

LA ANTIGÜEDAD EN LA OBRA DE GUSTAV KLIMT



TRABAJO FIN DE MÁSTER

Autora: Odile León Sosa

Profesoras-Tutoras: Dña. M^a de los Reyes Hernández Socorro y Dña. Rosa M^a Sierra del Molino

Curso: 2014-2015

Convocatoria: Extraordinaria-Septiembre

Máster Interuniversitario en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico. Museos y Mercado del Arte

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 Objetivos	4
2. METODOLOGÍA	5
3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6
4. EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD	10
5. LA VIENA DE KLIMT	12
6. DESVELANDO AL PINTOR (1862-1918)	14
7. CATALOGACIÓN Y COMENTARIO DE LAS OBRAS	20
7.1 Mundo Antiguo /Clásico	20
7.2 Mitológicas	35
7.3 Personajes Bíblicos	45
7.4 Ciencia/Enseñanza	48
8. CONCLUSIÓN	52
BIBLIOGRAFÍA	54

ANEXO

1. INTRODUCCIÓN

“Klimt fue un buscador e investigador de todo lo cuestionable y problemático en la experiencia individual y en su cultura (...). Del mismo modo que Freud hizo uso de su pasión por la cultura arcaica y las excavaciones arqueológicas, Klimt utilizó los símbolos antiguos como un puente metafórico para desenterrar la vida instintiva, y en especial, el erotismo. El antiguo pintor de sociedad se convirtió en el pintor de la mujer. Klimt dedicó su atención a la hembra como criatura sensual y extrajo de ella todo lo que significaba alegría y dolor, muerte y vida.”

Carl Schorske, *Viena Fin- de- Siècle* (1981)

El vienés Gustav Klimt es el pintor de la figura femenina por excelencia. Su magnífica obra aparece repleta de erotismo, lo que provocó más de un escándalo en la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX. Fue un héroe cultural durante su época, un adelantado a su tiempo, un visionario en definitiva que anhelaba romper con el orden establecido de una época en la que primaban las transformaciones sociopolíticas y culturales. En los inicios de su carrera, Klimt se apropió de la simbología griega, primero de los motivos arcaicos en contraposición al contenido de la tradición clásica que era más mimética y posteriormente, con temática mitológica, una constante en su obra, adoptó además elementos del arte Egipcio y del Próximo Oriente, además de la iconografía cristiana, como pretexto para representar la sensualidad de sus *femme fatale*.

Muchas de las obras de Klimt dan a entender el interés del pintor por los temas del mundo antiguo, y éste ha sido el principal motivo a investigar en el presente trabajo. Cabe destacar a sus coetáneos Sigmund Freud y Friedrich Nietzsche¹ – admirados por los intelectuales de Viena- pues éstos favorecieron esa búsqueda de la modernidad a través del arte antiguo e instintivo.

Sobre el arte de Klimt, en relación con la Antigüedad, se ha escrito más bien poco. Se habla de sus piezas como propias de un eclecticismo vienés, o como un residuo de la educación tradicional historicista, pero no se trata el tema como parte de un plan - entendiendo que Klimt lo eligió intencionadamente como veremos a lo largo de este

¹ El pintor parece que estuvo realmente impresionado con la publicación de Nietzsche '*El nacimiento de la tragedia*'. El filósofo afirmaba que la cultura germánica sólo podría revivir mediante un arte que fuese equivalente a las tragedias nacidas en Grecia.

estudio-. Aunque tomó recortes de diseños y ornamentos de diversas culturas, la griega fue su predilecta. Basta apreciar sus piezas mitológicas para darse cuenta de la inclinación que sentía hacia esta temática; no obstante, no sólo de mitos se nutre su obra. Como veremos, una gran diversidad de temas del mundo antiguo se plasma en sus piezas.

Desde el siglo XVIII y durante el siglo XIX los artistas le dieron una gran importancia a la cultura Clásica y a la grandeza del pasado. Observaremos pues, en este trabajo, cómo las pinturas de Klimt, representan ese compromiso con la Antigüedad, a caballo entre los siglos XIX y XX, y que a su vez reflejan esa fuerza que tuvo la temática en las artes plásticas. Con todo, sus representaciones están cargadas de una fuerte influencia antigua. Símbolos, personajes y figuras de la Antigüedad que plasmó en su abundante obra utilizándolos como *punte metafórico para desenterrar la vida instintiva y en especial, el erotismo* (Schorske, 1981: 207), así como por la utilización de esta temática como denuncia de la situación que vivía el arte en la Viena de ese momento.

1.1 Objetivos

El principal objetivo del presente trabajo es llevar a cabo un acercamiento lo más exhaustivo posible al conocimiento de la Historia Antigua a través de las obras de Gustav Klimt. Por lo tanto, analizaremos, desde la perspectiva del mundo antiguo, las diferentes visiones que plasma el pintor en sus piezas, averiguando y examinando así los elementos que se encuentren relacionados con la época a investigar, con el fin de intentar suplir las numerosas lagunas existentes sobre este tema.

Por ello, resulta esencial profundizar en el análisis histórico de las obras a comentar y no así el detenernos en demasía con los detalles técnico-artísticos de las piezas, pues nuestro propósito consiste en averiguar el cómo y el porqué de la abundante utilización de elementos, figuras y personajes de la Antigüedad en sus lienzos. Realizaremos por tanto, un análisis cronológico y temático de las piezas individuales del pintor a través de las cuales veremos la evolución y el desarrollo

artístico en concomitancia con el pensamiento de este ecléctico pintor de la Viena *fin-de-siècle*.

2. METODOLOGÍA

La Historia Antigua siempre ha sido una época a imitar por las sociedades venideras, uno de los periodos de mayor riqueza y variedad en cuanto a tipologías artísticas y culturales se refiere. Figuras, elementos y personajes del mundo antiguo se resisten a desaparecer, pues donde más ha pervivido su esencia ha sido en las artes plásticas -siglo tras siglo- desde el Renacimiento hasta la actualidad.

La fuerte influencia de la Antigüedad en la obra del vienés Gustav Klimt ha sido el objeto de nuestro estudio. En concreto, nos hemos propuesto comentar y analizar 25 piezas, algunas de ellas ubicadas en instituciones públicas –museos, galerías- así como obras que forman parte de colecciones privadas.

En cualquier caso, la metodología empleada pasará por varias etapas. Se procederá inicialmente a una recopilación de carácter bibliográfico de los diversos expertos en el tema a investigar. Seguidamente, comenzaremos a extraer de la abundante obra de Klimt, aquéllas representaciones sobre la Antigüedad, clasificándolas según sus características: Mundo Antiguo y Clásico, obras Mitológicas, Personajes Bíblicos y un último apartado dedicado a la Ciencia y la Enseñanza.

Con todo, el método a seguir en el presente estudio será tanto de carácter cualitativo como cuantitativo. Utilizaremos una metodología cualitativa en tanto en cuanto analizaremos, *grosso modo*, la totalidad de las obras de Klimt que traten sobre la Antigüedad. Sin embargo, también se recurrirá a una metodología de carácter cuantitativo, puesto que procederemos a un estudio lo más exhaustivo posible de las piezas, dadas las dimensiones y la acotación que demanda el presente trabajo.

Para ello hemos consultado de modo presencial y digital, el fondo bibliográfico disponible en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, a saber, la Biblioteca General, así como las propias de Arquitectura, Ciencias Jurídicas, Ciencias de la Salud, Humanidades y Ciencias de la Educación, teniendo también en cuenta diversas

bibliotecas universitarias y especializadas, preferentemente, en Arte como la Biblioteca del Centro Atlántico de Arte Moderno y la correspondiente al Centro de Arte la Regenta. Asimismo, gracias al recurso digital *Dialnet*, hemos podido acceder a otras bases de datos en las que se registran los fondos bibliográficos de diversas universidades españolas. Igualmente, hemos extraído monografías, catálogos de exposiciones y artículos de revistas científicas. Ejemplo de ello es la revista *The Art Bulletin*, líder en publicaciones de todas las áreas y períodos de la historia del arte, enriqueciendo el conocimiento de estos estudios.

Esta accesibilidad nos la proporciona JSTOR, una biblioteca digital que ofrece una amplia gama de contenido interdisciplinario de alta calidad con archivos de revistas académicas punteras en las áreas de Humanidades, Ciencias Sociales y Ciencias Naturales. Con todo, esta búsqueda previa nos ha servido de gran ayuda para consultar determinados documentos no disponibles en nuestro entorno. Todo ello nos proporciona una herramienta útil para la elaboración de la investigación que abordamos, pues después de haber realizado una investigación en profundidad de las piezas relacionadas con el mundo antiguo, el resultado obtenido permitirá un estudio más visible de las representaciones del pintor vienés sobre la Antigüedad, resaltando así el valor de esta época en su obra.

3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Entre los estudios generales sobre la obra de Klimt y el contexto en el que se desenvuelve - la Viena de finales del siglo XIX y principios del XX- existe un elevado número de investigaciones, de diversa índole. Indudablemente debemos citar a Carl E. Schorske y su publicación *Viena de Fin- de- Siècle: Política y Cultura* (1981), obra fundamental para el estudio del pintor donde se aborda la transformación política y cultural producida durante el reinado de los Habsburgo en la Viena de fin de siglo. Schorske reúne una serie de ensayos en los cuales emprende un minucioso trabajo de análisis y dedica un capítulo íntegro a la obra de Klimt, destacando los vaivenes artísticos del pintor, su importancia como principal exponente de la cultura liberal y protagonista indiscutible del movimiento de la *Secesión* Vienesa, destacando las

influencias del mundo clásico en sus pinturas, algunas de ellas rechazadas por los sectores más tradicionales de la sociedad.

Viena, fin del Imperio (1990) de José María Valverde, propone un recorrido a través de los aspectos más destacados de la ciudad, a caballo entre los siglos XIX y XX, repasando el pasado más inmediato de la historia y cultura de la ciudad austriaca. Asimismo, siguiendo el ejemplo de otros contextos europeos, a comienzos del Novecientos, Viena extiende su voluntad renovadora y de superación del modelo romántico e historicista a todos los campos de la expresión artística; esta cuestión se aborda en *Viena 1900* (1993), obra que constituyó el Catálogo de la Exposición celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en el que se publican significativos ensayos, centrados en aspectos tales como la música, la moda, la literatura, el diseño y la arquitectura del período, y por supuesto en el estudio de la figura de Gustav Klimt y otros dos pintores fundamentales austriacos como Oskar Kokoschka o Egon Schiele, arquitectos como Joseph María Olbrich o Adolf Loos, y en el campo del diseño, Otto Wagner o Joseph Hoffmann.

Adentrándonos en los estudios más concretos de la obra pictórica de Klimt, la bibliografía razonada más exhaustiva la proporciona Johanes Dobai y Sergio Coradeschi en *La obra pictórica completa de Klimt* (1981) con datos y referencias tan completos que lo convierten en una obra realmente fundamental, sobretodo en lo referente al catálogo actualizado de las obras del pintor y su biografía. Con todo, agudas anotaciones para el estudio del pintor propone A. Comini en *Gustav Klimt* (2002 [1975]). La autora discute los retratos, alegorías y paisajes por separado con imágenes que documentan la influencia que ejercieron diversos artistas en la obra de Klimt, realizando un estudio comparativo y explorando a su vez el paralelismo entre Freud y el pintor. Por su parte, Fernando Huici en *Klimt* (1989), aporta material documental y biográfico inédito en sus dos ensayos introductorios, los cuales aportan luz crítica respecto a su destreza pictórica y a las obras maestras que produjo.

Para el Historiador del Arte Gottfried Fliedl, la obra del pintor estuvo marcada por las representaciones eróticas de la figura femenina que impregnan sus obras, motivo dominante de sus composiciones, es decir, para Klimt el mundo tenía “forma de mujer”.

En su estudio, - valga la redundancia- *Klimt: 1862-1918, el mundo con forma de mujer* (1998), Fliedl aborda, junto a este aspecto, el movimiento de la Secesión y el papel fundamental que tuvo en el grupo junto con el espíritu de fin de siglo, que va a significar el interés por la estética y el disfrute de la vida, la belleza y la muerte, temas que van a ocupar un importante papel en su obra.

Por su parte, Gilles Néret en *Klimt 1862- 1918* (2007), dista de realizar, solamente, un mero recorrido por la obra del pintor ya que, además de ello, refleja continuamente el poder que la burguesía vienesa ejercía sobre la sociedad. Esplendor que acabaría con el ocaso de la misma. La última gran aportación a la obra del pintor la presenta Constanza Nieto con *Gustav Klimt: el artista del alma* (2014). Este estudio se muestra como una de las aportaciones más recientes para el conocimiento, aun más si cabe, de la obra del pintor, en el que se analizan la mayoría de sus piezas haciendo especial hincapié en que la mejor forma de conocer al artista es a través de sus obras.

Indudablemente, el análisis de los lienzos del pintor vienés no está exento de la búsqueda de una bibliografía concreta y específica dependiendo de la obra a comentar. Para ello, aportaciones como la de M^a Jesús Godoy con “*El Dorado en la obra de Gustav Klimt: Reminiscencias Medievales de un color*” (2002), nos remite a un medioevo en el que el oro se encontraba en pleno auge, influencias que muestran el predominio del arte bizantino en las obras del periodo dorado del pintor, o “*El significado Iconográfico de “El Beso” (Los enamorados), de Gustav Klimt*” (2013) de Julio Vives Chillida, en el que se compara la representación de este mítico beso con el momento en el que el dios Apolo besa a la ninfa Dafne. Por consiguiente, estos trabajos que nos remiten al pasado, en la trayectoria artística del artista que nos ocupa, se muestran como contribuciones esenciales para el tema a investigar.

La Antigüedad no va a ser vista por los historiadores hasta el Setecientos. Los viajes a la cuna de la civilización occidental hacen brotar una Antigüedad hasta ahora oculta que, junto con las primeras excavaciones arqueológicas de carácter sistemático y científico, supondrán un proceso de recuperación y reflexión estética e histórica sobre la memoria del pasado y su más que probable renovación en el arte. De hecho, es en este siglo donde la Historia del Arte se articula como disciplina autónoma.

El intelectual Johannes J. Winckelmann con su obra *Historia del Arte en la Antigüedad* (1989 [1764]) supone la primera obra del progreso artístico en la Historia y en las investigaciones sobre el Arte en la Antigüedad al emplear una metodología histórica, descriptiva e interpretativa -según el canon clásico dominante en la Europa del XVIII- en el estudio de las obras de arte clásicas. En definitiva, este relevante trabajo supone el inicio de la disciplina histórico- artística.

Siguiendo esta línea de investigación, cuyo punto de partida sería la publicación realizada por Winckelmann y centrándonos un poco más en el tema de nuestro trabajo, La Antigüedad en la obra de Gustav Klimt, es escasa la bibliografía que se nos presenta al respecto. En efecto, encontramos una abundante bibliografía de la obra de Klimt, en relación sobretudo al eje central de la mayoría de sus obras, la figura femenina. Por el contrario, en cuanto al trasfondo histórico que poseen la mayor parte de sus piezas, escasos investigadores son los que se han aventurado a adentrarse en este extraordinario tema. No obstante, la información con la que contamos actualmente es suficientemente valiosa; por su parte, “*Un jardín de estatuas sin ojos. El legado de la Antigüedad en la Viena Fin- de-siglo*” (2007) de Eduard Cairol, mantiene que el legado artístico y cultural de la Antigüedad se reinterpretó de una manera radical en el surgimiento de la Modernidad Vienesa y asimismo en la obra de Klimt.

Destacamos así el exhaustivo estudio de Lisa Florman, *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece* (1990). En él, se examina el particular interés que sentía el pintor vienés hacia el arte griego, mostrando como ejemplo algunas de las obras más significativas del artista. Además, se discute cómo las pinturas de Klimt representan el compromiso con la Antigüedad griega, que a su vez refleja esa fuerza que tuvo el Helenismo en el arte. Igualmente, M. E Warlick en *Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content* (1992), analiza, desde una nueva perspectiva, la decorativa ornamentación egipcia que el artista utiliza en las composiciones sobre la historia del arte egipcio para el Kunsthistorisches Museum y sobretudo en el *Friso Stoclet*. Este estudio, además, examina otros factores que llevaron a la selección ecléctica que hizo Klimt de diseños arcaicos y en concreto, al uso de motivos egipcios en su obra.

De este modo, el estado de desconocimiento en el que se encuentra el tema del presente trabajo, como en un *impasse*, supone un reto aún mayor, pues no es tarea fácil abordar la Antigüedad en la obra de Gustav Klimt obteniendo tan escasos precedentes.

4. EL LEGADO DE LA ANTIGÜEDAD

Antes de adentrarnos en el tema en cuestión, es preciso situarnos en una época en la que las influencias antiguas de un mundo moderno comenzaban a resurgir, aspecto que contribuirá a comprender el significado de la Historia Antigua en la obra del artista.

A finales del siglo XVII comenzó a surgir una nueva sensibilidad que alentaba la visión retórica de la Antigüedad, el mundo clásico seguía siendo un modelo a seguir pero lo importante era retroceder hacia las fuentes y no dejarse llevar por las deformadas reelaboraciones posteriores y es que, durante la segunda mitad del XVIII, asistiremos a un repensamiento del mundo clásico, un nuevo tipo de relación con la tradición, sesgado por la Razón y la Historia en el que se aspira convertir lo clásico en una forma de conocimiento. Los diferentes usos de lo clásico se internacionalizan y la crítica de Arte, la estética o la Historia del Arte, comienzan a articularse como disciplinas autónomas capaces de explicar los fenómenos artísticos, arquitectónicos y urbanos. La exaltación de lo clásico y lo antiguo coincide durante el Setecientos con la evidencia de su crisis, en el que los años centrales de su siglo constituirán uno de los periodos más apasionantes de la Historia del Arte y la arquitectura por su carácter de años de transición y de crisis en los que se construye el proyecto moderno (Rodríguez, 1996: 11-13). Indudablemente, el centro de la cultura artística se encontraba en Roma, pues no sólo ofrecía un pasado romano sino también modelos del Renacimiento y el Barroco. Sin duda, fue el mundo de la Antigüedad clásica y las inminentes y numerosas excavaciones, las que suscitaron un mayor interés por el mundo antiguo por parte de artistas, arquitectos e intelectuales, quienes aprovecharon la coyuntura para iniciar una reflexión estética e histórica sobre la memoria del pasado y su posible eficacia formal y moral en la renovación de la vida y el arte. Las desconocidas antigüedades griegas servirían de modelo para las artes y la arquitectura; los templos de Paestum y los descubrimientos de Pompeya y Herculano a mediados del siglo XVIII, supusieron un

avance inmenso para el conocimiento de la Antigüedad, que venía siendo estudiado desde el Renacimiento. Sin embargo, estos descubrimientos se convirtieron en uno de los mayores acontecimientos culturales del Siglo de las Luces en el que, convencidos de que lo establecido era lo falso, se requería recurrir al pasado y a la razón para así conocerlo y trasladarlo al presente. Incontestablemente, todo ello atrajo el interés y la pasión por el pasado, reconsiderando la Antigüedad y, por ende, una concepción mucho más matizada de la historia. Es entonces cuando surge el fenómeno artístico del Neoclasicismo en un ambiente de recuperación del arte del pasado, además, J.J Winckelmann esboza la primera *Historia del Arte Antiguo*. Todo este giro de ideales supuso una nueva visión de la Historia Antigua, la mitología y la iconografía clásica. La visión ética que introdujo el Neoclasicismo de la Historia Antigua, fue fuente de ejemplo para los ciudadanos de la Revolución y para la iconografía clásica que sin duda, supuso una renovación en la temática y en la forma de representarlos. Sin embargo, el Neoclasicismo suponía la vuelta a un pasado remoto en una Europa inserta en la Revolución Industrial. En las Academias europeas proliferó un estilo que con el paso del tiempo se iría revelando en un mundo ansioso de progreso, y es en el siglo XIX cuando el Neoclasicismo se había convertido en el Arte Académico por excelencia, sometiendo – y no inspirando- a los artistas noveles a plasmar en sus lienzos temas de la Historia clásica. Son pues los románticos, realistas e impresionistas los que encarnan esa reacción contra el arte establecido, ya que para los progresistas, la iconografía clásica era *una imposición a batir* (Elvira, 2013: 40-42).

Sin duda, los grandes hallazgos de H. Schliemann en las últimas décadas de siglo tuvieron un impacto significativo sobre el padre del psicoanálisis, Sigmund Freud². El descubrimiento de la mítica ciudad de Troya, Micenas o Tirinto ofreció la posibilidad de conocer una Antigüedad hasta entonces oculta. Todo ello coincide con

² En efecto, varios autores han comprobado la influencia de los descubrimientos de Schliemann sobre Freud y su obra, pues arqueología y psicoanálisis se gestaron casi a la par, en todo caso, Freud se veía como un arqueólogo de la mente, excavando así el inconsciente. De hecho su publicación más influyente, *La interpretación de los sueños* (1899) explicaba de una manera científica el arte simbolista; los sueños, pasiones, expresados mediante símbolos, en los que Freud interpretó la psiquis humana. También se adentró con fuerza a indagar en las leyendas de los héroes clásicos como prototipos para diversos complejos de la mente.

una oleada de publicaciones que se sumergen en una reconstrucción apasionante por la recuperación y rehabilitación de la civilización anterior al mundo clásico, en sintonía con Nietzsche y *El Origen de la Tragedia* (1872), con planteamientos audaces y profundos.

No son muchos los artistas entusiastas de los mitos clásicos capaces, además, de desenterrarlos de la banalidad académica. Si nos detenemos en los pintores Simbolistas, éstos utilizan varios recursos para dar credibilidad a los ambientes y personajes mitológicos, devolviéndoles una existencia inquietante cargada de misterios, pues uno de los descubrimientos que dio más fruto en el campo mitológico en este siglo fue el profundo sentido psicológico de los mitos (Elvira, 2013: 43). De hecho, nuestro pintor sintió, al igual que otros modernistas, esta extraña sensación.

Por ello, dichas obras parecen llevar a Klimt a reinterpretar un pasado de elementos y figuras inspirados en la cultura de la Antigüedad (Cairol, 2008: 384-385), en el que el pintor plasma en sus obras una iconografía extraída de esa proliferación de publicaciones de una época marcada por el descubrimiento de un pasado antiguo que, a su vez, revelaba la afirmación de la superioridad del arte clásico sobre cualquier otro periodo del desarrollo de la Antigüedad.

5. LA VIENA DE KLIMT

El pintor vivió en un contexto en el que la hegemonía de la burguesía y su ideología liberal impregnaban el desarrollo histórico de la ciudad de Viena, en la cual proliferaron las vanguardias intelectuales y artísticas que, a corto plazo, transformaron de manera subversiva el sistema implantado por el liberalismo europeo en una ciudad que era centro de una gran potencia europea, el corazón del Imperio Austrohúngaro.

Con todo, nuevos movimientos culturales germinaron en un ambiente de crisis en el que la burguesía liberal austríaca perdía la supremacía, un cambio político decisivo que Viena vivió con intensidad. Los grupos liberales, que desde 1860 se posicionaron en la cúspide del poder, se sustentaban en un sistema de democracia restringida con el que nunca consiguieron ampliar su base social. Buena parte de la sociedad quedaba

excluida de la participación política, lo que desembocaría en la creación de varios partidos políticos de masas que en torno a los años 80 del siglo XIX, pusieron en jaque a la hegemonía liberal imperante. Este fracaso liberal generó un clima social impotente y la decepción ocupó un lugar privilegiado en la “psiquis” de la clase media- alta de Viena.

Ante esta crisis política, la cultura, el arte y la ciencia, funcionaron para la burguesía como un puente donde pudieron encontrar su medio de expresión, y es que, como menciona Schorske, “(...) a medida que la acción cívica se tornaba cada vez más inútil, el arte se transformaba en una religión, fuente de sentido y alimento para el espíritu.” (1981: 34). De esta forma, con la monarquía de los Habsburgo bajo el Emperador Francisco José I de Austria, se comenzó a gestar con posterioridad a 1870, un nuevo mundo arquitectónico para la ciudad, con la regulación del curso del Danubio y sin duda, con las edificaciones de la Ringstrasse, la calle que separaba la ciudad antigua y unía las nuevas instituciones culturales y políticas, edificios públicos como el Parlamento, elevado cual templo griego por el arquitecto Theophil Hansen (1813- 1891) donde se alza la fuente de Palas Atenea como protectora de la ciudad, defensora de la paz e inspiradora de las artes, estableciendo un nexo de unión entre la ciudad-estado de la Antigüedad y la Monarquía de Francisco José I y su esposa, la emperatriz Sissí de Austria; así como la Universidad, el Burgtheater o teatro y dos vastos museos, el de Arte y el de Historia Natural, al igual que la ampliación del palacio imperial, el Hofburg con una rica combinación de estilos de variadas alusiones históricas (Valverde, 1990:37) en el que el embellecimiento predominó en estas grandes obras arquitectónicas.

Centrándonos en las diversas ramas de la vida cultural vienesa, impactadas por ese espíritu innovador, a finales del siglo XIX asistimos a una renovación de las artes y las letras y, asimismo, del teatro y la música entorno a los cuales se reunía la sociedad.

Indudablemente debemos mencionar a Sigmund Freud, a quien el contexto austríaco de los últimos años del siglo XIX le llevaría a crear el psicoanálisis. El efervescente clima político vienés acentuaría las frustraciones del mismo, ya que era judío liberal y, por lo tanto, pertenecía a uno de los grupos sociales amenazados por las

nuevas fuerzas políticas. El ascenso al poder de la nueva derecha mermó su vida profesional y lo alejó de la esfera pública, hecho que exaltó la audacia de sus ideas, convirtiéndose en uno de los intelectuales del siglo XX por sus estudios y teorías sociales y políticas. Desde Richard Wagner, pasando por Mahler hasta Schönberg, entre otros, es la trayectoria de la gran revolución musical ocurrida en la ciudad, y es aquí, en la Viena de este momento cuando surgen personalidades destacadas. En la arquitectura, figuras como Otto Wagner, Joseph María Olbrich, Adolf Loos y el también diseñador Josef Hoffman, con aportaciones fundamentales para la nueva arquitectura vienesa que comenzaría a gestarse en la segunda mitad del siglo XIX. En la literatura, destacaron Ferdinand von Saar, Hugo von Hofmannsthal o Karl Kraus, cuya vida literaria de éstos y otros muchos transcurría en un lugar: el café, estimulante para el intercambio de ideas y punto de encuentro indiscutible del mundo literario (Obermaier, 1993: 52-53). En el arte destacaba el historicista Hans Makart, y con posterioridad Gustav Klimt, su discípulo Egon Schiele y Oskar Kokoschka. En la última década del Ochocientos, asistiremos en Viena a un ansia por evolucionar a nivel internacional en las artes plásticas y poner fin al aislamiento de la vida artística austriaca con respecto a Europa occidental, en el que la tradición siguió siendo una constante esencial en las artes. Sin embargo, a finales de siglo asistimos a un movimiento de renovación artística que ya se venía gestando en Europa, el *Art Nouveau*. Con todo, la Viena de principios del siglo XX se tornó confusa, pues al esplendor de la ciudad, le precedía el ocaso. A las continuas reformas políticas y la lucha de las clases bajas de la población por la justicia social, se unió la muerte del Archiduque Francisco Fernando y su esposa, la Duquesa Sofía. Había comenzado la I Guerra Mundial (Dürriegl, 1993: 28-34).

De esta manera, el fin de la Viena Imperial se produjo en 1918, declarándose así la República de Austria en la que la nostálgica historia política de la Viena de fin de siglo aparece transfigurada e iluminada por sus creaciones, sus palabras, sus ideas y su música. Y es en torno a la psiquis, a la arquitectura, al arte aplicado, a la literatura, o en torno a la música donde se desarrolla la aventura artística del pintor vienes.

6. DESVELANDO AL PINTOR (1862-1918)

Estoy convencido de que no soy una persona especialmente interesante. No hay nada especial en mí. Soy pintor, alguien que pinta todos los días de la mañana a la noche. Figuras, paisajes; de vez en cuando, retratos. Las palabras, habladas o escritas, no me salen con facilidad, especialmente cuando tengo que decir algo sobre mí mismo o sobre mi trabajo (...). Si alguien quiere descubrir algo en mí (...), puede contemplar atentamente mis pinturas y tratar de descubrir a través de ellas lo que soy y lo que quiero (Nieto, 2014: 5).

Así se autodefinía Klimt en uno de los pocos textos autógrafos que tenemos la suerte de conservar del que sería una de las personalidades del arte más influyentes del siglo XX. De personalidad humilde y enigmática, su principal medio de expresión eran sus obras. Al ser una persona introvertida, se comunicaba con el público mediante un personal y particular estilo y un concepto artístico que transita por diversas etapas acorde con los cambios y vivencias que experimentó en su vida, así como el contexto social en el que se desenvolvía.

Nació en Viena el día 14 de julio del año 1862 en el suburbio de Baumgarten. Su padre, Erns Klimt (1834-1892) era grabador de oro y su madre, Anna Finster (1836-1915) una cantante lírica frustrada. Fue el segundo de siete hermanos y formaba parte de las muchas familias numerosas y humildes de Viena, puesto que en el siglo XIX, el Imperio Austrohúngaro estaba atravesando una profunda crisis económica. Desde niño Klimt destacaba por sus excelentes dotes artísticas para el dibujo, por ello ingresó a los catorce años en la Escuela de Artes y Oficios de Viena, dibujando la cabeza de una mujer de la Antigüedad, en escayola, como prueba para acceder a la misma, aprobando y consiguiendo una plaza (Nieto, 2014, 6). Allí, Klimt adquirió la pericia técnica que posteriormente demostrará en sus obras, un profundo conocimiento de la historia del arte y también del diseño en una época ecléctica (Schorske, 1981: 216). Sus hermanos Ernst y Georg Klimt también ingresaron en la misma escuela y posteriormente desarrollaran los oficios de escultor y cincelador respectivamente (Fliedl, 1998: 31).

La Escuela favorecía la formación de artesanos-diseñadores, en un futuro trabajadores y conocedores de las técnicas productivas con capacidad para idear sus propios modelos. En sus inicios, fue el centro de la doctrina historicista y basó su método de enseñanza en el estudio de las obras de arte del pasado, consagradas por la historia como modelos a imitar (Ortega, 2009: 30); es decir, una enseñanza determinada por el aprendizaje del original histórico y los métodos de copia naturalista. Paulatinamente, este método tradicional de enseñanza obtuvo diversas críticas puesto que los contrarios a este procedimiento, defendían la creatividad y la libertad de los artistas en sus obras.

La Secesión y los secesionistas vieneses fue el grupo que estaba a favor de este nuevo método de aprendizaje, en el que se prescindía de la copia de modelos antiguos para dar paso a la imaginación y libertad del artista (Nieto, 2014: 7). No obstante, la inclinación de Klimt de representar en sus innumerables obras temas clásicos que aluden al pasado, siendo éstos una temática constante en su devenir artístico, vendría dada por la amplia formación adquirida en la Escuela de Artes y Oficios de Viena. Modelos de la antigüedad que reproduce durante toda su vida como artista desde sus inicios a sus últimas obras, puesto que fue lo que aprendió inicialmente en la Escuela: un aprendizaje a través de la imitación de obras clásicas y la copia de modelos históricos. En sus primeras piezas observamos una técnica perfecta de una formación propia de la imitación y copia de modelos antiguos; no obstante, esto constituirá el soporte del desarrollo de sus posteriores obras (Fliedl, 1998: 33).

Es a partir de 1880 cuando comienza con sus primeros encargos. Destacando los paneles para el techo del Burgtheater que realiza junto con su hermano Ernst y Franz Matsch. En aquéllos concibe, entre otros, *El teatro de Taormina* (Lámina 1), *El Altar de Dionisos* (Lámina 2) y *El Carro de Tespis* (Lámina 3) entre los años 1886-1888, y en los que se representa la historia del teatro con escenas alegóricas, mitológicas y fantásticas. En ellos se advierte *un interés inédito por la transposición en clave contemporánea de los temas clásicos* (Coradeschi, 1981: 87). En 1888 pinta *Safo* (Lámina 4), y en ese mismo año recibe la cruz de oro al mérito del Emperador Francisco José I por su actividad artística. Esta condecoración lo catapultará a la fama, de hecho

en 1890 pinta *Retrato del pianista Joseph Panembauer* en el que introduce varias referencias antiguas como en el empleo de numeración romana, figuras griegas, columnas jónicas o el instrumento de la lira, muy empleado en obras posteriores.

Para el Kunsthistorisches Museum, decora la parte relativa a las enjutas e intercolumnios en los que ejecuta diversas etapas de la historia del arte, como *Arte Griego I/Muchacha de Tanagra* (Lámina 8), *Arte Griego II/Atenea* (Lámina 9) y *Arte Egipcio I* (Lámina 10) y *II* (Lámina 11), en las que el pintor no se limita a un simple “ejercicio académico”, sino que engendra su propio mundo por lo que se destaca la importancia de estas obras en su desarrollo y evolución artística posterior. No debemos olvidar el encargo que recibe por parte del editor Martín Gerlach de ilustrar la publicación *Allegorien und Embleme*, para la cual se inspira en los estilos artísticos predominantemente clásicos de los que surgirá la *Alegoría de la Escultura* (Lámina 5), *Escultura* (Lámina 6) y *Tragedia* (Lámina 7), la cual ponía fin a la serie de nuevas alegorías en las que trabajaba desde 1883. En 1895 el pintor concibe *Música I* (Lámina 12), uno de sus primeros lienzos simbólicos en el que la lira o la esfinge - símbolos de culturas pasadas -comienzan a abundar en sus obras. Varios años después, Nikolaus Dumba confió a Klimt la decoración de la sala de música para su palacio. Creo entonces *Música II* (Lámina 13) junto con *Schubert al piano* entre los años 1898-99, en el que comenzaría una incipiente utilización del oro. Igualmente predominan elementos antiguos y la figura femenina ahora es concebida como una de las primeras *femme fatale* (Coradeschi, 1981: 92-95).

Su militancia inicial en la tradición historicista decrece al sumarse al movimiento de la Secesión, el cual lidera buscando un arte más acorde con los tiempos de la Viena de fin de siglo. Sin embargo, nos preguntamos porqué continuó realizando obras de temática antigua si lo que anhelaba era romper con esa tradición academicista e historicista del arte. La Secesión Vienesa, formada por un grupo de jóvenes artistas del que Klimt fue primer presidente, anhelaba una regeneración del arte cual *secessio plebis* romana, en la que los plebeyos, dada la mala administración de los patricios, estarían dispuestos a apartarse de la república. La primera reunión de la asamblea general de la Secesión tuvo lugar en 1897. Allí se decidió que la publicación de la revista *Ver*

*Sacrum*³ sería el medio de propagación de su ideología. De hecho, la revista aludía a un ritual romano de consagración de jóvenes, la “consagración de la primavera”. *Mientras en Roma los ancianos comprometían a sus hijos en una misión divina a fin de salvar a la sociedad, en Viena los jóvenes se comprometían a salvar la cultura de sus mayores* (Schorske, 1981: 224). En su primer número, publicado en 1898, ya dejaban claros sus ideales: *Espíritu de juventud que atraviesa la primavera, el espíritu de juventud mediante el cual el presente se convierte siempre en moderno... Así, nos dirigimos a vosotros sin ninguna distinción de estado o censo. No reconocemos diferencias entre un arte [...] para los ricos y para los pobres.*

Así, para la primera exposición de la Secesión, Klimt escogió como cartel inaugural el mito de *Teseo y el Minotauro* (Lámina 14), y como patrona del grupo a Palas Atenea (Lámina 15) y, asimismo, creó *Nuda Veritas* (Lámina 16), la verdad desnuda.

Con todo, el arte debía proporcionar al hombre moderno su refugio. El arquitecto Josef M. Olbrich concibió el Pabellón de la Secesión como un verdadero templo pagano. La Secesión tenía su propio edificio, a semejanza de un santuario pues gozaba de paredes blancas y ornamentos dorados con una gran cúpula que corona el edificio. Se dejó totalmente abierto el espacio interior, de hecho, el museo de la Secesión fue el primero en promover el empleo de tabiques móviles acorde a las exposiciones que albergaría. Sobre el pórtico del edificio se proclamaba *A la época su arte. Al arte su libertad* (Schorske, 1981: 228-227), objetivos que definían un grupo ansioso por la liberación y renovación de la cultura.

Ya en 1893 el Ministerio de Cultura había encargado a Klimt y Franz Matsch el proyecto para la decoración pictórica del aula magna de la Universidad de Viena. No fue hasta el año 1898 cuando el pintor presentaría sus bocetos, los cuales fueron

³ Esta revista ofrece bastante información acerca de la comunicación y difusión del arte moderno, todo ello complementado por la ornamentación y las numerosas ilustraciones que alberga de los diferentes componentes de la Secesión, además, *Ver Sacrum* contiene artículos literarios, de historia del arte y crítica de arte. Para mayor información, el Museo Belvedere ha digitalizado los ejemplares de la revista desde 1898 a 1903. Véase: <https://www.belvedere.at/en/forschung/online-ressourcen/ebooks-der-bibliothek> [Consulta: 01/05/2015; 11:04].

duramente criticados. *Filosofía* (Lámina 23), *Medicina* (Lámina 24) y *Jurisprudencia* (Lámina 25). La crisis surgida entorno a las obras de la universidad se cebaron en críticas hacia el pintor por parte de los sectores tradicionales –profesores, políticos, etc.– lo que marcarían un antes y un después en la vida personal y profesional del pintor; de hecho le denegarían una cátedra en la Academia de Bellas Artes. Este rechazo profesional fue expresado en su arte, sus posteriores lienzos denotan un carácter subversivo, pues en 1902 concibió el *Friso de Beethoven*, proyecto importante para su desarrollo artístico posterior, y es que en sus etapas artísticas anteriores –de historicista a Secesionista– el pintor siempre había sido un artista público de grandes encargos a sus espaldas; sin embargo, ahora se limitaría a la esfera privada. Después de su viaje a Rávena en 1903 comenzaría la producción de pinturas con superficie de oro, plasmando asimismo temas de la Antigüedad en sus lienzos, con personajes bíblicos encarnados en la *femme fatale* como Judith I (Lámina 20) y Judith II (Salomé) (Lámina 21); así como en una de sus últimas obras, la inacabada *Adán y Eva* (Lámina 22). La evolución de Klimt –social, personal y artística– influyó notablemente en las características de sus piezas. Sus viajes y vivencias fueron claves en su desarrollo como pintor. Destacamos sus últimas obras mitológicas, mujeres de posturas sensuales como *Dánae* (Lámina 17) y *Leda* (Lámina 18) en el que los mitos griegos le sirvieron de “*piloto iconográfico*” (Schorske, 1981: 292) e indudablemente *El beso* (Lámina 19), la obra mítica más rica y madura del periodo de oro, la cual alberga un trasfondo mítico poco apreciable.

Durante el año 1917 es nombrado miembro de honor en la Academia de Artes Plásticas de Viena después de haber sido rechazada, por cuarta vez, su propuesta para una cátedra. Un año después el pintor muere a causa de una neumonía. Desaparecerán en ese mismo año grandes artistas vieneses como Otto Wagner, Koloman Moser y su joven discípulo Egon Schiele (Nieto, 2014: 25). Con todo, Gustav Klimt fallece dejando numerosas piezas inacabadas, además de un gran legado eterno de obras que aún hoy siguen requiriendo nuevas retrospectivas, pues sus piezas nunca dejaron de sorprendernos.

7. CATALOGACIÓN Y COMENTARIO DE LAS OBRAS SELECCIONADAS

7.1 Mundo Antiguo /Clásico

-- Lámina 1. *Teatro de Taormina, 1886. Óleo sobre estuco, 240 x 400 cm.* Burgtheather de Viena.

Esta composición ubicada en la escalera norte del Burgtheather de Viena representa el teatro griego de la ciudad de Taormina construido a finales del siglo VII a.C. Es una de las ruinas más conocidas de Sicilia por su buen estado de conservación. El plan y disposición de su estructura da a entender su origen heleno, sin embargo, es probable que sea de época romana, por lo tanto, estaríamos hablando de un teatro greco-romano⁴.

En esta obra, realizada por encargo, Klimt sigue la línea alegórico- mitológica de este ciclo de pinturas que aluden y muestran el gusto decimonónico por la recuperación de la Antigüedad, reproduciendo lo más fielmente posible el teatro en sus tiempos de máximo esplendor (Nieto, 2014: 32). Nos presenta un teatro en movimiento, un teatro donde se representa la música y la danza. Las figuras principales, cómo no, son figuras femeninas de estilo clasicista, de hecho observamos a la danzante principal desnuda y de apariencia delicada, sujetando tan sólo un velo blanco que echa tras de sí en señal de estar ejecutando un baile a través de la música que escucha de los instrumentos que tocan las muchachas de su derecha. El *aulos*, es un instrumento de viento utilizado en la antigua Grecia para los ritos orgiásticos de los cultos místéricos⁵ a la diosa Cibeles o al dios Dionisos, al igual que el *tympanon* o tambor, instrumento que toca la muchacha de la túnica roja. Mirándolas, en un segundo plano, se encuentran dos hombres con túnica, posiblemente patricios recostados en confortables sillones.

⁴ Para una exhaustiva información acerca de los elementos del Teatro y sus edificios en Grecia y Roma, Véase: Segura Munguía, S. (2001) *El Teatro en Grecia y Roma*. Bilbao: Zidor.

⁵ Sobre los cultos místéricos en la Antigüedad, concretamente en Roma, Véase: Alvar, J. (2001): *Los Misterios. Religiones "orientales" en el Imperio Romano*. Barcelona: Crítica.

Estas mujeres difieren totalmente de las obras consecutivas de Klimt sobre la figura femenina. Con posterioridad pintará mujeres mucho más eróticas y sensuales como podremos observar en posteriores composiciones.

El pintor consigue en esta obra una perspectiva asombrosa, en la que podemos apreciar de fondo el paisaje de la costa Siciliana. En el centro de la obra, en perspectiva, dos esculturas de dos victorias aladas sobre soportes de mármol que portan en la mano coronas de laureles. Detrás de ellas, encontramos diversas esculturas y relieves de mármol que siguen el característico canon clásico de armonía y proporción.

Las columnas de estilo corintio de la entrada dejan entrever la monumentalidad del teatro y de la obra, a los pies de ellas, encontramos seis personajes ataviados con túnicas, cuatro de ellos entablan una conversación, dos se encuentran alejados de ese diálogo. El más alejado parece ausente, con la cabeza baja. El más cercano levanta la mano señalando la monumental construcción clásica que se encuentra detrás de él y mira a los que dialogan pero éstos lo ignoran.

La elegancia de las formas y las figuras, los colores cálidos marmóreos, más bien sobrios en armonía con los rojos, dorados, negros y azules grisáceos del paisaje hacen de esta composición un fiel reflejo de la tradición historicista⁶ de la Viena del momento.

El estilo de Klimt en esta obra, se presenta con un carácter decorativo, la ornamentación ocupa aquí un lugar primario, un decorado que embellece la obra y nos envía a un mundo onírico y bello. La majestuosidad de la obra y su recargado estilo remiten a formas propias del Barroco y del posterior Rococó (Néret, 2007: 7) donde prima el exceso.

⁶ Hans Makart fue un modelo a seguir para Klimt. Dentro del género de la pintura historicista, constituyó el patrón de ésta a lo largo de la década de 1880. De este pintor historicista vienés se influyó el joven Klimt en sus inicios y se inspira en esta obra no tanto en el estilo Rococó de Makart, como en su tendencia barroca al diseño suntuoso. Véase: Néret, G. (2007). *Gustav Klimt. 1862-1918*. Taschen: Madrid, pp. 7-10.

-- Lámina 2. *El altar de Dionisos, 1886- 1888. Óleo sobre estuco, 160 x 1200 cm.*
Burgtheater de Viena.

El teatro de Dionisos se encuentra en Atenas y es uno de los teatros griegos más importantes de la antigüedad. Emplazado en la ladera sureste de la Acrópolis, está dedicado al dios Dionisos, pues con este dios se originó el teatro con el llamado ditirambo⁷. Entre los elementos esenciales de un teatro heleno se encontraba la *Orkhéstra*, el círculo donde danzaba (de *orkhéomai*, “danzar”) el coro; en el centro de esta parte se elevaba un pequeño altar consagrado al dios Dionisos (Segura, 2001:35). Esto queda impecablemente representado por Klimt, ya que toda la composición de la pintura del altar tiene precedentes griegos⁸.

Nos encontramos con un altar de mármol, el eje central de la pieza con elementos decorativos y florales en la parte inferior del mismo. A los lados, dos muchachas, posiblemente Ménades o Bacantes, seguidoras del dios. En las llamadas *Leneas*, las fiestas extáticas y orgiásticas en honor a Dionisos, las protagonistas eran mujeres que, disfrazadas de Ménades, invocaban al dios, danzaban y daban de beber a la máscara que lo representaba (Segura, *op.cit*: 17). Klimt deja entrever la desnudez de sus jóvenes cuerpos adornados que acentúan aún más su belleza. La muchacha de la izquierda porta en la mano un cetro o vara decorada y estilizada por Klimt. A menudo, las Ménades o Bacantes empuñaban el tirso, una vara rodeada por hojas de parra o de hiedra terminada en forma de piña⁹. En su mano izquierda sostiene una figurilla que parece ofrecer al dios mientras apoya su brazo en el altar. Al otro lado, la joven recostada reposa sobre piel de leopardo, animal consagrado a Dionisos (Daniélou, 2006: 168). A su espalda, máscaras y figurillas representan al Dios, pues *el culto de Dionisos*

⁷ Himno de origen oscuro, cultivado en lugares donde se veneraba al dios Dionisos. Sobre el ditirambo, las danzas y los ritos dionisiacos Véase: Daniélou, Alain (2006): *El dios de la danza y del teatro*. Barcelona: Kairós, pp. 282-296.

⁸ Precedentes griegos como un *klix* o copa para beber vino del artista griego Makron 490 a.C, en el que se representan las Ménades bailando en el altar de Dionisos con el mismo tipo de máscara con barba que Klimt coloca en esta obra. Véase: Florman, L. (1990): *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. The Art Bulletin*, Vol. 72, nº2, pp. 316-317.

⁹ El tirso, una vara recubierta de hiedra y rematada por una piña, era símbolo de fecundidad, pues con ella las Ménades, que en Roma recibieron el nombre de Bacantes, hacían brotar leche, miel y vino golpeando el suelo. Para más información acerca de sus atributos y representaciones, Véase: Carmona Muela, J. (2000). *Iconografía Clásica: guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, pp. 50-51.

es el único que mantiene unas características miméticas como es el uso de la máscara (Segura, *op.cit.*: 16).

-- Lámina 3. *El carro de Tespis*, 1886-1888. Óleo sobre estuco, 280 x 400 cm. Burgtheather de Viena.

Otra escena histórica de representación teatral que se le encargó a Klimt para el Burgtheather fue *El carro de Tespis*, obra en la que sigue predominando un marcado estilo historicista.

Tespis de Icaria fue un poeta griego del siglo VI a.C al que se le adjudica la invención de la tragedia, pues introdujo por primera vez a un actor junto al coro y al corifeo, surgiendo así el diálogo. Sobre sus tragedias sólo quedan algunos fragmentos, pues la mayoría han desaparecido (Gómez, 1997: 829). Así pues, el teatro se originó a partir de los rituales agrarios impregnados de elementos épicos y heroicos. Los llamados *tragoi* eran los encargados de representar las tragedias y los dramas satíricos, éstos, junto con Tespis fueron los encargados de llenar de contenido heroico y dar forma de lírica literaria a las representaciones rituales, completándolas y perfeccionándolas. Sin embargo, se sabe que Tespis impresionaba a su público gracias a su célebre carro tirado por caballos, en el que llevó a Atenas -en torno al VI a.C.-, a la primera compañía de actores ambulantes (Segura, 2001: 45).

En esta obra observamos un vivo ambiente teatral con varios personajes, en la que la mayoría son mujeres ataviadas con túnicas blancuecinas. A la derecha canta el coro, en el que predominan hombres despojados de sus vestiduras tocando instrumentos de viento en el que se aprecia el *aulos*. Delicados niños se atisban en torno a las mujeres recreando un entorno familiar a la par que agradable. La escena podría estar solazando un diálogo entre dioses, héroes y humildes mortales en un ambiente marmóreo y floral.

-- Lámina 4. *Safo*, 1888- 1990. Óleo sobre lienzo, 39 x 31,6 cm. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien.

La vida de Safo de Lesbos transcurre en uno de los períodos más fascinantes de la historia de Grecia: entre la segunda mitad del siglo VII a.C y las tres primeras

décadas del VI, convirtiéndose así en la primera poetisa de Occidente. La mayor parte de su poesía, muy alabada en la antigüedad, se ha perdido y sólo ha perdurado un número muy reducido de sus fragmentos (Iriarte, 1997: 20). Su poesía es pues nuestra principal fuente de información¹⁰. La figura de Safo ha sido objeto de controversia desde la Antigüedad, se la conoce por ser la poetisa del erotismo, de las pasiones y los sentimientos o de la homosexualidad femenina. No obstante, sus fragmentos reflejan a una mujer al cargo de su familia, alejada del tópico de la mujer griega relegada al espacio privado, el *gineceo* (Iriarte, 1997: 21).

Nacida en Lesbos en la época de mayor esplendor de la historia de esta isla del mar Egeo, es quizás la isla que menos se ha transformado desde la Antigüedad, pues conserva sus bosques y cultivos tales como el olivo o la encina (Green, 1996: 362).

Con todo, esta obra de Klimt es un estudio para decorar la escalinata del *Kunsthistorisches Museum* de Viena. Se nos presenta una muchacha, Safo, sentada tocando la lira, instrumento muy usado en la antigua Grecia, con un rostro bastante marcado y portando en su cabellera una diadema de flores. Como apreciamos, la figura femenina será una constante en la obra del pintor. Al lado de la poetisa, una niña de rostro difuminado se recuesta sobre el hombro de Safo y parece escuchar la dulce melodía que proviene de la lira. Este instrumento fue descubierto por los griegos gracias a los reinos orientales como el reino de Lidia en Anatolia, la lira de siete cuerdas dio nombre a una novedad poética: la lírica (Iriarte, *op.cit*: 22), tal es así que Klimt no duda en representar a Safo con la lira y como conocedora de las artes, pues su inteligencia era el mayor de sus dones.

Ambas portan largas túnicas y se encuentran descalzas. En un ambiente de colores oscuros, rojizos y amarillentos con vegetación a ambos lados de la obra, contemplamos el conjunto escultórico y arquitectónico con el paisaje de fondo, todo ello se engloba dentro de la temática clásica de la obra, difuminada por el moderno estilo pictórico que Klimt empieza a expresar en esta pieza. Un simbolismo, que comenzaría a

¹⁰ En efecto, no ha perdurado ninguna biografía de Safo de la antigüedad, a excepción de una entrada a un lexicón bizantino, la *Suda* y a un papiro del s. IV a.C. Véase la interesante novela que recrea fielmente el personaje histórico de Safo en: Green, P. (1996) *Safo de Lesbos: la sonrisa de Afrodita*. Barcelona: Edhasa.

gestar el pintor en sus obras inspirado a su vez en el ambiente sensual y a veces ambiguo del pintor francés Gustave Moreau (1826- 1898) (Huici, 1989: 34). Por ello, los pocos fragmentos de la obra de Safo de Lesbos constituyen un puente directo para conocer, tanto el contexto socio-cultural en el que vivió la poetisa como el espacio femenino de la antigüedad, relegado a la esfera privada.

-- Lámina 5. Alegoría de la Escultura, 1888-1889. Grafito y acuarela con pintura dorada, 43,5 x 30 cm. Viena, Österreichische Galerie.

Es bien sabido que la escultura es una modalidad de las Artes plásticas. Consiste en representar figuras en tres dimensiones, es decir, anchura, altura y profundidad. Los elementos que la conforman son la masa, la luz, el volumen y la forma con diversos materiales y técnicas dependiendo de la época histórica de cada escultura. La figura humana puede presentarse de diversas maneras según su autor, sus características y su periodo histórico. El relieve por su parte, es una variante de la escultura que, dependiendo de su realce pertenecerá a un arquetipo concreto de relieve. Con todo, el canon de las proporciones del cuerpo en las representaciones clásicas y académicas se representa según el módulo de la cabeza de la figura humana, puede aparecer integrando un conjunto o por el contrario, individual (Ávila, 1988: 3).

La historia del arte se superpone gradualmente en esta obra según la altura de las obras escultóricas, en la que apreciamos a primera vista el *Espinario*¹¹ en bronce, la *Atenea Parthenos* criselefantina de Fidias, la cual se ubicada dentro de la *cella* del Partenón y por último, el busto colosal de *Juno Ludovisi*¹² (Haskell et al., 1990: 115). Frente a ellas y de espaldas, se encuentra una muchacha desnuda, una alegoría delicada en contrapuesto a semejanza de las esculturas del clasicismo. De negros cabellos y mirada perdida, sólo porta adornos dorados en su cuerpo; un brazalete en su brazo derecho, una pulsera en su mano izquierda, un gran collar y una diadema dorada de formas orgánicas en su cabellera. Los tonos dorados de los ornamentos de su cuerpo

¹¹ Esta escultura de bronce concebida probablemente durante el siglo I a.C., se ha propuesto que sea una imitación del último periodo republicano o del primer periodo imperial, donde el naturalismo del prototipo helenístico se agudizó, copiada así de una estatua griega. Actualmente se encuentra en el Musei Capitolini de Roma.

¹² Considerado el retrato de Antonia Augusta pertenecía a la colección del Cardenal Ludovico Ludovisi. Actualmente se halla en el Museo Nazionale de Roma.

aportan luminosidad a la obra, ya que la pieza mantiene tonalidades grisáceas y blancas que contrastan con la oscuridad de la primera escultura inferior, del cabello de la muchacha y de la figurilla, una Victoria alada con corona de laurel que parece ser de bronce y que porta la muchacha en su mano izquierda. Klimt consigue en esta composición una perfecta simetría entre el movimiento corporal ondulante de la figura humana, es decir, la escultura personificada, las propias obras clásicas y los bajorrelieves de la parte superior.

-- **Lámina 6. *Escultura*, 1896. Carboncillo difuminado, lápiz lavado, cubierto de oro. 41, 8 x 31, 3 cm. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien.**

Esta alegoría es, a simple vista, más sobria que la anterior. Contiene varios ejemplos de esculturas que representan varias etapas de la historia del arte. Todas ellas, bustos en su mayoría y situados en la parte superior de la composición sobre una cornisa. Aparecen sin mirada, son seres estáticos y a su vez hieráticos en los que Klimt combina el eclecticismo de varias etapas históricas y diversos materiales como si de un *horror vacui* se tratara. Todo ello se contrapone al vacío que deja el pintor en la parte inferior de la composición en la que aparece una muchacha bella y estilizada de cabellos negros, la personificación de la escultura, el eje central de la composición. A pesar de la fuerte carga histórica y del vocabulario clásico plagado de citas antiguas de la que goza la composición, esta muchacha, según varios autores, correspondería a una vienesa del momento (Néret, 2007: 15). En todo caso, tal y como afirma Fliedl: *La alegoría de la escultura antigua que, de forma similar a la esfinge, se defiende con sus ojos muertos de la mirada masculina, es la contraposición de esas figuras escultóricas que parecen haberse convertido en criaturas vivas* (1998: 41).

A sus pies, la cabeza de una muchacha con corona de laurel dorada se contrapone al gran muestrario de esculturas que miran la espalda de la estilizada muchacha en la que se puede adivinar un *kóuroi*, representaciones masculinas del periodo arcaico con expresiones hieráticas marcadas de ojos almendrados y una pequeña esfinge, figura que veremos en diversas obras del pintor, como en *La Música II*.

La tonalidad general de esta composición es blanca y grisácea, en consonancia con los difuminados de los tonos oscuros encontrados en los cabellos de las muchachas y débilmente apreciados en varias esculturas de la parte superior. Los tonos dorados que en la *Alegoría de la Escultura* (1888-1889) se apreciaban en la figura femenina y daban luminosidad a la obra, en este dibujo por el contrario, se concentra esa luz en las hojas de la corona que porta en la cabeza la muchacha de la parte inferior de la obra. Con todo, la perfecta simetría de la composición; la interacción de símbolos de la Antigüedad como la esfinge o los bustos, así como símbolos modernos; el acentuado contraste entre la materia inerte- las esculturas- y la orgánica – los cuerpos- y por último la tensión que resulta de la división de espacios vacíos y espacios saturados de esculturas (Nieto, 2014:60), hacen de esta composición una obra inédita de la que el propio Klimt y varios artistas de la Secesión se influenciarán para la realización de obras posteriores.

-- Lámina 7. *Tragedia*, 1897. Carboncillo difuminado, lápiz lavado retocado con blanco y pintura dorada, 41,9 x 30,8. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien.

Siguiendo con los dibujos que Gustav Klimt realizó para la serie *Allegorie und Embleme* del editor vienés Gerlach, esta obra supuso la finalización de la serie.

El origen de la tragedia ha suscitado mucha controversia. Según el filósofo Aristóteles, la tragedia es el fruto de la formulación lógica de un mito, lo cual no implica la desacralización de éste (Segura, 2001:14). Actualmente, diversos autores han intentado resolver el problema de la teoría aristotélica recurriendo a la etnología y a la historia de las religiones. Algunos ven como origen de la tragedia una forma dramática de honrar a los héroes, de lamentaciones fúnebres o de representaciones de mitos heroicos (*ibídem*). Sin embargo, si el teatro nace de los rituales agrarios, la tragedia deriva de ello y de la lírica literaria, con representaciones trágicas y de drama satírico ejecutadas por los *tragoi*¹³. Por ello, la comedia se diferencia de la tragedia porque en ocasiones no trata temas heroicos. Así, ambos géneros son producto inequívoco de la

¹³ Coro de hombres disfrazados de sátiros a los que llamaban “machos cabrios”. Representaban el cortejo del Dionisos, el dios del teatro.

democracia ateniense (Segura, 2001: 18-19). La única tragedia del teatro griego que se conserva en la actualidad es la llamada *Los Persas* de Esquilo, un hecho histórico que ocurrió en la batalla de Salamina en el 480 a.C. (Segura, *op.cit.*: 52).

En esta composición, Klimt se interesa por la tragedia y la enmarca dentro de un ancho rectángulo de suaves contornos. Apreciamos el interés que irá adquiriendo el pintor por las formas curvas en esta pieza, en cuyo marco abundan sutiles espirales. Dentro de este gran marco encontramos la personificación de la tragedia, podría ser la musa Melpómene, a la que se le atribuye la máscara trágica (Aghion et al., 2001: 242). Klimt la representa de frente, rígida, con grandes ojos y mirada penetrante, muy posiblemente el rostro de esta muchacha podría ser el de una mujer vienesa de la época. Porta argollas color oro, un gran collar y un brazalete en su mano derecha, ambos dorados. En su mano izquierda sostiene una máscara de rasgos dramatizados, ya que en las representaciones de la tragedia, la máscara adquiría unas características propias, cuya boca amplificaba la voz del actor, puesto que los rasgos marcados expresaban el carácter del personaje (Segura, 2001: 46).

La apreciamos sin perspectiva sobre un fondo plano con una columna dórica en la parte inferior. Su ropaje oscuro contrasta con el marco que la envuelve, en el que predomina el color blanco, por lo que la luminosidad de la obra la obtiene la figura femenina. Por un lado, como una de las primeras mujer fatal y “magna Mater” de Klimt, por otro, una dama de la alta sociedad vienesa como única protagonista de la composición (Fliedl, 1998: 201). A los lados, se atisban féminas esbeltas en actitud trágica que se extienden hasta la parte superior. Allí, y en el centro superior de la obra, observamos un dragón que remite a influencias orientales. No cabe duda de que en esta obra, Klimt se acerca aún más a un estilo de temática simbolista y a un posterior desarrollo de la imagen de la mujer que precederá a sus grandes piezas.

-- Lámina 8. Figuraciones alegóricas del arte: *Arte griego I/ Muchacha de Tanagra*, 1890- 1891. Óleo sobre estuco, 230 x 80 cm. Pared sur, intercolumnio. Kunsthistorisches Museum, Viena.

El mundo griego constituye una extensión occidental de las cavilaciones del arte en Egipto y Próximo Oriente. Es en Grecia, la cuna de occidente, donde se alcanzó la expresión de lo absoluto y de universalidad, de la que beberá el arte posterior.

En esta serie de pinturas para el Museo de Historia del Arte de Viena, Klimt combinó figuras, detalles decorativos, bordes ornamentales, vestimentas y joyas que extrajo del período histórico correspondiente. Estas pinturas encajan en el programa ornamental del museo como en un todo, ya que fueron concebidas para representar la técnica de cada periodo de la historia del arte a través de sus imágenes características. Así, Klimt concibe a esta muchacha de la ciudad griega de Tanagra¹⁴, situada en Beocia, alrededor de obras de arte griegas. En esta obra se representa a una muchacha joven de cabellera rizada y oscura, cuya actitud y vestimenta, según varios autores, anuncia el estudio y primer prototipo de “mujer fatal” tan característico de Klimt y la par, tan alejado del academicismo imperante (Néret, 2007: 8; Nieto, 2014: 40). La atractiva joven está representada cual vienesa contemporánea, con la estética propia de la época; el peinado, el rostro levemente maquillado y los textiles de su atuendo. Al lado de la muchacha, una pequeña escultura en bronce de la diosa Afrodita¹⁵ y en el fondo de la composición una gran vasija enigmática en la que se aprecia la imagen de Hércules en uno de sus doce trabajos, en el que bajó al Tártaro a buscar al can Cerbero, un perro de tres cabezas que guardaba las puertas de Hades (Carmona, 2000: 71-75).

Estas pinturas son especialmente importantes, ya que Klimt adopta aquí la estrategia de combinar ornamentos de dos dimensiones en contraste con la figura humana, a las que modela a la perfección. La vasija o jarrón del periodo arcaico como

¹⁴ Excavaciones importantes en esta ciudad se llevaron a cabo en el siglo XIX, encontrándose miles de estatuillas de terracota representando mujeres jóvenes. No cabe duda de que Klimt estaba influenciado por el encanto de estas terracotas de Beocia, tal y como afirma Florman, L. (1990) *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. The Art Bulletin*, Vol, 72, nº2, pp. 317-318.

¹⁵ Según Florman, el pintor se inspiró en una escultura de bronce de Afrodita del siglo I a. C del Museo Nazionale di Napoli, un tanto más grande que la que Klimt concibió en esta obra. Véase: Florman, L. (1990): *Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece. The Art Bulletin*, Vol, 72, nº2, pp. 318.

telón de fondo con la pequeña estatuilla de bronce encima de un de soporte marmóreo, reflejan ese complemento a la joven de Tanagra, lo que añade una dimensión mayor de entendimiento a la obra y al periodo representado.

-- Lámina 9. *Arte griego II/ Atenea, 1890- 1891. Óleo sobre estuco, 230 x 230 cm. Pared sur, enjuta. Kunsthistorisches Museum, Viena.*

Nos encontramos ante la Primera Atenea de Klimt. Escogida para representar la cultura helénica y representada como vigorosa protectora del arte en la historia, diosa de la *polis* y la inteligencia. Se muestra a una diosa tridimensional y realista con sus característicos atributos: sosteniendo la lanza en su mano izquierda y portando la égida con la cabeza de Medusa, además, sostiene en su mano derecha la Nike, la personificación de la Victoria Alada; el escudo es un inmenso disco dorado ubicado a su espalda y en su cabellera se aprecia un casco dorado de alto penacho. Con una larga túnica ígnea, Klimt la concibe igualmente como una dama vienesa de largos cabellos negros que sutilmente caen sobre su dorada égida. El fondo de la diosa y de las figuras restantes está concebido según el lenguaje arquitectónico del periodo representado (Schorske, 1981: 219-220), en el que predominan los colores cálidos del atuendo y el escudo áureo de Atenea frente a los fríos del fondo de la composición.

Estas dos pinturas de la Antigua Grecia tienen sus descendientes más directos en obras posteriores de Klimt como *La Música II* y *Palas Atenea*. Pese a la juventud del pintor en esta época, Klimt iba fraguando su camino, pues estaba a punto de convertirse en uno de los primeros artistas y decoradores arquitectónicos de la ciudad.

-- Lámina 10. *Arte egipcio I, 1890-1891. Óleo sobre estuco, 230 x 230 cm. Pared sur, enjuta. Kunsthistorisches Museum, Viena.*

Klimt siguió pintando para el Kunsthistorisches Museum figuras alegóricas que representan destacados periodos de la historia del arte. Miles de años dejaron un gran legado artístico en Egipto, marcado, sin duda, por una fuerte religiosidad politeísta y por la relación de la divinidad con el hombre a través del faraón. El realismo, la idealización

y el estatismo podrían definir el arte egipcio que a través de sus esculturas, relieves o pinturas nos relatan la viva cotidianeidad humana, al igual que los dioses, que proliferan en las representaciones. Cabe destacar las artes menores, pues las joyas, mobiliario, recipientes, etc., estuvieron muy presentes en esta milenaria civilización.

El pintor concibe el arte egipcio en el espacio de la enjuta de una sala del Kunsthistorisches Museum con forma de mujer, la cual contiene la primera incorporación que Klimt adapta de obras o reproducciones de arte originales de imaginería egipcia. En el tímpano, la mujer totalmente desnuda, sostiene en su mano derecha el *ankh* o *anj*, el símbolo de la vida, y con la derecha, el *sistrum* o sistro, un cascabel atribuido a la diosa Isis. En su rostro observamos unos ojos egipcios perfectamente maquillados de negro, de hecho, en su cabellera porta un tocado conforme al de las mujeres egipcias. Su bello y joven cuerpo es adornado con un gran colgante pectoral que cae de su cuello, portando además brazaletes dorados en ambos brazos. Detrás de ella se encuentra Nejbet, una diosa buitre que Klimt pinta con diversas tonalidades. Esta diosa fue copiada del techo de la primera sala egipcia del Kunsthistorisches Museum, adaptando así las molduras de las puertas desde ese mismo espacio para crear la barra horizontal en la que se encuentra la diosa buitre (Warlick, 1992: 117).

En la parte inferior de la composición encontramos al dios Horus, hijo de Isis y Osiris y al dios Thoth, el escriba de los dioses, que podía adquirir la forma de un ibis o de un babuino. Junto a ellos, inscripciones jeroglíficas se atisban levemente en un entorno color terracota. De esta forma, Klimt utiliza a la mujer como protagonista indiscutible de la composición, ataviada con tocado y joyas en un entorno que recrea escrupulosamente el antiguo Egipto.

-- Lámina 11. *Arte egipcio II*, 1890-1891. Óleo sobre estuco, 230 x 80 cm. Pared sur, intercolumnio. Kunsthistorisches Museum, Viena.

Otras similitudes con la colección egipcia del Kunsthistorisches Museum aparece en el espacio intercolumnar del *Arte Egipcio II*, todo parece indicar que Klimt

se dejó influir por las esculturas y sarcófagos de la colección del propio museo para realizar esta composición.

Encontramos en esta obra dos esculturas, un escriba sentado que podría ser el dios Ptah sosteniendo su cetro, y un sarcófago pintado. En el sarcófago, Klimt combina una cabeza naturalista de mujer pintada con jeroglíficos, fusionando así dos tipos de sarcófagos en uno (Warlick, 1992: 118); igualmente debemos destacar los ataúdes egipcios con forma de figura humana, ya que actuaban como protector del cuerpo y de hogar del espíritu de los difuntos en el Antiguo Egipto, en cuya tapa aparecía el retrato del fallecido y se depositaba la momia después del embalsamamiento. A continuación, confiaban el ataúd en un sarcófago que solía ser de material pétreo. En este caso, Klimt ha sido fiel a las auténticas representaciones egipcias tanto con el sarcófago como con las esculturas del dios Ptah e Isis, con su tocado de cuernos, el cual se asemeja más a la diosa Hator por la corona de disco solar y cuernos de vaca. Al fondo de la composición, Klimt reproduce la Sala Hipóstila del Templo de la diosa Hathor, en Dendera, otro detalle que probablemente tomó de reproducciones según afirma Warlick (1992, 117).

En estas pinturas de la civilización egipcia, Klimt incluyó muchas de las deidades más importantes del panteón egipcio. Además de las diosas Isis, Hathor y Nejbet, el dios halcón Horus, hijo de Isis, y a Thot, dios de la sabiduría y la poesía, los cuales se pueden ver en la parte inferior de ambas composiciones, al igual que la inclusión de Ptah, patrono de artistas y espectáculos. Klimt escogió estas imágenes deliberadamente, pues muchas de estas mismas deidades más tarde reaparecerán en el *Friso Stoclet*¹⁶. Destacamos que entre estas dos composiciones del arte egipcio, esta imagería no tuvo el impacto significativo que sin duda obtuvo la griega en el desarrollo artístico de Klimt.

¹⁶ Sobre el Friso que concibió Klimt en 1905 para el palacio de la familia Stoclet en Bruselas, construido por el arquitecto y diseñador industrial austriaco Josef Hofmann entre 1905 y 1911, se afirma que el pintor utilizó para decorar el comedor del palacio influencias de la leyenda de los dioses egipcios Isis y Osiris. En el Friso se encuentran: *La expectación*, *El árbol de la vida* y *La satisfacción*, en el que muchos aspectos de este mito se pueden comparar con las obras de este Friso que hemos creído oportuno desestimar en el estudio por cuestiones de espacio. De igual forma, Véase: Warlick, M.E (1992). *Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content*. *The Art Bulletin*, Vol. 74, Nº. 1, pp. 116-134.

-- Lámina 12. *Música I*, 1895. Óleo sobre lienzo, 37 x 44,5 cm. Neue Pinakothek, Munich.

La música es tan antigua como la misma humanidad, nos define como especie. Es la manifestación etérea por excelencia y supuso uno de los principales vehículos para generar significados trascendentes a lo largo de la historia, ya que ha sido un ámbito de referencia para las sociedades. La música estuvo en la Antigüedad asociada a los ritos y festividades, hecho que ha trascendido hasta la actualidad. La época histórica en la que esta obra de Klimt está ambientada es la Antigüedad clásica, de hecho, la música fue muy importante en este periodo, ya que se estableció por ejemplo, en el mundo griego, una relación directa entre música, poesía y movimiento, compartiendo tipologías instrumentales con diversas civilizaciones antiguas, destacando los instrumentos de cuerda como la lira (*phormix, kithara, barbiton*) así como los instrumentos de viento (*aulos, syrinx*). Con todo, una de las principales vías de transmisión del conocimiento teórico de la música desde la Antigüedad, ha sido el estudio del filósofo Severino Boecio (480-h. 525 d.C) con *De institutione musica* (López, 2011:37).

En esta obra, Klimt deja entrever el comienzo de su evolución estilística menos naturalista pero mucho más personal. Se encontraba inmerso en un proceso de cambio respecto a su formación como pintor; no obstante, mantiene el gusto por las representaciones alegóricas y la suntuosidad (Nieto, 2014: 54) como se observa en esta composición. Se representa aquí una obra repleta de símbolos de la antigüedad. En el lado derecho una esfinge dorada con cuerpo de león, pechos y rostro de mujer, simboliza el conocimiento, juicio que le propinaba en la antigüedad, las Musas o el propio Apolo (Carmona, 2000: 180); al igual que también es símbolo de la lógica entre lo espiritual de la naturaleza humana y lo animal. Heredada del Antiguo Egipto, la esfinge, que en un principio fue masculina, fue adoptada por Grecia, donde era considerada una asesina de jóvenes varones. En todo caso, ha sobrevivido gracias al mito de Edipo¹⁷ (Bornay, 1990: 257). La esfinge, mujer-bestia portadora de enigmas,

¹⁷ En el mito, Edipo se encuentra con una Esfinge en Tebas, la cual le formula un acertijo que, de no responder, acabaría siendo devorado. La pregunta era: “¿Cuál es el ser que con una sola voz tiene cuatro patas, dos patas y tres patas?”. Edipo respondió correctamente, pues el hombre en su infancia anda a cuatro patas, dos en su juventud y en la ancianidad, se sostiene gracias a un bastón. La Esfinge se suicidó al oír la respuesta y Tebas se libró del monstruo.

sedujo a los simbolista que al igual que Klimt, veían en ella su naturaleza arcaica, su exotismo y su fuerte potencial erótico que evocaba antiguos mitos. Será pues identificada también como *femme fatale*.

A su izquierda una estilizada muchacha porta una diadema tricolor y un ropaje sombrío y vaporoso. Toca con su mano derecha una lira¹⁸ plana de grandes proporciones color dorado. La joven recuesta su cabeza en el instrumento, parece dormir por la música que entona. El diente de león de tonos dorados, representa la propagación de las nuevas ideas artísticas y culturales (Nieto, 2014: 56) y la máscara de sátiro¹⁹ de rasgos marcados situada detrás de la muchacha, es símbolo inequívoco del origen del teatro y la danza. El ambiente de la composición con tonos claros en la parte inferior en contraste con los oscuros de la superior, la lira dorada y las vestiduras de la joven, hacen que esta composición parezca casi impresionista e incluso llega a tocar la abstracción.

-- Lámina 13. *Música II*, 1898. Óleo sobre lienzo, 150 x 200 cm. Destruída en el incendio del Palacio Immendorf, Austria, en 1945.

Tres años después, Klimt concibe la segunda versión, *Música II* para la sala de música y el comedor del Palacio Dumba en Viena. Estamos ante toda una obra de arte antigua repleta de símbolos²⁰ en el que el fondo de la composición desempeña la función de superficie decorativa (Fliedl, 1998: 46). La muchacha, una musa delicada de mirada desconfiada y pelo rizado adornado con flores, toca con su mano izquierda el instrumento musical atribuido a Apolo: la lira. Detrás de ella, una enorme loza o sepulcro pétreo que contiene, según Schorske, dos figuras: Sileno, seguidor de Dionisos y una gran Esfinge hierática, la misma que Klimt había representado en *Escultura* (1896), símbolo de la metamorfosis, de la simbiosis que existe entre el ser humano y el

¹⁸ Según la mitología griega, Hermes fabricó con el caparazón de una tortuga, una lira de siete cuerdas en honor a las siete Pléyades, finalmente regaló el instrumento a Apolo, dios de la música y el arte. Véase: Carmona Muela, Juan (2000) *Iconografía Clásica: guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo, pp. 34-35.

¹⁹ Klimt se inspiró en una máscara cómica helenística de Terracota del British Museum. Véase: Comini, A. (2002) *Gustav Klimt*. New York: George Braziller, pp. 18.

²⁰ Schorske afirma que Klimt utilizó estos símbolos influenciado por Schopenhauer y Nietzsche, dos personajes importantes que desempeñaron un papel fundamental en la Viena de Fin -de- Siécle. Véase Schorske, Carl E (1981) *Viena Fin de Siécle: Política y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 229.

animal en consonancia con el terror y la belleza femenina (1981: 230). Klimt consigue representar a musa de la música de una manera trágica pero dada a *transformar en armonía los instintos sepultados y la misteriosa energía cósmica*. Los símbolos son los que Nietzsche utilizó en *El nacimiento de la tragedia* (Schorske, *op.cit*: 229-230), por lo tanto, Sileno y la Esfinge representarían las fuerzas naturales e instintivas, ocultas pero invocadas gracias a la muchacha que entonará con la lira una melodía desde el sepulcro del tiempo. Debemos destacar la posición de la máscara o Sileno; en *Música I*, aparecía detrás de la muchacha en un espacio oculto y misterioso. En esta composición al contrario, aparece visible como una figura importante en la obra. Volvemos a ver los dientes de león y la lira, ésta de menores proporciones que la anterior. Klimt plasma la esencia del pasado a través de figuras que dan autenticidad arqueológica, muestras permanentemente representadas tanto en *Música I* como en esta obra, *Música II*. Anhela que la antigüedad no sea un mero recuerdo del pasado sino un ideal permanente del mundo clásico.

Lamentablemente esta obra fue destruida en el Palacio austriaco de Immendorf por los nazis en 1945 ante el avance soviético durante la Segunda Guerra Mundial. Con ella se perdió una de sus primeras *femme fatal* y en definitiva, una obra clave para conocer su evolución artística.

7. 2 Mitológicas

-- **Lámina 14. Teseo y el Minotauro, Cartel para la I Exposición de la Secesión, 1898. Litografía, 97 x 70 cm. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien.**

Para la primera exposición de la Secesión Vienesa, Klimt adoptó -como vehículo de transmisión de la liberación de las artes- el mito de Teseo, hijo de Egeo, rey de Atenas y de Etra, hija del rey de Trecén. Egeo había matado a Androgeo, hijo de Minos, rey de Creta, cuya muerte llevó a la guerra a las dos ciudades: Atenas y Creta. La ciudad de Atenas debía entregar cada nueve años un tributo a Minos, ofreciéndole a siete jóvenes y siete muchachas de las familias más nobles de la ciudad, que serían entregados al Minotauro del laberinto. Teseo embarcó a Creta convencido de que podría

matar al Minotauro y salvar así a la juventud ateniense. Con ayuda de Ariadna, la hija del rey de Creta, pudo matar violentamente al monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre y salir finalmente del laberinto, pues habían ido desenrollando un ovillo de hilo desde la entrada del mismo (Carmona, 2000: 85-87).

Se nos presenta una obra que recrea fielmente el mito de Teseo, como descendiente de Zeus, impulsor de la liga Ática y de la prosperidad de Atenas. A un lado y en la parte superior nos encontramos con Teseo, desnudo y seguro de sí mismo, luchando contra el Minotauro y simbolizando igualmente la lucha por las nuevas ideas, la luz contra la oscuridad, el poder que vence contra el poder vencido (Néret, 2007: 18). De tonalidades claras, Teseo es representado como un hombre musculoso, en contraposición, al Minotauro, Klimt lo representa débil y con una tonalidad más oscura que la de su contrincante. Debemos destacar la censura que sufrió esta obra en la que Klimt añade posteriormente una rama vertical tapando el sexo de Teseo.

A los lados, aparece el lema de la Secesión, escogido también como título de la revista *Ver Sacrum* cuyo significado, primavera sagrada, se encuentra relacionado con un ritual romano de consagración de jóvenes. Apreciamos cómo triunfa el uso del espacio vacío como elemento constructivo, que divide la superficie en dos campos unidos por la figura de Atenea. Observamos una diosa bidimensional, de perfil y estilizada, portando casco, escudo y lanza: sus atributos. Una Atenea que nos remite a la Grecia arcaica, a las civilizaciones cretense y micénica. En su enorme escudo observamos la imagen de la Gorgona Medusa, cuya mirada paralizaba a sus adversarios. Atenea, diosa protectora de los héroes y guerreros, con túnica rojiza y atributos dorados, colma de luminosidad a la obra, que contrasta con la escena de Teseo, al que mira atenta y vigilante con cierto desdén, ya que sabe que posee un poder ancestral y privilegiado (Cairol, 2008: 383).

La representación del cartel, para Schorske, se podría interpretar como una revuelta de la generación de los hijos contra los padres, sin embargo, también aparece Atenea como madre racional, poderosa y protectora que protege la revuelta de los descendientes contra los progenitores (1981: 226). Con todo, el mensaje transmisor de la obra constituye un claro programa: consolida la Secesión como un movimiento

cultural revolucionario, cuyo objetivo es la superación de la cultura liberal paterna, en otras palabras, significaba la liberación y el relevo generacional del arte, modernizando así es escenario artístico austriaco.

-- Lámina 15. *Palas Atenea*, 1898. Óleo sobre lienzo, 75 x 75 cm. Historisches Museum der Stadt Wien.

En esta obra, Klimt puso de manifiesto una vez más la búsqueda de la sociedad moderna a través de la diosa Atenea. Hija de Zeus y la ninfa Metis, éste se comió a la ninfa aún estando embarazada, ya que un hijo suyo anhelaba destronarlo. Zeus terminó de gestar a Atenea en su cabeza y llegado el momento, Hefesto se la abrió, saliendo de ella la diosa ya adulta y completamente armada (Carmona, 2000:30).

Expuesta en la II Exposición de la Secesión en 1898, *Palas Atenea* no era la primera obra mitológica que irrumpía en la iconografía del grupo. Con el propósito de presentar la liberación de las artes, Klimt se volvió a apropiarse de la diosa de la inteligencia y el ingenio. Protectora de las artes y la *polis*, el Parlamento de Austria, ubicado en la Ringstrasse, la había escogido como símbolo con una monumental escultura a su entrada.

Se nos presenta una Atenea enigmática e imponente de mirada penetrante dentro de un gran marco dorado realizado por el escultor Georg Klimt, hermano de Gustav, en el que se aprecia la inscripción “Pallas Athene” en la parte superior, a los lados, motivos orgánicos color oro dan solemnidad a la obra. La diosa está armada con sus habituales atributos: casco, escudo y lanza, todos ellos color oro. El casco metálico que porta es griego, posiblemente Corintio con estrechas aperturas (Florman, 1990: 313-314). En su mano izquierda sujeta la lanza, símbolo de la justicia y la sabiduría mientras que en su mano derecha, sostiene la figurilla de una muchacha desnuda con los brazos abiertos que correspondería a Nike, la Victoria alada; sin embargo, en este caso desaparece y en su lugar, encontramos una verdadera *Nuda Veritas* de carne y hueso portando el espejo de la sociedad moderna, el triunfo del arte verdadero. El pelo largo de la diosa descansa

en su égida²¹ dorada sobre la cual, colocó la cabeza de Medusa²² después de haber ayudado a Perseo a matarla. En este caso, Klimt representa la cabeza de la Gorgona con un rostro afeado y burlesco al igual que se representaba en la cerámica y el arte griego arcaico (Carmona, 2000: 49). De esta forma, la égida se asemeja a la de la Atenea de *Arte Griego II* (1890-1891) del Kunsthistorisches Museum, pero aquella diosa, había sido concebida como vigorosa protectora del arte en la historia. La Atenea que ahora nos concierne es la diosa más completa pintada por Klimt, en la cual encontramos un cambio fundamental en el surgimiento de una nueva cultura a partir de la pasada, en la que el pintor *distorsiona la iconografía antigua de un modo totalmente subversivo: Atenea, diosa virgen, ya no es el símbolo de una polis nacional y de la sabiduría ordenadora mientras contiene en su orbe a la portadora sensual del espejo del hombre moderno* (Schorske, 1981: 231).

Es la diosa Atenea, una divinidad femenina de los tiempos del matriarcado²³ que nos remite al pasado más oculto de nuestra cultura, ya que Atenea encarna todos los poderes de la feminidad y es la que mejor nos permite comprender -por la transformación que ha sufrido- el paso desde el primitivo matriarcado a la sociedad patriarcal. Palas Atenea resume el código moral decimonónico de la sociedad vienesa, sostenida por la preeminencia de la identidad masculina y la represión sexual femenina tal y como expresa Cairol (2008:381-383).

El fondo lúgubre de la composición, como si de una cerámica griega se tratara, lo representan Hércules y Tritón, en la que apreciamos tenuemente una escena de lucha entre ellos, pues la oscuridad del fondo no deja entrever su autoría. Esto respondería a una situación de conflicto entre los intereses de la Secesión durante estos años, aludiendo a la propia ciudad vienesa y a la lucha del grupo por la libertad artística

²¹ La coraza de Atenea llamada égida, se confeccionó en el mito con la piel de Palante, un gigante que trató de violarla. Por ello, Klimt realiza el escudo de Atenea imitando la epidermis, aunque la representa en forma de láminas planas, las cuales se asemejan bastante más a la forma de las escamas.

²² Según Florman, el pintor se influenció de un prototipo típicamente arcaico para representar la cabeza de la Gorgona de las Metopas de la decapitación de Medusa del Templo de Selinunte, 550 a.C. Véase en: Florman, L. (1990): "Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece". *The Art Bulletin*, Vol, 72, nº2, pp. 313.

²³ Para esta cuestión, Véase: Bachofen, J.J (2005) *El matriarcado. Una investigación sobre la ginococracia en el mundo antiguo, según su naturaleza religiosa y jurídica*. Madrid: Akal.

(Florman, 1990: 313). El erotismo y la sexualidad adquieren de forma inversa en la obra de Klimt connotaciones de origen elemental y antiguo. Al hacer uso de los mitos y su viva representación, dota al erotismo de una especie de *inocencia histórica oculta* y de origen natural como menciona Fliedl (1998: 49). *Palas Atenea* es un ejemplo de ello, pues une la antigüedad clásica con el erotismo en una sensual irracionalidad en la que Atenea parece exigir, del que la mira, una revisión de la antigüedad, rodeada sin duda por exactas representaciones del arte griego, lo que otorga legitimidad histórica a la obra. Nos encontramos así ante la primera imagen de mujer que subyuga al hombre pintada por Klimt y en la que Atenea se convierte en la “patrona” de la Secesión.

-- Lámina 16. *Nuda Veritas*, 1899. Óleo sobre lienzo, 252 x 56 cm. Österreichisches Theatermuseum, Viena.

Esta obra puede considerarse como una de las más destacables del periodo de cambio y acercamiento de Klimt hacia el movimiento simbolista europeo. En el primer número de la revista *Ver Sacrum* había aparecido un año antes el dibujo preparatorio de esta obra, que se presentó en la IV Exposición Secesionista. Se nos presenta por primera vez, una muchacha joven totalmente desnuda y estilizada, de piel blanca y cabellos pelirrojos al igual que su pubis. Porta un espejo que podría simbolizar la verdad artística que reclamaba la Secesión, es decir, la verdad desnuda de su propio título, *Nuda Veritas*, el arte moderno es la verdad. La serpiente que rodea sus pies, símbolo de lo falso²⁴ discrepa con el espejo de su mano derecha. La verdad enfrentándose a la falsedad, el triunfo de la esperanza de regeneración del arte que vence a la hipocresía. Se encuentra de pie como en el borde de un escenario con un fondo azulado, directamente expuesta a la mirada del público. La obra, de formato rectangular, posee a los pies de la muchacha el mismo nombre de la composición, *Nuda Veritas* y, en la parte superior, una frase en alemán²⁵ de Friedrich Schiller que dice así: *No puedes agradar a todos con tu hacer y tu obra de arte. Haz justicia sólo a unos pocos, gustar a muchos es malo*. En esta frase podemos encontrar buena parte de la filosofía con la que

²⁴ Según la demonización que de ella hace la doctrina cristiana –Eva y la serpiente-, en la concepción griega antigua representa la sanación, atributo de Asklepios y de las farmacias.

²⁵ KANNST DU NICHT ALLEN GEFALLEN DURCH DEINE THAT UND DEIN KUNSTWERK MACHE ES WENIGEN RECHT. VIELEN GEFALLEN IST SCHLIMM. SCHILLER.

se identificaba el propio Klimt, puesto que se había ganado la animadversión de los sectores más tradicionales vieneses al realizar las obras para las Facultades. Según Néret, esta muchacha podría ser la personificación de Eva, la mujer por excelencia, ya que Eva seduce no sólo con la manzana sino también con su cuerpo, exponiéndose sin pose pero sencillamente desnuda (2007: 7), tal y como la representa el pintor.

No obstante, para Schorske el espejo que la muchacha sostiene en su mano donde el hombre moderno se refleja, se encuentra sin una imagen, sin un reflejo. Tal vez se trate de un *speculum mundi* o quizá del espejo de Narciso (1981: 226). En la mitología griega, Narciso era un joven tan bello que todo el mundo al verlo, se enamoraba de él. Un día se dispuso a beber en una laguna y de inmediato se enamoró de su propia imagen (Carmona, 2000: 96), de una esperanza sin cuerpo al igual que en el espejo que Klimt esboza. No obstante, en la pintura alegórica y en concreto en la época Renacentista, la Vanidad se representó como vicio secundario en forma de mujer desnuda con un espejo (Bornay, 1994: 125), en este caso, la *Nuda Veritas* de Klimt no ve su reflejo en él.

El pintor deja abierta la interpretación en esta obra al encontrarse el espejo sin ninguna imagen reflejada. Podría simbolizar la búsqueda del rostro moderno, de una nueva sociedad reflejada en el espejo en la que Klimt se orientaba hacia una exploración instintiva de la vida. A pesar de ello, comienza a insertar en sus lienzos figuras femeninas como protagonistas indiscutibles de sus obras, como sentimiento de auténtica veneración y, como se aprecia en esta obra, declarando una guerra al ideal clásico a través de ellas.

-- Lámina 17. *Dánae*, 1907- 1908. Óleo sobre lienzo, 77 x 83 cm. Colección Privada, Galerie Würthle, Viena.

Para muchos artistas, la leyenda de Dánae ha sido un tema recurrente a representar en sus obras, utilizado como símbolo de amor divino, de erotismo y trascendencia. Entre ellos, grandes maestros del Renacimiento como Tiziano (1485-1576) o Tintoretto (1518-1594), del Barroco, como Rubens (1577- 1640) o Rembrandt

(1606- 1669), e incluso el discípulo de Klimt, Egon Schiele (1890- 1918), han concebido *Dánaes* en sus composiciones.

En la leyenda, Dánae es hija de Acrisio, rey de Argos. Éste supo por un oráculo que un nieto le arrebataría el trono, de modo que ordenó encerrar a su única hija en una torre de bronce para así evitar que fuera seducida y tuviera descendencia. Esto no fue impedimento para que Zeus, metamorfoseado en lluvia de oro, se introdujera en la torre y bajo esa forma fecundara a Dánae, de esta unión nacerá Perseo. Como el rey de Argos desconfiaba de que en el nacimiento hubiera mediado la intervención divina, encerró a su hija y a su nieto en un cofre y los arrojó al mar siendo recogidos por el tirano Polidectes de la isla de Séfiros. Finalmente, Acrisio el padre de Dánae, muere por un disco desviado por el viento que lanza Perseo, su nieto, en la jornada de unos juegos cumpliéndose así la profecía (Impelluso, 2002: 77).

Klimt se sintió atraído por el mito de Dánae por su alto contenido erótico, especialmente por el hecho de que el oro es el vehículo que conduce hacia erotismo (Florman, 1990: 321), asimismo lo interpreta de una forma muy personal, ya que requiere del mito griego para expresar igualmente el estado de la sociedad moderna vienesa. En esta obra, el mito se anula casi por completo y los atributos de Dánae son reducidos al mínimo. Nada tiene que ver esta obra con las mujeres precedentes de Klimt, parece que el pintor ha perdido esa aprensión que sentía hacia las mujeres al representarlas estáticas. Dánae se nos presenta completamente absorta en sí misma, ajena la mirada del espectador, acurrucada y extasiada con el cuerpo retorcido de placer. En su hermoso cuerpo pálido y desnudo apreciamos su seno y su fuerte muslo izquierdo. La joven recuesta su cabeza en su hombro derecho, de su pelirrojo cabello se desprenden algunos mechones por su rostro y su cuerpo. Bornay afirma que Klimt la representó provocadora, de cabellera ígnea, símbolo de su capacidad sexual (1994: 106-108), en ese instante, la joven se deja llevar por el momento en el que Zeus, metamorfoseado en lluvia dorada, se introduce en ella.

Klimt muestra el éxtasis amoroso de esta unión en un rostro ladeado de ojos cerrados y boca entreabierta. Con su mano izquierda se agarra el pecho llegando a la satisfacción más pura de la naturaleza humana. El cuerpo de Dánae, en posición fetal,

enmarca toda la obra, además se nos presenta una abundante lluvia de oro a un lado y una tela o velo semitransparente violáceo con decoraciones doradas al otro, un símbolo más de esa fuerza instintiva y sensual de la que goza la obra. Según Schorske, *Klimt asigna formas biológicas semejantes a cromosomas al dorado torrente del mito y por último añade un símbolo que le pertenece: el rectángulo vertical como principio masculino, absolutamente angular y negro como la muerte* (1981: 290). En efecto, la lluvia dorada del mito representa cromosomas masculinos, pero no sólo encontramos elementos biológicos en la lluvia de oro. Según Gilbert, Klimt utilizaría embriones humanos en fase temprana, éstos estarían representados en las decoraciones doradas del velo violáceo de Dánae, lo que indicaría la exitosa fertilidad de la unión (2011: 223).

Por último, el rectángulo negro vertical que nombra Schorske, lo encontramos en la parte inferior de la obra justo al lado del torrente de lluvia, símbolo disorde entre el Eros y la fecundación, igualmente forma un ornamento más en la composición.

Klimt hace alusión a la fertilidad natural de la mujer, recurriendo para ello a un mito griego sin olvidar el constante erotismo del cuerpo desnudo, con formas contorneadas y ornamentos curvilíneos que, junto con los tonos dorados de la obra, contribuyen a aumentar la sensualidad y lo erótico de la composición (Nieto, 2014: 158).

El pintor rompe con la tradición clasicista al establecer una relación simbólica entre la figura femenina y el fondo de la composición. El oro ya no es el color dominante de la obra e incita a pensar que *Dánae* es una de las últimas obras del periodo dorado de Klimt junto con *El beso* (1907-1909).

-- Lámina 18. *Leda*, 1917. Óleo sobre tela, 99 x 99 cm. Destruída en el incendio del Palacio Immendorf en 1945, Austria.

Numerosas representaciones se nos presentan de Leda y el cisne en el Renacimiento y el Barroco que se mantendrán hasta el siglo XX. Pintores como Leonardo Da Vinci (1452- 1519), Miguel Ángel (1475- 1564), Correggio (1489- 1534) o los contemporáneos Géricault (1791- 1824) o el escultor Brancusi (1876- 1957) darán vida al mito de Leda en sus obras. La tradición cuenta que Leda es hija de Testio, rey de

Etolia y esposa de Tindáreo, rey de Esparta. Sorprendida por Zeus cerca del río Eurotas, al verla, el dios se enamora de ella y bajo la forma de un cisne la seduce. De esta unión nacerán Cástor y Pólux, los gemelos Dióscuros y Helena y Clitemnestra²⁶, dos niños y dos niñas (Aghion, 2001: 217).

El pintor nos ofrece una Leda desnuda de exuberantes proporciones, boca abajo y con las piernas recogidas en posición erótica en una atmósfera de sensualidad y naturaleza, ya que Leda es sorprendida cerca del río Eurotas. Con excesivo decorativismo en las telas que enmarcan la escena, Zeus, como cisne negro, desliza su largo cuello sobre las caderas de Leda, a la que sorprende durante el sueño. El cisne es negro con lo que se está invirtiendo el mito, ya que el cisne que sorprende a Leda es blanco. Ese simbolismo que ahora acarrea no es sólo que el cisne es la representación de Zeus, sino que tiene una función provocadora en consonancia con la postura de Leda.

El paisaje en el que la sitúa Klimt está contextualizado, en otras palabras, enmarca la escena en el ámbito de la Viena del momento entre tejidos que desvelan su desnudez.

La sensualidad y el tema erótico se presentan de nuevo en esta composición en la que Leda, portando una diadema de perlas en su negra cabellera, se encuentra desnuda, con sólo una tela que rodea su cuello. El cisne, que en esta composición representa el principio masculino, en *Dánae* (1907-1908), por el contrario, es reducido al símbolo del rectángulo negro, un ornamento más en la composición (Fliedl, 1998: 209).

-- Lámina 19. *El beso*, 1907- 1909. Óleo sobre lienzo, 180 x 180 cm. Österreichische Galerie, Viena.

El beso es la obra de Klimt que más fascinación ha despertado, en ella se recrea un entorno natural repleto de ornamentos bidimensionales en el que contemplamos a una pareja absorta en su propia realidad, eje central de la composición. Se encuentran

²⁶ Según otras versiones del mito, de la unión de Zeus y Leda nacerán Cástor y Pólux, ya que Helena y Clitemnestra serían hijas del rey Tindáreo, por ello, son consideradas mortales. Ambas estuvieron relacionadas con la guerra de Troya. Véase: Impelluso, Lucía (2002) *Héroes y Dioses de la Antigüedad*. Valencia: Electa, pp. 150.

sobre un ambiente de pura naturaleza floral, repleto de arbustos de diversas tonalidades que dan viveza a la parte inferior de la composición, se da *una relación pacífica entre los sexos y con la naturaleza* (Fliedl, 1998: 115) en un universo onírico.

La mujer se presenta de rodillas con los pies al filo de esa masa arbórea en donde ambos se apoyan. Eleva su brazo derecho abrazando el cuello del hombre y con el izquierdo le toca levemente la mano. Su cabeza ladeada y su rostro sereno en señal de pura entrega al sexo masculino es la esencia de la obra. No apreciamos el rostro del hombre, no obstante, distinguimos el beso que le proporciona, ese beso cálido y mítico que da a la mujer sujetándole afectuosamente el semblante adormecido.

En lo ornamental se podría afirmar que reside la diferencia entre el hombre y la mujer, pues ambos portan vestiduras con ornamentos bien diferenciados que podrían recordar al arte de los mosaicos bizantinos. En el caso masculino, sus ropajes adquieren formas geométricas, cuadrangulares, de color negro, gris y blanco; mientras, a la mujer, se la identifica por formas flexibles, florales y curvilíneas de diversas tonalidades, de acuerdo con los rasgos biológicos y asimismo psicológicos que diferencian a ambos sexos. El aura dorada que rodea a los personajes está definida por el torso del hombre, quien determina su contorno dorado, y es que la crítica es unánime al considerar esta obra como la culminación del período dorado de Klimt, ya que *la perfección técnica en la abstracción compositiva llega al punto de transmitir sensualidad* (Godoy, 2002: 329) conseguida mediante una leve profundidad espacial.

En *El beso* encontramos connotaciones antiguas que nos remiten a un mito en concreto, el momento, según Vives Chillida, en el que Apolo²⁷ besa a Dafne cuando ésta empieza a convertirse en laurel. El pintor invierte este mito instigado por el Eros mediante su propio lenguaje simbólico ya que no es desconocido el interés de Klimt por la mitología y menos aún en su obra culmen, en la que apreciamos *a través de la propia ornamentación, la presencia del relato clásico* (2013: 9). Sin embargo, este profuso amor de los personajes de la composición, invita a recrear otro relato mitológico

²⁷ El primer amor de este dios fue la ninfa Dafne, hija del río Péneo de Tessalia. De una discusión con Eros, Apolo recibe una flecha que le provoca deseos amorosos hacia la ninfa, la cual, víctima de otra flecha en sentido contrario no se enamora de Apolo y pide a su padre que la transforme en laurel, lo que ocurre tras su súplica, constituyéndose una verdadera metamorfosis vegetal.

provocado por el mito de *Eros y Psique* en el que el dios despierta a su amada con un beso, en este caso, ambos estarían enamorados.

7.3 Personajes Bíblicos

-- Lámina 20. *Judith I*, 1901. Óleo sobre lienzo, 84 x 42 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

La historia de Judith ha seducido a diversos artistas desde el *Quattrocento*. Mantegna, Botticelli (1445- 1410), Caravaggio (1571- 1610), Veronés (1528- 1588), Artemisia Gentileschi (1593- 1653) y otros tantos plasmaron este tema en sus obras, especialmente en el Barroco. Incluso Goya (1746-1828), se sintió atraído por este tema realizando en sanguina la obra *Judith moderna* (1797), como símbolo de la venganza. No obstante, una de las Judith más famosas de la historia del arte es la creada por Klimt. En realidad, crea dos obras inspiradas en esta figura bíblica: *Judith I* (1901) y *Judith II* o también llamada *Salomé* (1909).

La historia de Judith se remonta a los tiempos de Nabucodonosor, rey de los Asirios. Un general suyo llamado Holofernes había sitiado la ciudad de Betulia y privado a sus habitantes de agua. Fue entonces cuando Judith, viuda de Manasés prometió al rey Ocías salvar a su pueblo. Engalanándose con sus mejores vestiduras, partió con su criada hasta Betulia y llegó al campo enemigo. Una vez allí, la condujeron hacia la tienda de Holofernes con el pretexto de proporcionarle información acerca de los sitiados. Aprovechando la embriaguez del general, Judith empuñó la cimitarra del militar y cortó su cabeza. Mientras, su criada en la entrada de la tienda metió la cabeza en una bota de vino. Antes del alba regresaron a Betulia y ofrendaron la cabeza del general a los israelitas, la cual colgaron de las almenas. Ante esto, los asirios huyeron espantados (Réau, 1996: 381).

Klimt abandona por completo el estereotipo de mujer delicada que plasmaba anteriormente en sus lienzos. Refleja una mujer altiva y sensual con el cabello peinado al igual que las vienesas de la época, de boca entreabierta y ojos entornados. Su expresión denota el éxtasis y la satisfacción posterior a la decapitación de Holofernes

que, según Comini²⁸, ese éxtasis sexual es comparable al de *Santa Teresa* de Bernini (2002: 23). Simuladamente desnuda, portando sólo un gran collar con abundante pedrería y un velo transparente con decoraciones doradas que apenas cubre su cuerpo, Judith agarra con su mano derecha la cabeza de su víctima y de hecho, como apunta Fliedl, Holofernes es casi expulsado del cuadro (1998: 140), tan sólo observamos muy ligeramente un lado de su cabeza inerte en la parte inferior de la obra. La figura femenina se incluye dentro de un gran marco de cobre dorado que Klimt ya había utilizado en *Palas Atenea*, en la que coexisten modernidad y tradición artística. El fondo de la composición lo recrea un extenso campo poblado de árboles con decoraciones vegetales color oro, tonalidad que predomina en la obra. En la parte superior, la inscripción “Judith und Holofernes” revela la identidad de ésta y de su víctima.

Klimt modela a Judith según los cánones del clasicismo académico, pero como mujer fatal y heroína bíblica de la antigüedad. Sin embargo, “*el disfraz mitológico permite disimular su transformación en un objeto sexual*” (Fliedl, 1998: 140), los sentimientos la dominan, de ahí su actitud y apariencia altiva. Debemos tener en cuenta el contexto de la Viena de fin de siglo, en el que la mujer comenzaba a hacerse un hueco en la sociedad, la incipiente emancipación femenina resultaba amenazadora en el mundo masculino de la Viena tradicional. De ahí que Klimt plasmara este “problema” en el lienzo, a través de un tema histórico y mitológico como pretexto de la situación femenina del momento (Fliedl, *op.cit*: 141).

--Lámina 21. *Judith II (Salomé)*, 1909. Óleo sobre lienzo, 178 x 46 cm. Galleria Internazionale d'Arte Moderna, Venecia.

Ocho años pasaron hasta que Klimt concibió una nueva Judith. Esta nueva versión del tema es también llamada *Salomé* por la similitud que encarnan sus historias. Sin embargo, Judith participó directamente en la muerte del hombre a diferencia de Salomé, hijastra de Herodes e hija de Herodías, pues ésta mandó matar a Juan el Bautista tras interpretar una bella danza. Con todo, la representación de la *femme fatale*

²⁸ El erotismo era un tema obsesivo en esta época. Freud era incapaz de contemplar un objeto erecto o una abertura sin interpretarlo como algo túrgido. De hecho, Comini afirma que esta obra representaría a la mujer fálica y castradora que alude Freud, en la que Judith ridiculiza y castra simbólicamente al sexo masculino.

es una constante en las obras simbolistas, tal es el caso de Gustave Moreau y su *Salomé danzante* (1874-76). Reproducido como tema iconográfico de arte cristiano, la historia también ha inspirado diversas obras literarias como *Salomé* de Oscar Wilde (1891).

En este caso Klimt muestra a una Judith de perfil que se alza en su verticalidad a lo largo de una tela de difícil y opresor formato. Muestra un rostro maquillado en cuyo pómulo izquierdo se atisba un gran lunar. Con unas manos enjorjadas, delgadas y agarrotadas cual garras que sujetan por los cabellos la cabeza de Holofernes.

El arabesco de sus ropajes, con brillantes estampados y variedad de formas, deja al descubierto su pecho. De toda su imagen se desprende un aire de mujer devoradora que hacen de esta Judith una de las más fatídicas de aquel periodo (Bornay, 1990: 215). Tanto en *Judith I* como en esta segunda obra, la cabeza de la víctima se encuentra parcialmente oculta. El formato alargado del lienzo, con dos franjas doradas deja entrever su verticalidad. Es una obra llena de ornamentaciones propias del pintor en esta época, con motivos orgánicos y geométricos de diversos colores que contrastan a la perfección con el fondo anaranjado en el que se encuentra Judith.

-- Lámina 22. *Adán y Eva*, 1917- 1918. Óleo sobre lienzo, 173 x 60 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

Klimt escoge un tema bíblico, la primera pareja de la humanidad para representar en uno de sus últimos lienzos. En el *Libro del Génesis* aparecen Adán y Eva en el Paraíso Terrenal, pasaje mítico en el que sucumbieron a la tentación y al pecado original.

Klimt muestra la desnudez de Eva sin ningún tapujo en un cuerpo voluptuoso y sensual. Su rostro, levemente ladeado, muestra a una joven apacible de expresión sosegada. Sus largos cabellos rubios y aparentemente rizados no le cubren el cuerpo; un cuerpo en el que se atisba la innata belleza de la mujer, sus senos y su bello púbico. Detrás de ella, encontramos un hombre, Adán, de cabeza ladeada y al igual que Eva, parece apoyar ésta en la joven y ese sentimiento le invita a cerrar sus ojos. El pintor nunca se había mostrado interesado por representar al hombre en sus obras como hemos podido ver en piezas anteriores. Apreciamos la figura masculina de frente, un Adán

dormido de piel morena; sin embargo, Eva es representada rubia y de piel blanquecina, símbolo del pecado y la transgresión. A pesar de la importancia del hombre en la composición, la figura femenina es la protagonista indiscutible de la obra, mientras Adán aparece oculto detrás de Eva en un plano totalmente secundario.

A pesar de ser una obra inacabada, Klimt muestra la innovación estilística que aún descubría en su madurez. Esa renovación muestra una gran variedad de tonalidades y nuevos motivos ornamentales, sobretodo en la parte inferior de la obra. Con todo, las últimas obras del pintor tienen un rasgo en común: *la ausencia de un análisis de la realidad social concreta* (Fliedl, 1998: 227), puesto que el pintor se renueva, con un lenguaje artístico propio de esa madurez aún anhelante de innovación y originalidad.

7.4 Ciencia/Enseñanza

-- Lámina 23. *Filosofía*, 1899-1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cm. Perdida en el incendio del Palacio Immendorf en 1945.

La primera obra que Klimt ejecutó para las pinturas de las Facultades fue *La Filosofía*.

Si esta ciencia busca la reflexión y el racionalismo de la naturaleza y el ser humano, Klimt rechaza en esta obra y en las consecuentes para las facultades, una visión racional del mundo. Observamos en la parte izquierda de la composición, un torrente de figuras humanas representando en la parte superior, la unión amorosa y en la inferior, la tragedia, mediante cuerpos entrelazados entre una “*nebulosa cósmica*” en la que se sostiene una gran esfinge apartada de esa aglomeración de humanidad que flota sin destino (Fliedl, 1998: 77). La esfinge, personificación del enigma por antonomasia de la mitología y ogresa que aterrorizaba a la población de Tebas proponiendo enigmas y devorando a los que no lograban resolverlos (Bornay, 1990: 257); en esta composición, Klimt la esboza dormida, completamente invidente y perdida en el espacio.

Situado en el margen inferior, destaca un rostro en particular de mirada penetrante, es posiblemente el único atisbo de inteligencia y sabiduría que contiene la

obra, pues la humanidad se mantiene al margen, absorta en su naturaleza. Entrevemos un difuso marco temporal y espacial en el que, como afirma Fliedl, no encontramos ninguna *alusión al producto racional de utilidad social, fruto del esfuerzo filosófico y científico* (Fliedl, *op.cit.*: 78), la obra contradice ese concepto que la universidad tenía de la ciencia, en el que Klimt representa la humanidad y no así la historia ni la sociedad; sin embargo, representa figuras alegóricas aisladas cuya procedencia histórica sí es determinable, por ejemplo, la mitología. *La Filosofía* de Klimt giraba en torno a las sensaciones y las pasiones dejando a un lado el saber y la ciencia, tal es así que numerosos miembros²⁹, entre ellos profesores de la facultad, firmaron una petición en contra de la obra del pintor. Se iniciaba no sólo un debate artístico y cultural que se volvería político, sino un cambio a nivel artístico y personal en la obra y en la vida del pintor.

-- Lámina 24. Medicina, 1900-1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cm. Perdida en el incendio del Palacio Immendorf en 1945.

Presentada en la X Exposición de la Secesión y segunda obra de las que Klimt pintó para las Facultades de la Universidad, esta composición volvió a enfrentar el progreso científico con la versión enigmática que concibió Klimt del campo de la medicina, recurriendo a un personaje mitológico y presentándolo como eje central de la obra. Es Higía, hija de Aesculapio³⁰, a la que el pintor representa estilizada y altiva. En el mito, Higía es la ambigüedad por excelencia, relacionada con la serpiente, representa la curación y la sanidad. Según Schorske, Higía es en sí misma una transformación antropomórfica del ofidio, al que ofrece la copa de Leteo (1981: 251).

Hierática y orgullosa con vestiduras doradas, mira de frente presidiendo la composición e invita a admirar la vorágine de cuerpos a sus espaldas. Figuras suspendidas en tiempo y espacio, mujeres que muestran rostro y cuerpo y hombres

²⁹ Lo que los tradicionalistas anhelaban era que Klimt esbozara en *Filosofía* una obra parecida a *La Escuela de Atenas* de Rafael, en la que los eruditos filósofos de la Antigüedad como Platón o Aristóteles aparecieran pronunciando un discurso sobre la naturaleza de las cosas.

³⁰ Hijo de Apolo y Corónide, Aesculapio conoció los secretos de la medicina e inclusive halló el método de resucitar a los muertos utilizando la sangre de la Gorgona Medusa. De su hija, Higía, derivaría la palabra "higiene". No es de extrañar que Klimt la concibiera en esta obra.

reprimidos que solo exponen sus dorsos. La muerte y la vida se representan en una columna de figuras humanas que configuran, junto a Higía, el centro compositivo de la obra. En este torrente, Klimt plasma el ciclo de la vida de la humanidad de una forma gradual y temporal, el paso del tiempo del ser humano desde la fase embrionaria hasta la muerte, con los cambios que en cuerpo y mente se producen, el ciclo vital del ser humano por el que todos hemos de transitar. En la parte superior derecha de la obra, la mujer embarazada representa el origen de la vida, del mismo modo, la maternidad y la infancia embrional se representan tanto en la parte superior como en la parte inferior de la composición, al igual que la belleza y la juventud a la que deviene la vejez, la fealdad y por último la muerte. Todo ello lo representa la figura femenina, en la que observamos una metamorfosis de la mujer, la carga de la alegoría recae en ellas; mientras, las figuras masculinas se mantienen en un plano secundario. La única conexión entre la mujer desnuda de largos cabellos que se mantiene en el espacio y la columna humana, son el brazo de ella y el del hombre de espaldas tal y como afirma Fliedl (1998: 81), ni siquiera parecen tocarse; sin embargo se encuentran unidos, lo que afirmaría que Klimt plasma en esta obra su visión particular del mundo, no sólo como protesta a favor de una cultura liberal sino también como una réplica hacia la nueva cultura femenina.

En efecto, la progresiva secuencia vital no sólo nos indica cambios a nivel físico, sino también a nivel intelectual; la inocencia frente a la experiencia del ser humano conforme a los años que transcurren, al cierto “temor” común de la humanidad: el avance de la vida hacia la muerte como último destino. La humanidad se pierde en el espacio en esta composición, en la que Klimt no concibe la ciencia de la medicina como la concebían los profesionales que la ejercían (Schorske, 1981:249), sino que la concibe mediante el hieratismo de Higía y utilizando los símbolos que la tradición griega le confirió, proclamando la ambigüedad del ciclo vital del ser humano.

-- Lámina 25. *Jurisprudencia*, 1903-1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cm. Perdida en el incendio del Palacio Immendorf en 1945.

En la tercera y última obra para las Facultades de la Universidad de Viena, Klimt plasma el rechazo y la humillación a la que había estado sometido con *Filosofía* y

Medicina. El tema a representar era la ley, y como tal, le era conveniente para hacer una declaración subversiva. Modificó varios de los bocetos previos a la composición definitiva y todo ello, dio a entender, según Schorske, que el pintor se sumió en una profunda crisis artística y personal, estado que le llevó a realizar esta composición al igual que las precedentes (1981: 265); es decir, sin ningún atisbo de la ciencia a representar. Observamos en la parte inferior de la composición una figura humana decrepita, un anciano encorvado con la cabeza gacha. Sus brazos, enlazados detrás de la espalda semejante al de un esposado, denotan culpabilidad. Un cefalópodo de grandes tentáculos rodea a la víctima masculina como si de una trampa carnal se tratase, no hallamos ningún crimen, sólo el castigo en un infierno oscuro y frío. Lo acordonan tres furias³¹ esbeltas que a su vez son *femmes fatales* de fin de siglo y a la vez ménades griegas, a cuyo rostro Klimt les concede una expresión gorgónea. En sus largas cabelleras portan líneas orgánicas ondulantes, semejantes a la forma de las serpientes, atributo que define a las furias por llevarlas en manos y cabello (Carmona, 2000: 48). De igual forma, “*los verdaderos guardianes de la ley son estas furias serpentinadas*”(Schorske, 1981: 268) a las que Klimt dotó de crueldad, ya que presiden la ejecución. El pintor parece reflejar dos mundos, en el margen superior de la obra, tres bellas mujeres se atisban representando a la justicia, de hecho una de ellas porta un libro con la palabra en latín “LEX”, la ley de un mundo oficial. Con un marcado decorativismo en los ropajes estilizados de las mujeres, en el fondo en el que se enmarcan, las formas geométricas se asemejan a los mosaicos. Bajo ellas, dos bustos casi inapreciables, sin cuerpo, simbolizan a los jueces, a los que Klimt representa sin ninguna autoridad. Por su parte, las furias de la parte inferior, representarían el mundo instintivo³², a las que el pintor refuerza y las expone como paradigma de que la ley no ha superado la falta de razón, sino que la ha encubierto y legitimado.

³¹ Hijas de Urano, las furias son tres divinidades violentas que habitan en los infiernos y vengan los crímenes, especialmente los cometidos bajo el seno familiar.

³² Esto recuerda a la Orestíada de Esquilo en la que Atenea apoya el dominio de Zeus, que se basa en la prudencia y el dominio patriarcal sobre la ley matriarcal de la venganza. Atenea funda su tribunal superior para la sociedad, el Aerópago y convence a las erinias o furias para ser sus protectoras y así disminuir su poder integrándolas en su templo. De este modo, la cultura y la razón triunfan sobre el instinto. Véase: Schorske, Carl E. (1981) *Viena Fin de Siécle: Política y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 268-269.

Con todo, no hay que obviar que la figura principal de la composición es un hombre, la única obra de Klimt para las Facultades que entrona a la figura masculina, es precisamente en ésta, la *Jurisprudencia*. El anciano culpable de ego debilitado podría ser un autorretrato del propio Klimt, como afirman diversos autores, consecuencia de sus fracasos, precisamente con las obras anteriores de las Facultades. Así, el tema central de la obra es el beligerante destino del hombre dominado por el instinto, en el que la liberación es una constante en su obra. El conflicto, como señala Fliedl, entre el artista y la sociedad adquieren un sentido psicosexual, reflejado en la representación del hombre encorvado y amenazado por la naturaleza instintiva femenina (1998: 86).

8. CONCLUSIÓN

Hemos comprobado a lo largo de estas páginas cómo se representa la Antigüedad en las obras de Gustav Klimt ya que, de forma contumaz encontramos inequívocas evidencias de ello. Podemos afirmar que el pintor buscaba romper con el orden establecido, buscaba la modernidad contra los convencionalismos que en la Viena de fin de siglo se gestaron, y fue en el ámbito de la historia antigua donde pudo evocar los enterrados y ya mencionados poderes instintivos. En todo caso, Klimt no era contrario al precedente del arte clásico -aspecto que hemos podido demostrar-, sino al arte al que había sido sometido, al academicismo que imperaba en un contexto artístico agitado, pues lo que anhelaba el pintor era la libertad y creatividad en el arte.

A través de los lienzos hemos esbozado una idea general sobre los intereses del pintor, en los que predomina la figura de la mujer, las cuales se nos presentan recubiertas por un velo mítico y legendario en el que el pintor contextualiza cada escena y entremezcla, en su mayoría, la imagen de la mujer con préstamos de motivos antiguos, hecho que ha determinado su obra y hemos podido corroborar en este estudio.

Es sólo a través de sus piezas donde podremos discernir el pensamiento del pintor, pues él mismo declaró que su forma de expresión no eran las palabras, era su arte. Un arte en el que sin duda, cualquier análisis distará de la propia realidad del artista. Personalmente, soy de las que afirma que aunque Klimt expresara a través de sus

lienzos lo que no podía expresar con palabras, los pocos textos con los que contamos de su puño y letra afirman la buena expresión y el don de la palabra que él creía oculto.

Finalmente, el presente estudio dará una mayor visibilidad al patrimonio vienés, que a partir de ahora podremos apreciar desde una nueva perspectiva, pues a medida que la sociedad avanza, las obras de arte obtienen renovados significados acorde a los tiempos y al efecto de nuevas miradas.

BIBLIOGRAFÍA

- AGHION, I, BARBILLON, LISARRAGUE, F. (1997) *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la Antigüedad*. Madrid: Alianza. 380 p. ISBN: 84-20694797.
- ÁVILA MORENTE, José (1988) *Historia de la Escultura*. Madrid: Alhambra. 102 p. ISBN: 84-205-1791-7.
- BORNAY, Erika (1990) *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra. 404 P. ISBN: 84-376-0868-6.
- (1994). *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra. 194 p. ISBN: 84-376-1267-5.
- CAIROL, Eduard (2008): “*Un jardín de Estatuas sin ojos. El legado de la Antigüedad en la Viena Fin-de- siglo*”. En María J. Castillo Pascual (ed.), *Congreso Internacional “Imágenes”. La Antigüedad en las artes escénicas y visuales*. Logroño: Universidad de la Rioja. Pp. 373-385. ISBN: 878-84-96487-32-1.
- CARMONA MUELA, Juan (2000). *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Istmo. 270 p. ISBN: 84-7090-378-0.
- COMINI, Alessandra (2002) *Gustav Klimt*. New York: George Braziller. 80 p. ISBN: 0-8076-0806-8.
- DANIÉLOU, Alain (2006). *Shiva y Dionisos: la religión de la naturaleza y del Eros*. Barcelona: Kairós. 357 p. ISBN: 84-7245-167-4, 978-84-72-45-167-4.
- DOBAI, Johannes, CORADESCHI, Sergio (1981) *La obra pictórica completa de Klimt* (trad. de Jorge Binaghi). Barcelona: Noguer. 112 p. ISBN: 84-2798-768-4.
- DÜRIEGL, G. (1993) *También en Viena se apagaron las luces*. En, VV.AA, *Viena, 1900* [Catálogo de Exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Pp. 25-38, ISBN: 84-8026-221-1.
- ELVIRA BARBA, Miguel Ángel (2013): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex. 651 p. ISBN: 78-84-7737-846-4.
- FLIEDL, Gottfried (1998) *Gustav Klimt: 1862-1918: el mundo con forma de mujer*. Köln: Taschen. 239 p. ISBN: 3-8228-7367-5.
- FLORMAN, Lisa (1990): “*Gustav Klimt and the Precedent of Ancient Greece*”. *The Art Bulletin*, vol. 72, nº2, pp. 310-326.
- GILBERT, Scott F., BRAUCKMANN, S. (2011): “*Fertilization Narratives in the Art of Gustav Klimt, Diego Rivera and Frida Kahlo: Repression, Domination and Eros among Cells*”. *Leonardo*, vol. 44, nº3. pp. 221-227.
- GODOY DOMINGUEZ, M^a Jesús (2002): “*El Dorado en la obra de Gustav Klimt: Reminiscencias Medievales de un color*”. *Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, nº1. pp. 313-332.
- GREEN, Peter (1996) *Safo de Lesbos: la sonrisa de Afrodita*. Barcelona: Edhasa. 368 p. ISBN: 84-350-0639-5.
- HASKELL Francis, PENNY, Nicholas (1990): *El gusto y el arte de la Antigüedad: el atractivo de la escultura clásica*. Madrid: Alianza. 406 p. ISBN: 84-206-9041-4.

- HUICI, Fernando (1989) *Klimt*. Madrid: Anaya. 98 p. ISBN: 84-207-3346-6.
- IMPELLUSO, Lucía (2002) *Héroes y Dioses de la Antigüedad*. Barcelona: Electa. 379 p. ISBN: 84- 8156-338-2.
- IRIARTE, Ana (1997) *Safo: siglos VII/VI a.C.* Madrid: Ediciones del Orto. 94 p. ISBN: 84-7923-130-0.
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, José M. (2011) *Breve Historia de la Música*. Madrid: Nowtilus. 318 p. ISBN: 978-84-9967-233-5.
- NIETO YUSTA, Constanza (2014) *Gustav Klimt: el maestro del alma*. Madrid: Libsa. 223 p. ISBN: 978-84-662-2758-2.
- NÉRET, Gilles (2007). *Klimt, 1862- 1918*. Madrid: Taschen.96 p. ISBN: 84-9815-678-5.
- OBERMAIER, W (2003). *Sobre la literatura de fin de siglo*. En VV.AA, *Viena, 1900* [Catálogo de Exposición]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Pp. 51-74. ISBN: 84-8026-221-1.
- RÉAU, Louis (1996) *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento*, Vol. 1. Barcelona: Ediciones del Serbal. 526 p. ISBN: 978-84-7628-159-8.
- RODRÍGUEZ, Delfín (1996) *Del Neoclasicismo al Realismo*. Madrid: Historia 16. 158 p. ISBN: 84- 7679-309-X.
- SCHORSKE, Carl Emil (1981) *Viena Fin-de-Siècle: política y cultura*. Barcelona: Gili. 413 p. ISBN: 84-252-1064-X.
- SEGURA MUNGUÍA, Santiago (2001) *El Teatro en Grecia y Roma*. Bilbao: Zidor. 503 p. ISBN: 84-931017-3-7.
- VALVERDE, José María (1990) *Viena fin del Imperio*. Barcelona: Planeta. 191 p. ISBN: 84-320-4911-5.
- VIVES CHILLIDA, Julio (2013): “*El significado iconográfico de “El Beso (Los enamorados)” de Gustav Klimt*”. En *Coupdefuet International Congress. La Historiografía del Art Nouveau*, Pp. 1-20.
- WARLICK, M.E. (1992):“*Mythic Rebirth in Gustav Klimt's Stoclet Frieze: New Considerations of Its Egyptianizing Form and Content*”. *The Art Bulletin*, Vol. 74, No. 1, pp. 115-134.
- WINCKELMANN, Johannes J. (1989) *Historia del Arte en la Antigüedad* (trad, Manuel Tamay). Madrid: Aguilar. 606 p. ISBN: 84-03-60049-6.

ANEXO



Lámina 1. Teatro de Taormina,
1886. Óleo sobre estuco, 240 x
400 cm. Burgtheather de Viena.



**Lámina 2. El altar de
Dionisos, 1886- 1888. Óleo
sobre estuco, 160 x 1200 cm.
Burgtheather de Viena.**



Lámina 3. El carro de Tespis,
1886-1888. Óleo sobre estuco,
280 x 400 cm. Burgtheather de
Viena.



Lámina 4. Safo, 1888- 1990.
Óleo sobre lienzo, 39 x 31,6
cm. Viena, Historisches
Museum der Stadt Wien.



Lámina 5. Alegoría de la Escultura,
1888-1889. Grafito y acuarela con
pintura dorada, 43,5 x 30 cm. Viena,
Österreichische Galerie.



Lámina 6. Escultura, 1896.
Carboncillo difuminado,
lápiz lavado, cubierto de oro.
41, 8 x 31, 3 cm. Viena,
Historisches Museum der
Stadt Wien.

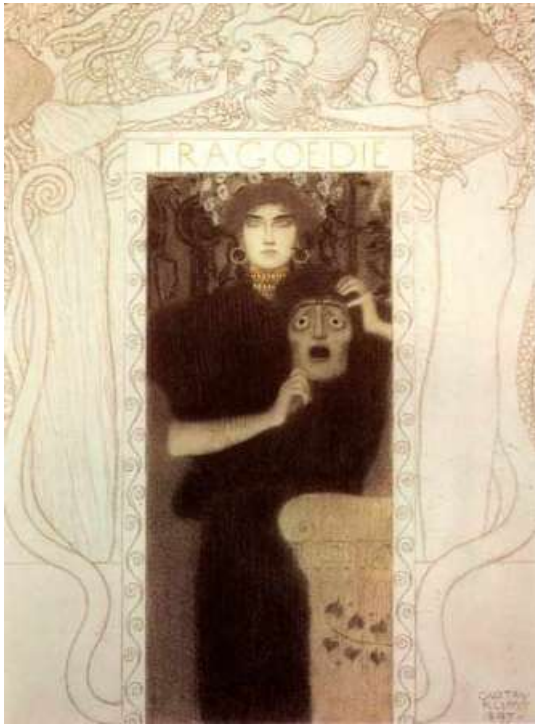


Lámina 7. *Tragedia*, 1897. Carboncillo difuminado, lápiz lavado retocado con blanco y pintura dorada, 41,9 x 30,8. Viena, Historisches Museum der Stadt Wien.



Lámina 8. *Arte griego I/ Muchacha de Tanagra*, 1890- 1891. Óleo sobre estuco, 230 x 80 cm. Pared sur, intercolumnnio. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Lámina 9. *Arte griego II/ Atenea*, 1890- 1891. Óleo sobre estuco, 230 x 230 cm. Pared sur, enjuta. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Lámina 10. *Arte egipcio I*, 1890-1891. Óleo sobre estuco, 230 x 230 cm. Pared sur, enjuta. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Lámina 11. *Arte egipcio II*, 1890-1891. Óleo sobre estuco, 230 x 80 cm. Pared sur, intercolumnio. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Lámina 12. *Música I*, 1895. Óleo sobre lienzo, 37 x 44,5 cm. Neue Pinakothek, Munich.



Lámina 13. *Música II*, 1898.
Óleo sobre lienzo, 150 x 200
cm. Destruída en el incendio
del Palacio Immendorf,
Austria, en 1945.



Lámina 14. *Teseo y el Minotauro*,
Cartel para la I Exposición de la
Secesión, 1898. Litografía, 97 x 70
cm. Viena, Historisches Museum
der Stadt Wien.



Lámina 15. *Palas Atenea*,
1898. Óleo sobre lienzo, 75 x
75 cm. Historisches Museum
der Stadt Wien.



Lámina 16. *Nuda Veritas*, 1899.
Óleo sobre lienzo, 252 x 56 cm.
Österreichisches
Theatermuseum, Viena.

Lámina 18. *Leda*, 1917. Óleo
sobre tela, 99 x 99 cm. Destruída
en el incendio del Palacio
Immendorf en 1945, Austria.



Lámina 17. *Dánae*, 1907- 1908.
Óleo sobre lienzo, 77 x 83 cm.
Colección Privada, Galerie
Würthle, Viena.

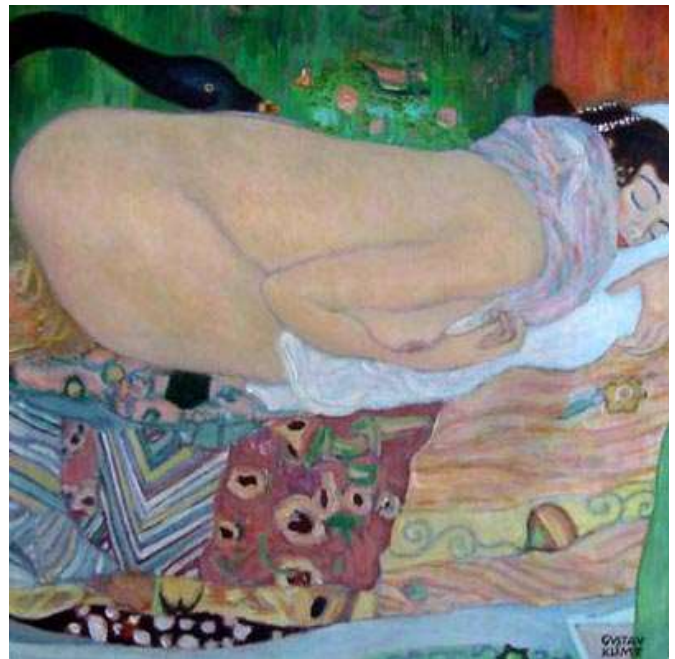




Lámina 19. El Beso,
1907- 1909. Óleo sobre
lienzo, 180 x 180 cm.
Österreichische Galerie,
Viena.



Lámina 20. Judith I, 1901. Óleo
sobre lienzo, 84 x 42 cm.
Österreichische Galerie Belvedere,
Viena.



Lámina 21. Judith II (Salomé), 1909. Óleo
sobre lienzo, 178 x 46 cm. Galleria
Internazionale d'Arte Moderna, Venecia.



Lámina 22. *Adán y Eva*, 1917-1918. Óleo sobre lienzo, 173 x 60 cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viena.

Lámina 23. *Filosofía*, 1899-1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cm. Perdida en el incendio del Palacio Immendorf en 1945.





Lámina 24. *Medicina*, 1900-1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cm. Perdida en el incendio del Palacio Immendorf en 1945.



Lámina 25. *Jurisprudencia*, 1903-1907. Óleo sobre lienzo, 430 x 300 cm. Perdida en el incendio del Palacio Immendorf en 1945.