

EL SIMBOLISMO DE LA CABELLERA FEMENINA EN EL ARTE

Erika Bornay
Universitat Pompeu Fabra

Como contrapunto al papel destacadísimo que en la belleza fememina ha tenido tradicionalmente una abundante cabellera, me ha parecido oportuno iniciar esta conferencia con la visualización de una obra de la pintora mexicana Frida Kahlo. En 1940, unos problemas que la perturban y que generan en ella un sentimiento en el que se mezclan el agravio y la culpa, la empujan a ejecutar un autorretrato en el que proyecta el castigo que decide infringirse a sí misma y paralelamente a su marido el muralista Diego Rivera. Y la penitencia que se impone es la del rechazo de su feminidad, por lo que se viste, se calza y se corta el pelo a la manera de un hombre.

Sentada sobre una silla, Frida Kahlo parece reflexionar con ojos absortos y lamentosos el acto que acaba de realizar. Su mano derecha sostiene aún las tijeras que ha utilizado y con la izquierda retiene, doblada sobre su pierna, la última guedeja de su cabello, muchos de cuyos mechones, a la manera de organismos vivos y amenazadores, la rodean por todos lados, ondulados y viscosos. En el margen superior del cuadro ha escrito con su pincel dos estrofas de una canción popular: "Mira que si te quise, fue por el pelo/Ahora que estás pelona ya no te quiero".

Existen muchos autorretratos de esta artista y en ellos se aprecia el esmero con que cuidaba y arreglaba su cabello. A veces sus peinados son muy elaborados y en su confección utiliza cintas, flores e incluso frutas. Pero en algunas ocasiones, pocas, deja que su melena caiga libre por su espalda y alrededor de su rostro. Este es el caso del cuadro titulado *Diego y yo*, en el que una vez más lleva al lienzo su drama personal, probablemente para exorcizar sus sufrimientos. En la parte superior del retrato, en la frente, y utilizando a modo de pedestal sus características cejas amplias y negras -tan unidas que a veces forman una sola- aparece un tercer ojo por el que asoma el rostro de su esposo, imagen surrealista con la que parece que Frida quiere poner de relieve la superior mentalidad y perspicacia visual de él. El desconuelo de la artista se hace patente, no sólo por el par de lágrimas que brotan de sus ojos, sino por la simbólica cabellera que envuelve el óvalo de su rostro, y, en particular, su cuello, en el cual unas guedejas, a modo de cuerda, se enrollan como si fueran a estrangularla. posible alusión a un deseo más o menos consciente de suicidio.

Estas imágenes que, a modo de prólogo visual, han iniciado mi intervención, son sólo un ejemplo de la infinidad de obras plásticas en las que la cabellera femenina ha tenido un protagonismo relevante. Y es que el cabello de la mujer como constante de mito, como elemento fetichista, incitador de secretas imágenes en la imaginación del varón, ha motivado secularmente infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas. Elemento de enorme capacidad turbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina, la cabellera opulenta de la mujer simboliza primordialmente la fuerza vital, primigenia (en Baudelaire asume un valor de río o mar) y en el campo del psicoanálisis, los estudiosos han puesto de relieve que su poder fetichista ha sido en muchos hombres un factor determinante en su proceso de selección sexual (Berg, 1951: 67), afirmando que la atracción por el cabello está relacionada con el desplazamiento que el subconsciente realiza del pelo púbico al pelo de la cabeza. Ello explicaría porqué la exhibición de la cabellera ha encontrado, y encuentra aún en nuestra actualidad, condenas y restricciones morales y religiosas (Bornay, 1994:15-16).

Todos los pueblos primitivos, como lo demuestran los testimonios arqueológicos del paleolítico superior, cuidaban su cabello. Todos los pueblos civilizados hacen lo mismo, de lo que se implica que nos hallamos frente a un rasgo cultural universal. Ahora bien, la imagen visual del acto de atención cuidadosa del pelo, cuando se transmuta en rito o ceremonia, cuando menos en el mundo occidental, viene representada a través de una figura femenina. El conocimiento, fuera de toda duda, de que los hombres también han dedicado una atención y un cuidado especial a su pelo, en particular en ciertas épocas y sociedades, sólo ha generado consideraciones de tipo sociológico y antropológico.

La tristeza de la mirada de Frida Kahlo, el énfasis en los motivos que nos informan del sacrificio de su larga melena, ponen de relieve, por contraste, la significancia que otorgó al que fue uno de sus más preciados atributos.

La escuela veneciana del siglo XVI fue la primera que puso el acento en este ornato en la pintura de figuras femeninas. Cesare Vecellio, un grabador de la época, recogió en una serie de estampas el vestuario, complementos y aderezos con los que se engalanaban los ciudadanos de la Serenísima. Respecto al cabello de la mujer, nos informó de que la mayoría de las venecianas se lo teñían de rubio. Cuando hacía buen tiempo subían a sus "altane" (azoteas) y para evitar que se les estropera el cutis, que se admiraba muy blanco, se cubrían con un amplio sombrero de paja llamado "solana" y por el ancho agujero que había en el centro, hacían salir, uno tras otro, los mechones a metamorfosear en color oro (Lawner, 1987: 19). También Beatriz del Este, duquesa de Sforza, seguía exactamente este sistema de teñido en la terraza de su villa (Merezhkovsky, 1993: 79-80).

De las blancas y áureas mujeres de aquel periodo, Tiziano y Palma el Viejo nos han legado una serie de hermosísimas imágenes. Para el Duque de Urbino, el primero ejecutó uno de sus cuadros más famosos: el de *Maria Magdalena* (c.1531-1533) de la colección del Palacio Pitti florentino, pintura que iba a ser modelo de numerosas copias de escuela. Magdalena, que aparece cubriéndose el cuerpo desnudo con aquellos sus largos cabellos, que a modo de paño piadoso secaron los pies de Cristo, mira devotamente hacia el cielo, como si suplicara clemencia por la sensualidad, tan veneciana y evocadora de pecados suntuosos, que el pintor ha derramado sobre su imagen.

La colección Thyssen-Bornemisza posee un soberbio retrato de mujer, sin duda el mejor y más refinado de los que ejecutó Palma el Viejo, un tipo de imagen basada en precedentes suministrados por Tiziano. Todo parece indicar que la dama representada fue una famosa cortesana cuyo sobrenombre "la bella", es la que da título al cuadro pintado hacia 1520, en el que aparece de medio cuerpo y suntuosamente vestida. Hacia un lado de su amplio escote de marfileñas carnaciones, ha desviado una guedeja de su rubio pelo que, con la mano, parece mostrar al espectador, midiendo con su mirada el efecto que puede producir en el que la contempla. No lleva joya alguna, lo que confirmaría la hipótesis de que se trata de una cortesana, a las que las autoridades prohibían lucir cualquier tipo de alhaja, a pesar de que estas interdicciones eran constantemente violadas, como nos informan los textos de la época y se hace evidente en muchos otros retratos de famosas prostitutas de la Venecia del siglo XVI.

En la obra conocida como *La Violante*, atribuida a Palma el Viejo¹, vemos que, como en la que acabamos de comentar, la única joya que luce la modelo es la de la dorada madeja de pelo que aparta hacia atrás con una estrechísima trenza. Este tipo de iconografía de figuras femeninas de pelo suelto y dorado fue muy del gusto de la Venecia de la época, donde se había creado un

¹ En la actualidad esta autoría es cuestionada por algunos investigadores, que atribuyen el cuadro a la primera época de Tiziano.

mercado artístico con manifiestas tendencias al erotismo, destinado a la nobleza y a los altos funcionarios de la sociedad civil y eclesiástica.

El oro como metáfora de un pelo rubio y brillante ha sido utilizado en infinidad de versos "pintados" y escritos, en todas las épocas. Si Quevedo habló del "oro undoso", Garcilaso de la Vega, anticipándose a Goethe en su *Fausto*, entiende como fatal la belleza de este adorno de la mujer, y escribe: "De los cabellos de oro fue tejida/la red² que fabricó mi sentimiento".

Teniendo en cuenta que el tema base de este Congreso es la literatura, después de estas líneas introductorias, me ha parecido adecuado centrarme en un movimiento artístico inglés, el de los *Prerrafaelitas*, y en particular en las realizaciones del más destacado personaje del grupo, me refiero a Dante Gabriel Rossetti, por su doble condición de poeta y pintor, doble condición que impregna gran parte de sus imágenes visuales, respondiendo a aquello de *Ut pictura poesis*.

Rossetti, hijo de madre inglesa y de un patriota italiano exilado a Inglaterra, hombre erudito, especializado en Dante, estuvo siempre rodeado de una atmósfera culta y literaria (su hermana Christina fue una conocida poetisa) y desde sus inicios se movió entre la poesía y la pintura. En 1848 formó la conocida como Hermandad Prerrafaelita y aunque se le conoce y nombra como un artista perteneciente a este grupo, en realidad, la Hermandad como tal desapareció en 1853, dándose la paradoja de que las obras pictóricas que le han dado fama son posteriores y no responden en absoluto a los principios y a los postulados morales de aquella primera confraternidad de artistas, pero es a partir de él que la posteridad, en cierta manera, ha reinventado el prerrafaelismo (Delevoy, 1982: 31). A partir de 1860, con Swinburne y Whistler, Rossetti forma parte de un grupo que defenderá el arte como fenómeno independiente de la moral y es a partir de este momento que empieza a pintar una serie de figuras de mujer de medio cuerpo que iban a escandalizar a la puritana y sexofóbica sociedad victoriana.

La primera de estas obras es la conocida como *Bocca Baciata* (1859), cuyo título e imagen se basa en un cuento de Boccaccio referente a una mujer con muchos amantes cuyas caricias y besos renovaban constantemente la frescura de su boca. Este cuadro, condenado cuando su exhibición por "vulgar" y "sensual" (Surtees, 1971: vol.I, 68) inaugura su iconografía de figuras femeninas de poderoso cuello, labios gordezuelos y curvados y abundantísima cabellera. Para esta pintura posó la joven Fanny Cornforth, que durante unos diez años fue la principal modelo y también amante del artista. Sólo relativamente podemos reconocer en este rostro a la Cornforth, puesto que fue una constante de Rossetti partir de algunos rasgos físicos que le atraían de una mujer, para recrearla según su ideal de prototipo de belleza. Un hermoso y abundante pelo era el primer requisito que exigía a sus modelos, a quienes en muchas ocasiones, él mismo peinaba. Esta calidad de pelo, rasgo tan característico de su galería de mujeres hermosas, lo conseguían -con mucha probabilidad a indicación del pintor- trenzándose lo mojado un buen rato antes de posar. Una vez seco, se deshacían las trenzas y el cabello adquiría un aspecto, no sólo rizado, sino también amplio y esponjado (Marsh, 1987: 23). Rossetti fue calificado en más de una ocasión de *hairmad*, es decir, un obsesionado por esta forma particular de fetichismo (Praz, 1989: 238). En el cuadro se aprecia el pelo rojizo de la modelo, en el que lleva prendidos unos *pendentifs* y una rosa. Con sus manos sujeta un largo mechón y una caléndula, flor que simboliza el dolor y el remordimiento. En cuanto a la manzana que aparece en el ángulo inferior de la tela, seguramente simboliza el fruto de la tentación y el pecado.

Para *La amante de Fazio* (1863), un cuadro que revela su deuda con la escuela veneciana, Rossetti recurrió nuevamente a Fanny. El título fue tomado de un poema de Fazio degli Uberti

² La red a que se refiere metafóricamente está relacionada con la malla en la que fueron encerrados y expuestos públicamente al escarnio Venus y Marte al ser sorprendidos en adulterio por Vulcano, el marido de la diosa.

que el artista había incluido en un repertorio de poesía italiana que había traducido y le habían publicado un par de años antes. La mujer representada está sentada ante su tocador, frente al espejo que sólo vemos lateralmente, completamente absorta en la tarea de trenzarse el pelo. En la parte inferior del cuadro se observa un frasco de perfume, un cepillo y un peine. Como otras figuras de esta serie, Rossetti ha pintado a la modelo como una *stunner*, un término coloquial que usaba al referirse a una mujer de belleza provocativa y sensual. Hoy en día nos resulta algo difícil entender las duras descalificaciones que llegó a recibir por este tipo de imágenes que los comentaristas más puritanos describieron como *fleshy paintings* (cuadros carnales), críticas que recibió incluso de algunos amigos pintores, basadas únicamente en criterios morales. Quizás cabe recordar que en la Inglaterra victoriana una mujer honesta no llevaba el cabello suelto, sino siempre recogido, como podemos constatar en las fotografías de la época. El pelo sólo se dejaba libre en la intimidad de la alcoba. Por otra parte, en un círculo familiarizado con los motivos simbólicos, no se escapaba a la mirada el metalenguaje de una bella con abundante cabellos rojizos. Relacionado con Judas Iscariote, este color de pelo tiene connotaciones de baja y traición y de ser emblema de una sensualidad exacerbada y animal (Cirlot, 1979).

Como en el anterior cuadro, Rossetti vuelve en *Lady Lilith* (1868) al tema de una mujer recreándose absorta, en su espacio más privado, al cuidado y arreglo de su pelo. Tal vez prendida también de su propia belleza, siempre enigmática y lejana, y en esta pintura incluso melancólica. Los tonos son más fríos que en *La amante de Fazio* donde todo se resuelve en colores calientes, como impregnados del ígneo de la cabellera.

Según los textos religiosos hebreos, Lilith fue la primera y rebelde mujer de Adán, a quien abandonó. El pintor debió sentirse interesado por la leyenda, ya que un año después de la ejecución de la obra, pidió información sobre este personaje a Ponsonby Lyons quien, no sin caústica chanza, le respondió que "Lilith fue evidentemente la primera mujer fuerte y la primera defensora de los derechos de la mujer" (Craig, 1989: 201). (Su ironía, desde luego, no era ajena a la actividad de los movimientos feministas ingleses por estas mismas fechas.) También el personaje de Fausto pregunta a Mefistófeles, como Rossetti a Lyon, quién fue Lilith, a lo que el demonio responde: "La primera mujer de Adán. Guárdate de su hermosa cabellera, un atributo que le confiere un esplendor único. Cuando con ella sujeta a un hombre, no lo suelta fácilmente" (Goethe, 1955). Con el peine, Lilith levanta su pelo que se extiende como una cortina. En un soneto que Rossetti grabó en el marco del cuadro, señala que las rosas, las dedaleras y la amapola son los atributos florales de aquella perversa mujer.

No era en absoluto nada peculiar en el siglo XIX que los pintores expusieran sus obras junto a un poema en prosa o en verso relacionado con el tema del cuadro. Con más motivo lo iba a hacer Rossetti, que además era poeta. Para su *Proserpina* (1877) escribió un soneto que, en este caso, aparece en el ángulo superior derecho del cuadro. La modelo era Jane Burden, esposa de William Morris y amante del pintor. Las varias fotografías que se conservan de Jane permiten observar que su parecido con esta figura y otras para las que posó es bastante aproximado, muy en particular la cabellera, que era exactamente igual de espesa, ondulada y oscura. También sus ojos "tristes, profundos y extraños", como los describió Henry James (Bradley, 1978: 42), son los ojos de esta diosa de las tinieblas. Ojos, por cierto, que Rossetti, como una intuición, ya pintaba antes de conocer a Jane, así como siempre había pintado este cuello largo y esta boca carnosa. Como comentaría su hermano William, Rossetti halló en Jane la musa que siempre había buscado. En ella encontró una inspiración tanto de orden espiritual como sensual (Craig, 1989: 184). En realidad, *Proserpina* es Jane. En esta diosa a quien un Plutón enamorado raptó para hacerla reina del averno, Rossetti vió reflejada la vida de su amante atada a un esposo a quien no amaba. La

posibilidad de un retorno a la tierra la pierde Proserpina al transgredir la prohibición de comer del fruto de la granada, lo que la condena definitivamente al mundo de las tinieblas, aunque gracias a Ceres, su madre, consigue subir a la tierra una parte del año. En el cuadro, Proserpina sostiene con su mano el fruto prohibido mordisqueado (las coincidencias con el mito de Eva son del todo evidentes) y su rostro revela una gran melancolía. El recuadro blanco del fondo simboliza la luz que hallará al abandonar su mundo de tinieblas.

Los personajes para los que Jane posa como modelo son, como este, diosas de las mitologías paganas o con bastante frecuencia de la lírica italiana.

John W. Waterhouse, a quien generalmente se relaciona con el grupo de los prerrafaelitas por los temas de sus obras, aunque es un pintor de una generación posterior, realizó en 1893 una composición tomada de una balada de John Keats titulada *La Belle Dame sans Merci* en la que el poeta hace referencia a la larga cabellera de la joven. El cuadro de Waterhouse reinterpreta el poema de Keats y pinta el momento en que una doncella de purísimo rostro -en realidad es una hechicera- intenta seducir a un caballero con armadura en el interior de un bosque. La joven, sentada en el suelo, mira con una intensidad casi hipnótica al caballero, a quien va acercando hacia sí con la larga guedeja de pelo, que a modo de lazo le ha pasado alrededor de su cuello. Él, arrodillado y casi vencido, intenta resistirse al hechizo de la *Belle Dame*, asiéndose a la rama de un árbol desnudo, pero su esfuerzo será inútil, puesto que al fin, ella lo vencerá y lo conducirá a su *elfin grot* (gruta de duendes).

La imagen de envolver, aprisionar al hombre-víctima con la red de la cabellera será adoptada por otros pintores, en particular por el noruego Edvard Munch, y en la literatura por Swinburne y por Maeterlinck. Y es que el pelo femenino no ha sido sólo vehículo de simbologías sociales, sino que cuando es largo y bello, ha inspirado a multitud de poetas, literatos, y en el caso que nos ocupa, pintores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORNAY, Erika (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- BRADLEY, Ian (1978). *William Morris and his world*. Londres: Thames & Hudson.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1979). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Labor.
- CRAIG FAXON, Alicia (1989). *Dante Gabriel Rossetti*. Oxford: Phaidon.
- DELEVOY, Robert L. (1982). *Le Symbolisme*. Ginebra: Skira.
- GOETHE, L. W. (1955). *Fausto*. Madrid: Aguilar.
- LAWNER, Lynne (1987). *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*. Nueva York: Rizzoli.
- MARSH, Jan (1987). *Pre-Raphaelite Women*. Londres: Weidenfeld and Nicolson.
- MEREZHKOVSKI, Dimitri (1901). *El romance de Leonardo*. Trad. Juan Santamaría. Barcelona: Edhasa, 1993.
- PRAZ, Mario (1989). *Le pacte avec le serpent*. París: Christian Bourgois.
- SURTEES, Virginia (1971). *The Paintings and Drawings of Dante Gabriel Rossetti* (2 vol.) Oxford: Clarendon Press.
- VEGA, Garcilaso de la (1969). *Poesías castellanas completas*. Ed. Elias L. de Rivers. Madrid: Castalia.