moritz.*

Fig. 37. *Andrómeda.*

Pág. 25.

Fig. 38. Fotografía de *Salomé.*

Fig. 39. Boceto para *Salomé.*

Fig. 40. *Salomé* en proceso.

Fig. 41. *Salomé en proceso.*

Pág. 26.

Fig. 42. *Salomé* (final).

Pág. 29.

Fig. 43. *Ulises y las sirenas.*

Fig. 44. *Ulises y las sirenas.*

Fig. 45. *Las lamentaciones por Ícaro.*

Fig. 46. *La doncella del mar.*

Pág. 30.

Fig. 47. *Sheer Delight.*

Fig. 48. *Hip-Knot-Ic Delight.*

Fig. 49. Sin título.

Fig. 50. *You Have a Good Line Darling, but your Jantzen Lines are Better.*

Fig. 51. *Appreciate Audience (Bird's Eye View,).*

Fig. 52. *Claws for Alarm (Rude Awakening; Caught in a Pinch).*

Fig. 53. *Velveeta.*

Fig. 54. *Monterey Jackie.*

Pág. 31.

Fig. 55. Fotografía de *Sirena*.

Fig. 56. *Sirena* en proceso.

Fig.57. *Sirena en proceso*.

Pág. 32.

Fig. 58. *Sirena* (final).

Pág. 34.

Fig. 59. *Lady Lilith*.

Fig. 60. *Lilith*.

Fig. 61. *Lilith*.

Pág. 35.

Fig. 62. *Paraguas azul*.

Fig. 63. *Eleuthera*.

Fig.64. *Ada sentada*.

Fig. 65. Fotografía de *Lilith*.

Fig. 66. *Lilith* en proceso.

Fig.67. *Lilith en proceso*.

Pág. 36.

Fig. 68. *Lilith* (final).