

Teresa-M. Sala

NATURALEZAS ARTIFICIALES.

EL LENGUAJE DE LAS FLORES Y DE LAS COSAS MUDAS

Es la historia de un árbol. Nos maravilla pero, a veces, también nos resulta inquietante, porque sólo hemos averiguado una parte de sus misterios. Es la historia de nuestro árbol genealógico. Sus raíces, las nuestras, se hunden en el caos original en el que apareció la vida. Ésta fue exclusivamente vegetal durante más de dos mil millones de años.

*La historia más bella de las plantas. Las raíces de nuestra vida*¹

Preludio

La historia más bella es silenciosa, lenguaje mudo, emblemático, misterioso, que sabe hacerse oír. Antaño los poemas se iniciaban con una invocación; así, la cita que encabeza este artículo tiene un carácter similar.

En primer lugar, este escrito nace del encuentro entre la poesía y las imágenes, las historias pintadas, los universos simbólicos y la creación de naturalezas artificiales a lo largo del siglo XIX. De ahí la razón de un título de reminiscencias baudelaireanas². En segundo lugar, parte del deseo de enlazar *lo eterno* y *lo transitorio*, de hundirnos en las raíces misteriosas del tiempo, de las experiencias, de las *correspondencias* entre los sentidos (el perfume, los colores, las formas) en un *bosque de símbolos*. Pretendemos analizar un sistema de símbolos, objetos dotados de sentido, en un momento en que el culto a la naturaleza fue un refugio contra las falsedades humanas, contra el positivismo, contra un paisaje cada vez más industrializado. Desentrañar la singularidad propia, el carácter de aquello que simboliza otra cosa, que la representa de una manera sensible o imaginada. La naturaleza del símbolo, el símbolo de la naturaleza. Y desde lo particular trazar relaciones entre las cosas, o, como diría Machado, *pintar el alma de las cosas*, en la linde de lo real y lo indecible.

En resumen, el propósito fundamental de estas líneas es acercarnos, aunque sea de una manera suscita, al simbolismo de las flores, conscientes de la amplitud de un tema que encarna la riqueza de diversas y variadas tradiciones, recogidas y renovadas desde el Romanticismo. En aquel momento, la expresión moral de las plantas es puramente simbólica y adquiere una gran importancia, por lo cual es entonces cuando proliferan los diccionarios

¹ PELT, J. M.; MAZOYER, M.; MONOD, Th.; GIRARDON, J.: *La historia más bella de las plantas. Las raíces de nuestra vida*, Barcelona, 2001 (Paris, 1999).

² Con este mismo título estamos redactando el capítulo de un libro en el que se desarrollarán *in extenso* algunos de los aspectos apuntados en este artículo: *El imaginario simbolista* (en fase de redacción). En un monográfico dedicado al Arte y a la Naturaleza parecía indicado aportar los primeros apuntes sobre un tema que hace tiempo venimos investigando.

³ Una de las flores que simboliza la misma idea de fragilidad es la anémona, palabra que procede del griego *anemone* y significa «viento». Es una flor que se desvanece con sólo un soplo de viento.

⁴ *El alma del bosque* (1898), título de un cuadro de Edgard Maxence, conservado en el Museo de Bellas Artes de Nantes, en el que aparecen ángeles vestidos con brocados medievales que llevan hojas de muérdago, planta parásito de algunos árboles que es símbolo de buena suerte. Los druidas las recogían porque para ellos simbolizaban la inmortalidad del alma. En los textos bíblicos, los querubines aparecen con guirnaldas de flores, granadas y palmeras. Véase el *Primer Libro de los Reyes* en la descripción de la «Construcción del templo» por Salomón (6,30).

⁵ Editado por J.J. Olañeta, Palma de Mallorca, 2002, p. 12.

⁶ *Ibid.* p. 12.

⁷ *El enigma del don* es el título de una obra del antropólogo Maurice Godelier, publicada en edición castellana por la editorial Paidós, Madrid, 1998 (1996). El autor evalúa el papel y la importancia del don en el funcionamiento de las sociedades y en la constitución de las relaciones sociales. Partiendo de esta idea, las flores son como objetos preciosos de la naturaleza, obsequios de la manifestación. Por esta razón nos parece interesante el significado de ofrenda para celebraciones de todo tipo.

florales. La sensibilidad se alía particularmente a la estética y el simbolismo de las flores puede llegar a ser una misteriosa representación de los tormentos del alma. La palabra poética posee infinitos magnetismos que se complementan con las ambigüedades de las imágenes, aunque el poema ideal sería aquel que reuniera todas las artes. Algunos artistas relacionan episodios de la existencia humana con los ciclos de la naturaleza (amor-vida / dolor-muerte), con el ritmo de la tierra en el que la fragilidad³ de las flores deviene la manifestación de la transitoriedad, la belleza de la existencia y su fugacidad. O, a la inversa, a veces determinadas recreaciones del pasado nos permiten evocar el alma del bosque⁴, el misterio de lo que perdura.

No obstante, el uso alegórico de la flor es indefinido. Cada flor posee un simbolismo propio, oscilando entre la función simbólica o la simplemente decorativa, de modo que también hay que preguntarse sobre su valor ornamental. Desde siempre las flores han sido ofrenda y testimonio.

Mientras íbamos avanzando y profundizando en la investigación, el tema propuesto se nos revelaba como un atractivo sobre el cual sólo estamos en condiciones de sugerir y desvelar, con determinados ejemplos escogidos, algunos ingredientes. Nos parece significativo el punto de vista adoptado en el estudio *Mitología de las plantas. Leyendas del reino vegetal* (1878) de Angelo de Gubernatis, ya que refleja el eclecticismo imperante en otros ámbitos. El libro resulta una mezcla atrevida de tradiciones occidentales, como la judeocristiana, con otro tipo de tradiciones simbólicas que podríamos denominar «exóticas» o bien «orientalistas». El orden de disposición de los materiales que Gubernatis utiliza, «tras haberlos liberado del caos»⁵, es también ecléctico. Por esta razón, para defenderse del positivismo imperante por aquel entonces, declara de forma concluyente: «espero no escandalizar a alguno de mis graves colegas que tienen el privilegio de no apasionarse nunca por nada y temen cualquier emoción como un peligro que lleva directamente al error»⁶.

Arte floral, arte de la naturaleza. El enigma del don⁷

El verdadero comienzo es poesía de la naturaleza. El final es el segundo comienzo —y es poesía del arte.

Novalis

Con el movimiento romántico nace el mito del poder germinal y morfológico de la naturaleza. Emerge el valor de lo contingente y lo cambiante, flujo que desvela regiones interiores y que se abre hacia un nuevo lenguaje de los sentimientos y de la imaginación, con formas muy variadas. La naturaleza no sólo es vista sino sentida, abrazada simultáneamente por el conjunto de todas las facultades; adquiere resonancias, en una aprehensión subjetiva

que la destina a convertirse en un medio de expresión de las pasiones humanas, en una identificación del artista y el paisaje.

Poeta es aquel que sabe conjugar el arte con el sentimiento de la naturaleza.

El complejo simbolismo de las flores no ha sido estudiado ni analizado suficientemente. Aunque a menudo en el campo de la historia del arte se hace referencia a la utilización de repertorios vegetales y animales, en pocas ocasiones se plantean interrogantes sobre la elección y la significación de determinadas flores. Por esta razón creemos que es indispensable abordar el tema con una cierta profundidad, dado que es a partir del Romanticismo cuando en las flores se veían seres animados y no exclusivamente motivos decorativos. Así, por ejemplo, Novalis en la novela *Heinrich von Ofterdingen* ve en la flor el símbolo del amor y de la armonía primordial que caracteriza la naturaleza. Más avanzado el siglo, se añaden maneras de entender e interpretar la naturaleza desde tradiciones lejanas, como la japonesa. En Oriente, la sugerencia de estados de ánimo y la costumbre de expresar pensamientos y sentimientos por medio de las flores tiene una gran importancia, aunque a lo largo del siglo XIX, época denominada significativamente de las reposiciones, se recuperan en Occidente antiguas tradiciones, sobre todo las que proceden del pasado, y más en concreto, de la Edad Media. Fue Alexandre Cirici quien dedicó un epígrafe a «Las flores», en el apartado de «La síntesis del Modernismo», donde, de forma acertada, remarcaba que a partir del neogoticismo, con Ruskin y Rossetti a la cabeza, se vuelve a la inspiración naturalista, a «la concreción de un verdadero arte floral, provincia frondosa del arte de la Naturaleza»⁸. En esta línea, podríamos decir que el libro *Nature* de Ruskin y las *flores* de Rossetti que adornan y acompañan a sus *bellas*, tanto en pintura como en poesía, son dos de los pilares fundamentales para abordar el tema como una revelación: la religión de la naturaleza y el arte⁹. Los pre-rafaelitas y los simbolistas, pasando por Baudelaire, aplicaron poéticamente y con una gran libertad símbolos y alegorías, trazando una serie de correspondencias en las que se pueden poner en relación tradición e innovación. Así, por un lado, se recuperan ciertos aspectos del mundo medieval, en que las flores eran una fuente de deleite. Y, por otra parte, es entonces cuando proliferan estudios botánicos de naturalistas como Christopher Dresser, alumno de Owen Jones, que contribuyeron de forma importante a la constitución de nuevos repertorios decorativos, como *The Grammar of Ornament* (1856), con multiplicidad de láminas dedicadas a las flores. También en Nancy Émile Gallé creará un jardín botánico para poder estudiar e inspirarse para sus diseños, así como Louis Majorelle que consideraba que su jardín era su biblioteca. Es evidente que el estudio y la observación directa de la naturaleza se convertirá en una actividad fundamental del *Art Nouveau*, para crear, en definitiva, *naturalezas artificiales* y *ornamentos simbólicos*¹⁰.



Armand Point, *La Dama de la anémona* (retrato de Hélène Linder), 1894.

⁸ CIRICI, A.: *El arte modernista catalán*, Barcelona, 1951, p. 31.

⁹ El estudio de CERDA, M. A.: *Els pre-rafaelites a Catalunya*, Barcelona, 1981, nos possibilita formarnos una idea completa del Modernismo literario en Cataluña, así como también, a partir de la literatura, conocer mejor los símbolos.

¹⁰ Del discurso pronunciado por E. Gallé en el ingreso a la Academia Stanislas de Nancy (el 17 de mayo de 1900), titulado *Le décor symbolique*, publicado de forma íntegra en francés por la editorial Rumeur des Âges, La Rochelle, 1995.

¹¹ STAROBINSKI, J., «Sobre algunas apariciones de flores», en el catálogo de la exposición del centenario de la muerte del poeta Stéphane Mallarmé: *Mallarmé (1842-1898), un destin d'écriture*, Gallimard-Musées Nationaux, Paris, 1998. pp. 21-35.

¹² De la edición original de *Les fleurs du mal* de Baudelaire existen múltiples traducciones. Las citas que aparecen aquí proceden de la traducción de Antonio Martínez Sarrión para La Gaya Ciencia, Barcelona, 1982.

¹³ La dedicatoria completa es la siguiente: «Al poeta impecable, al perfecto mago de las letras francesas, a mi muy querido y muy venerado Maestro y Amigo Théophile Gautier con los sentimientos de la más profunda humildad dedico ESTAS FLORES ENFERMIZAS. CH. B.». *Ibíd.*, p. 9.

¹⁴ *Op. cit.* Véase nota 12.

¹⁵ Título de una exposición comisariada por Jean Clair en 1995 en el Museo de Bellas Artes de Montréal (catálogo editado por Flammarion), enfoque con el que coincidimos plenamente.

¹⁶ Recojo el comentario de la ficha n. 97, del catálogo *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, Fundación Mapfre Vida, Madrid, 2000, p. 264.

¹⁷ *El ideal*, en *Las Flores del Mal*, *op. cit.*, p. 33.

Del paraíso perdido al sueño crepuscular: sobre algunas apariciones de flores¹¹

He probado inventar nuevas flores, nuevos astros, nuevas carnes, nuevas lenguas. He creído adquirir poderes sobrenaturales.

Rimbaud

La figura del «poeta-artista como demiurgo emerge en un mundo en crisis. Baudelaire dedica *Las Flores del Mal*¹² al dandy Théophile Gautier¹³, defensor del arte por el arte. Sus «*flores enfermizas*» son un manifiesto de la estética del artificio, en que aparecen nuevas flores inventadas, en una especie de juego ambivalente, entre la vida y la muerte, entre lo sagrado y lo profano, entre lo nuevo y lo viejo.

Recogeremos algunas de estas flores creadas por poetas y artistas, casi como si de una ofrenda se tratara: flores místicas y flores enfermas, flores nuevas y flores tradicionales, flores emblemáticas y flores ornamentales.

«El lenguaje de las flores y de las cosas mudas!»¹⁴, del poema de Baudelaire titulado *Elevación*, precede al poema *Correspondencias*. En estos versos se conjugan los elementos sinestésicos que trazan un sugerente entramado de relaciones «que cantan los transportes del alma y los sentidos». De esta forma se reivindica la experiencia de la vista (el color y la forma), el olfato (perfumes y aromas), el tacto, el gusto e incluso el oído (sensación de calma), como un verdadero universo de sensaciones. El recuerdo del paraíso perdido como ideal, el mundo del sueño como refugio. *Los paraísos perdidos: el sueño de la Europa simbolista*¹⁵.

En un juego de dualidades que oscila entre la plenitud y el vacío, el Simbolismo emerge como una experiencia estética y poetológica paneuropea. De estas dobles estancias, las imágenes a desgranar son múltiples. Tal como aparece en el óleo titulado *El pensamiento* (c.1898) de Alexandre Séon, donde las frágiles, efímeras ideas, de una gran intensidad cromática, aparecen en un retrato de perfil de una joven de cabellera dorada, a la manera de los quattrocentistas, que se eleva como un monumento. El artista ofreció a Georges Deherme una fotografía de la obra «con el deseo íntimo de guiar al pueblo hacia la belleza»¹⁶. El cuadro fue colgado en la sala de reuniones de la Universidad Popular del Faubourg Saint-Antoine, de lo cual deducimos que la conquista del espíritu y el pensamiento puede liberar a los humildes de su condición. O bien, en contraposición, desde la negatividad, como indica Baudelaire: «Porque no encontraré entre esas rosas pálidas, la flor que se asemeje a mi rojo ideal»¹⁷.

El paso de los estados donde la conciencia se altera en la exploración de los sueños, de descubrimiento de lo onírico, será uno de los caminos de



Fred Holland Day, *Hypnos*, ca. 1896-1897.

fascinación para la generación simbolista. Como una llamada Baudelaire pretende «viajar por los sueños, lejos de lo posible y de lo conocido»¹⁸.

Los artistas se introducen en el mundo de la Noche, hija del Caos, Madre del Destino, del Sueño y de la Muerte. Imágenes predilectas del fotógrafo americano Holland Day, que representa a Hypnos, el dios del sueño, con los ojos cerrados y con una flor opiácea en la mano¹⁹. Aparece como un guía, como si fuera «¡para los corazones, un opio de otros mundos!»²⁰. En esta

¹⁸ *La voz*, *Ibíd.* p. 20.

¹⁹ La fotografía referenciada aparece reproducida en la portada del catálogo editado con motivo de la exposición monográfica dedicada a este fotógrafo, organizada por el Museo Van Gogh de Amsterdam, el Museo de Bellas Artes de Boston y el Museo Villa Stuck de Munich. BECKER, E. (ed.): *F. Holland Day*, Amsterdam, 2000.

²⁰ Del poema *Los Faros*, de Baudelaire. Op. cit. p. 23.



Alexandre Séon, *El Pensamiento*, ca. 1898.

²¹ *Les paradis artificiels* es una obra de Baudelaire compuesta por dos ensayos diferentes publicados en vida del autor. El primero, «Del vino y del hashich», aparecido en 1851, contiene una primera reflexión sobre los efectos de la embriaguez en el sujeto, considerado por el autor como un poema en prosa. El segundo apareció con el título de «Paraisos artificiales» en 1860 y trata únicamente de las drogas y de sus efectos. Las alucinaciones producidas por las drogas, la locura que tiene el don de la videncia, son el material creativo a partir del cual surgen muchas de las imágenes características de la poética de Baudelaire, que perdurará en la literatura francesa y en la plástica de la segunda mitad del siglo XIX. Una versión íntegra de las dos ediciones originales en catalán fue traducida por Anna Montero y Vicent Alonso, en *Llibres del Mall*, Barcelona, 1985. En castellano editada por M. E. editores, Madrid, 1994.

²² *Paraisos artificiales*, cit., p. 121.

²³ ESCHOTADO, A.: *Aprendiendo de las drogas*, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 31.

²⁴ Del poema de Baudelaire *La mala suerte*, op. cit. p. 27.

misma línea, Fernand Khnopff pintó una verdadera naturaleza muerta simbolista en *Flores del sueño* (c. 1895). Las adormideras (*papever somniferum*) se cultivaban para la producción de opio, asociando la iconografía tradicional de los sueños con el mundo de la droga, de los *paraísos artificiales*²¹. evocados por Baudelaire. En la pintura de Khnopff aparecen representadas la dedalera (remedio para los enfermos del corazón, también un poderoso veneno) que revela el enorme poder de las flores sobre la vida y la muerte, la aguileña (símbolo de la tristeza y de la locura) y el lis, que combina la simbología tradicional del lirio blanco como símbolo de la pureza y la expresión decadente del lirio anaranjado, más relacionable con el mundo de los instintos y del subconsciente.

Las opiáceas eran bastante usadas en el siglo XIX. Un derivado del opio disuelto en alcohol, el *laudanum*, se utilizaba para atacar el dolor físico, la tristeza emocional y la ira. De entre los consumidores conocidos, podemos citar personajes como Dickens, Elizabeth Barrett Browning, Ada Byron, Goethe, Keats, Coleridge, Delacroix, Novalis, además de Baudelaire, que fue quien, sin duda, dejó mejor constancia de su conocimiento y uso en sus *Paraisos artificiales*: «Oh justo, sutil y poderoso opio! Aportas un bálsamo sedante para esas heridas que nunca cicatrizan y esas angustias que impulsan al espíritu a la rebelión. ¡Opio elocuente!, Tú que con tu poderosa retórica desarmas las resoluciones de la ira y devuelves al culpable, durante una noche, las esperanzas de su juventud y sus antiguas manos manchadas de sangre... que citas testigos falsos ante el tribunal de los sueños para que triunfe la inocencia inmolada»²². La experiencia de la ensoñación en sí, donde se borran los límites entre despierto y durmiente, permite captar aquello que permanece escondido para la conciencia. Tal como explica Eschotado, «el contacto inmediato entre la esfera imaginativa y la perceptiva abre posibilidades de introspección, aunque solo sea porque permite examinar detenidamente nuestros sueños mientras se están produciendo, sin necesidad de cortar contacto con ellos e interpretarlos cuando estamos ya completamente despiertos»²³.

Fueron muchos los artistas que emplearon el opio para ampliar experiencias y sensaciones, que después podían aplicar a su arte.

Flores tristes, flores decadentes, flores enfermas. «Mucha flor con pesar exhala, como un secreto su grato aroma, en las profundas soledades»²⁴.

Así como la noche y la muerte son hermanas, artistas como Adrià Gual en el cuadro *Nocturn* representa la simbólica flor de iris morada, sobre un fondo teñido de esta tonalidad fúnebre, de dolor. Iris y crisantemos.

El crisantemo, palabra procedente del griego, es una especie de la que existen alrededor de doscientas variedades, con un abanico de colores muy

amplio (blanco, amarillo, rosa, violeta, púrpura y marrón). El hecho que florezca en otoño la convierte en la flor de los cementerios el día de Todos los Santos. De ahí que se le confiera una connotación triste, de piedad hacia los difuntos. El poeta-artista Alexandre de Riquer escribió un libro de reminiscencias orientales, *Crisantemes*, de una delicadeza extrema.

Por otra parte, fue otro poeta, Stéphane Mallarmé, quien escribió un conjunto de trece poemas significativamente titulado *Fleurs*²⁵. Reconoce el don, eleva su canto extasiado en las miradas, en que las flores son fuerza creadora, emergente. Son como apariciones vegetales, similares a las que pintara Odilon Redon, con una doble dimensión, la exterior y la de un espacio interior. A veces en el poema no se pronuncia el nombre de la flor, ausencia, silencio, vacío. En cambio, en otras ocasiones es una cadena sonora en que la presencia del ramo de flores es su referente. Mallarmé presenta a Herodías como la Belleza, y ella es flor, se siente flor. Y es consciente porque se mira en el espejo. Otro registro interesante que el poeta utiliza es el motivo de la flor solitaria, que se conjuga con el reflejo, la soledad: «Triste flor que cree sola y no tiene otra emoción que su sombra en el agua vista con atonía». Florece interiormente, es, a la vez, la flor interior. La mirada interior, la introspección, la flor mística, con el ejemplo privilegiado de las flores mallarmeanas, son «para la Rosa y el Lys el misterio de un nombre».

Metamorfosis²⁶ y personificaciones

Mi deseo es hablar de cuerpos transformados en formas nuevas.

Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro I.

De entre todas las flores, podemos decir que el lirio es la escogida. *Leirion* en griego, *lilium* en latín, azucena (*as-susana*) en árabe, es, en principio, una flor de la que existen muchas especies, cuyo significado se asimila a sinónimo de blancura, de pureza, de virginidad, de inocencia. Pero se presta a diversas interpretaciones, dependiendo sobre todo del color.

Una fábula explica que la blancura de la azucena se debe a una gota de leche de Juno que cayó al suelo y floreció. La azucena blanca es el símbolo de la virginidad, de la pureza y del candor, aunque es evidente que el significado más habitual entronca con la tradición bíblica como símbolo de elección. Por esta razón aparece en el tema de la Anunciación, momento en que se informa a la Virgen María que es escogida entre todas las mujeres. En *El cantar de los cantares*²⁷, en el segundo diálogo de amor, ella dice «Yo soy un narciso de la llanura de Saron, un lirio de los valles» (2, 2) y él contesta «como un lirio entre cardos es mi amada entre las doncellas» (2, 3). En el quinto canto ella describe al amado «sus labios son lirios que chorrean mirra» (5, 1). Y en el sexto, cuando el coro le pregunta hacia



Fernand Khnopff, *Flores del sueño*, ca. 1895.

²⁵ Publicado en 1866 en *Le Parnasse contemporain*. Tal como hemos citado anteriormente ha estudiado el tema Jean Starobinski, op. cit.

²⁶ El estudio de las bibliotecas de artistas nos descubren muchas de las fuentes utilizadas. Sabemos, por ejemplo, a través del estudio de Geneviève Lacambre, que Gustave Moreau tenía un ejemplar de *Las Metamorfosis* de Ovidio. La casa-taller de Moreau se convirtió en un lugar de reunión y peregrinación de otros artistas del momento. Véase el catálogo monográfico de la exposición con motivo del centenario de la muerte del artista: *Gustave Moreau*, Paris, 1998, p. 86.

²⁷ *El cantar de los cantares* está formado por una colección de poemas de amor. El título refleja una de las formas del superlativo hebreo que significa «el más bello, el mejor de los cantares». Posteriormente la colección ha sido relacionada con Salomón, seguramente

por su fama como autor de este tipo de poemas y también por las referencias que aparecen en esta obra en concreto.

²⁸ Tal como indica Pere Bohigas en el volumen introductorio a las *Poesies d'Ausiàs March*, para la colección «Els nostres clàssics», de la editorial Barcino, Barcelona, 1989. Tanto la entrada «Plena de seny» como «Lir entre carts» deben ser un homenaje del poeta a su amada. Véase el apartado «La dama idealitzada» en el subapartado de «Amors d'Ausiàs March», p. 53.

²⁹ Versión transcrita de J. M. Martín Triana, *El Prerrefaelismo: Historia y antología*, Felmar, Madrid, 1976, pp. 44-52.

donde va su amado, ella contesta: «Mi amado ha bajado a su jardín... para recrearse entre las flores y coger lirios, él que padece su rebaño entre los lirios» (6, 2). Y él responde en el séptimo canto que «tu vientre es una montaña de trigo rodeado de lirios» (7, 3). Utilizado desde la Edad Media como homenaje a la amada idealizada, la Virgen, y por analogía, la Iglesia.

La azucena o lirio blanco, *lilium candidum*, es originaria de Siria. Se admiraba en los jardines de Babilonia al lado de los iris y la rosa. Reaparece en las poesías trovadorescas de forma significativa. Así, por ejemplo, Ausiàs March evoca a la amada idealizada con el estribillo «Lir entre carts»²⁸. Como motivo ornamental, los capetos y los reyes de Francia la convirtieron en su emblema. La primera representación de La fleur de lys como emblema real data de 1147, bajo el reinado de Luis VII. En 1285 Felipe III redujo a tres las flores del sello real, escudo de los reyes franceses hasta 1830.

También el lirio se convertirá en un símbolo recurrente para el tema de la Anunciación a lo largo de la historia del arte, aunque en el pasaje de los evangelios no aparezca esta flor de forma literal acompañando a la Virgen. Mística lillial recogida e interpretada por D. G. Rossetti en el poema *The Blessed Damozel (1852)* y el cuadro *Ecce Ancilla domine*, que a su vez tiene que ver con la aparición y desaparición de la Hermandad Pre-rafaelita y el ideal purificador del arte que estos artistas propugnaban:

La doncella bienaventurada se inclinó,
desde la dorada reja del cielo;
sus pupilas eran más profundas
que el fondo de las aguas sosegadas;
en la mano tenía tres lirios
y siete eran las estrellas de su pelo.

A su túnica, suelta desde el broche al borde,
Ninguna flor bordada la adornaba,
sino una blanca rosa merced de María,
por el oficio perfectamente rendido;
su pelo, que descansaba sobre la espalda
era dorado como el trigo maduro²⁹.

El poeta-artista juega con dos números mágicos: el 3 y el 7. Los tres lirios que la Bienaventurada lleva en la mano son los tres miembros iniciadores de la Hermandad: John Everett Millais, William Holman Hunt y Dante Gabriel Rossetti. Una trinidad artística que deviene metáfora de la Santísima Trinidad, así como la blancura de los lirios y la rosa blanca que es la Virgen, que se asimila a la joven adolescente, que el pintor muestra en la



Santiago Rusiñol, *La Pintura*, 1894-98. Cau Ferrat, Sitges.

Anunciación, con cabellera dorada³⁰, también presente en el tambor como una imagen simbólica del lirio bordada (reivindicación a la vez del trabajo artesano).

Continuando con el poema de Rossetti, «donde los lirios yacían como dormidos» acompañados por las doncellas de María, «cuyos nombres son como cinco dulces sinfonías, Cecilia, Gertrudis, Magdalena, Margarita y Rosalía. En círculo se sientan, con rizados trenzados y frentes enguinaldadas»³¹. En 1893, a partir de este poema, el músico francés Claude Debussy compuso *La demoiselle élue*, presentándolo a la Société Nationale. Se hizo una edición de lujo, con 160 ejemplares, ilustrada por Maurice Denis. Con la utilización de los instrumentos de viento Debussy consiguió crear una atmósfera de misterio y de sueño. La protagonista es una mujer etérea, con contornos indefinidos, como Mélisande de Maeterlinck³². Música a partir de un poema y una pintura.

Flores blancas, inmaculadas, que a menudo acompañaran alegorías de las artes, como la de *La pintura*, ideal de retorno a la estética de los primitivos italianos. Un ejemplo significativo es la representación que Santiago Rusiñol pintó para el Cau Ferrat en Sitges, un tríptico alegórico de *La Poesía*, *La Pintura* y *La Música*.

³⁰ BORNAY, E.: «Las mujeres áureas», *La cabellera femenina*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 91-102.

³¹ Op. cit. pp. 412-13.

³² *Pelleas et Mélisande* es una obra de teatro de Maurice Maeterlinck, que Debussy vió interpretada en 1893 en París y a partir de la cual compuso una ópera en 1902 que rompe la estructura musical tradicional. Un drama dividido en 5 actos y 12 cuadros, donde los personajes no tienen ningún control sobre los que les pasa sino que viven con las coincidencias que la naturaleza les depara. Mélisande no tiene origen ni destino. Se deja llevar por lo que siente, sin pensar si está bien o no. No tiene conciencia de la separación y únicamente se guía por los instintos.

³³ Del poema de Mallarmé *Las flores*, traducido por Rubén Darío. Recogido en: GÓMEZ CANO GAVIRIA, R. (ed.): *Stéphane Mallarmé. Cien años de Mallarmé. Igitur y otros poemas*, Igitur, Montblanc, 1998. p. 102.

³⁴ La interjección «Ay!», referencia recogida en Ovidio, op. cit., p. 134.

³⁵ La traducción literal del texto en francés es mía. Editado en 1882 en París.

Adrià Gual, Esbozo para la cubierta de *Nocturn*, *Andante Morat*, 1896.



Blancura de lirios también evocada de forma recurrente por Mallarmé, como simbología lunar del elemento femenino:

Y tú hiciste la blancura sollozante de los lises que, rodando sobre mares de suspiros, a través del incienso azul de los pálidos horizontes, sube, en un ensueño, hacia la luna que llora³³.

Por otra parte, la metamorfosis de los lirios en flores de género nuevo la podemos encontrar en la transformación de un favorito de Apolo, Hyacinthos. Es una flor similar al lirio por la forma. En época de Ovidio se creía que las primeras letras del nombre del héroe Áyax se podían ver en los pétalos de la flor y coincidían con la demostración del dolor³⁴. Habitualmente el jacinto hace referencia a amores prohibidos. En la leyenda romana fue Júpiter quien hizo que el pastor Endimión que estaba enamorado de Diana entrara en un sueño eterno convirtiéndolo en flor. El jacinto nació de una gota de sangre del joven.

A destacar el aspecto fálico y los efectos embriagadores de estas flores de fuego, como las azucenas rojas o las amarilis (en griego *amaryssein*, que significa literalmente resplandeciente, también denominada popularmente con el significativo nombre de *belladona* o *lirio de Santiago*). Símbolo de artificios, de coquetería, de seducción, las flores rojas y anaranjadas destacan también por su aroma embriagador, exultado por Huysmans en su obra *La Cathédral*: «es absolutamente opuesto a un olor casto; es una mezcla de miel y pimienta, un tanto acre y un tanto dulzón, algo pálido y algo fuerte; tiene algo de la conserva afrodisíaca de Levante y de la mermelada erótica de la India»³⁵.

Flores de lis anaranjadas presentes en un poema místico de Christina Rossetti, que servirá de inspiración para el cuadro de Khnopff, cuyo significativo título es *Cierro mi puerta sobre mi mismo*. La imagen representa la retirada del mundo, el abandono de sus propios sueños (tal como indica la presencia de la cabeza de Morfeo, dios del Sueño). En primer plano, tres momentos en el ciclo de vida de la flor (el capullo, la expansión y el final de la vida). Huir de la realidad, cerrar la puerta y encontrarse aun más solo, en silencio. Poema y pintura sugieren la recreación de un universo personal hermético, que se encierra voluntariamente, necesariamente.

Otra acepción liliál, por decirlo así, es el narciso.

Fue Perséfone quien recogió un narciso cuando estaba siendo arrastrada hacia el reino subterráneo por Hades, que se había enamorado de ella. Flor que aparece también haciendo referencia al mito, una vez más recogido en las *Metamorfosis* ovidianas. La ninfa azulada Liríope (nombre que en griego significa literalmente lirio) había sido violada por el río Cefis enlazándola en su corriente sinuosa y encarcelándola en sus aguas. La bellísima

ninfa quedó embarazada y de su vientre vino al mundo un niño que era capaz de despertar pasiones, y le pusieron el nombre de Narciso. Cuando se le consultó si viviría muchos años, el adivino vaticinó: «Si no llega a conocerse».

Pero, cuando se miró reflejado en el agua, se enamoró de su imagen. Y desde aquel momento la admirable belleza de Narciso y su frialdad seduciría a mujeres y hombres, sin que nadie pudiera emocionarle. Sin duda, este personaje mitológico encarna todos los deseos de los simbolistas. A destacar textos finiseculares como *Narcisse parle* de Valéry y *Traité de Narcisse* de Gide³⁶, que nos invitan a una reflexión estético-filosófica que pertenece de lleno al deseo del descubrimiento de uno mismo, imagen proyectada, exaltación del agua-espejo que da nacimiento a la imagen de Narciso: «Narciso-Espejo parlante. Lo que veo me habla porque él es YO!»³⁷, como los cuadros de Moreau³⁸ o el de Khnopff, titulado *Mi corazón vuelve a llover...*

No obstante, la flor también se asocia a la muerte, a causa de las virtudes soporíficas de efectos similares a los de la muerte. A menudo se ha destacado la relación etimológica entre las dos palabras griegas: narciso (que significa torpeza) y narcótico. Una vez más, Mallarmé revela el parentesco entre Narciso y «el mutismo o la sordera del sueño profundo»³⁹.

Sin embargo, es en la Muerte de Narciso donde los simbolistas encuentran la idea de renuncia a la materia y la mutación del hombre en flor. Otra vez siguiendo a Ovidio: «pero el cuerpo no aparecería por ningún sitio; en lugar del cuerpo encontraron una flor amarilla en medio, rodeada de pétalos blancos (el narciso)»⁴⁰. A añadir que el narciso de color blanco es precisamente el *narcissus poeticus* o clavel de Pascua.

La rosa es probablemente la flor simbólica más popular entre las flores y la más empleada en Occidente. En los Jardines de Babilonia había iris, azucenas y rosas. Símbolo de regeneración, adopta significados místicos asociados al martirio de Cristo y a las letanías de la Virgen. Con título alegórico, el *Roman de la rose*, obra empezada por Guillaume de Lorris y completada por Jean de Meun, muestra el amor caballeresco. También Dante evoca con la rosa el registro profano y sagrado. La rosa mística del paraíso de la *Divina Comedia* y la rosa que Beatrice muestra a su amante. Entre el amor profano y el amor sagrado, la rosa tendrá, también según el color, múltiples significados simbólicos. Incluso en Viena se convertirá en el motivo ornamental estilizado de la Secesión, el emblema de la rosa cuadrática, de influencia del escocés Machintosh. En las Wiener Werkstätte, o en novelas como *El caballero de la rosa*, como juego de lenguaje.



Georges Desvallières, *Narciso*, 1893.

³⁶ El primero de P. Valéry, aparecido en *La Conque*, París, 1891, y el segundo de André Gide del mismo año.

³⁷ Verso de Valéry, citado por ANDERSON; K.: *Myth and legend in French Literature*, Londres, 1982, p. 197.

³⁸ Parece ser que inspirada en un cuento de Henry Régnier, titulado *Hertulie*, donde textualmente dice: «la escalera desde la que uno mira hacia abajo, en el estanque, de tal forma, que peldaño a peldaño, tenemos la impresión de irnos acercando a uno mismo». Véase cat. cit., *Los pintores del alma*, p. 102-103.

³⁹ MALLARMÉ, S.: *Les dieux antiques*, París, 1945, p. 1248.

⁴⁰ Op. cit. p. 117.

⁴¹ Título de un poema de Laurent Tailhade.

Entre Eros y Thanatos: las flores de Ofelia⁴¹ y el gran loto de Salomé

A lo largo del siglo XIX aparecieron múltiples y variadas versiones del mito de Ofelia. Reinterpretaciones por parte de los pintores románticos, los pre-rafaelitas ingleses o Delacroix, de escultores como Préault, y de los pintores simbolistas, Gervaux, Lévy-Dhurmer o Redon, entre otros. De estos dos momentos, la primera imagen a resaltar es la del pintor pre-rafaelita John Everett Millais, el cual, intentando crear una pintura poético-simbólica, según nuestra opinión, pinta en 1851 una de las más bellas imágenes del mito. El momento escogido por el artista y la manera de representar a Ofelia se inspira, casi al pie de la letra, en el texto shakespeariano. Visualiza el fragmento de *Hamlet*⁴², en el que la Reina comunica a su esposo Laertes que su hermana Ofelia se ha ahogado mientras estaba haciendo coronas de flores, y le explica:

⁴² SHAKESPEARE, W.: *Hamlet*, traducción y edición Angel-Luis Pujante, Espasa-Calpe, Madrid, 2001 (1994).

Sobre un arroyo, inclinado crece un sauce
que muestra su pálido verdor en el cristal.
Con sus ramas hizo ella coronas caprichosas
De ranúnculos, ortigas, margaritas, y orquídeas
A las que el llano pastor da un nombre grosero
Y las jóvenes castas llaman «dedos de difunto».

J. E. Millais, *Ofelia muerta* (detalle), 1852, Tate Gallery, Londres.





Odilon Redon, *Ofelia*, 1900-1905, colección Ian Woodner.

Y cuando Ofelia «estaba trepando para colgar guirnaldas en las ramas pendientes, cuando un pérfido mimbre cedió y los aros de flores cayeron con ella al río lloroso»⁴³.

⁴³ *Ibíd.* p. 181.

La imagen es suficientemente evocadora como para que el pintor intente congelar en una historia pintada este momento, cuando, y continuo con el texto: «sus ropas se extendieron, llevándola a flote como una sirena». Fijémonos, una mujer de agua que encantaba a los hombres con su voz, ya que «ella, mientras tanto, cantaba fragmentos de viejas tonadas como ajena a su trance o cual si fuera un ser nacido y dotado para ese elemento», o sea el agua. Una vez más, como con el narciso, se trata de la conjugación del agua y las flores. Aparecen orquídeas (*orkhis* significa testículos, símbolo de fecundación) que destacan entre flores más humildes, como son las margaritas (habitualmente símbolo de fidelidad y confianza) y los ranúnculos o botones de oro (que expresan atracción y peligro, y aunque no tengan un significado específico, su jugo es irritante y venenoso). Flores que tienen que ver, pues, con el amor y la muerte, *leitmotiv* fundamental de la obra teatral. Millais capturó el último momento de la vida de una joven que murió por amor, a tono con el poema que le dedicó Byron, titulado *Y tú estás muerta, tan joven y hermosa*, donde la describía como una flor:

La flor abierta de madura belleza sin par,
Será la presa más temprana en caer;
Aunque ninguna mano la arranque a destiempo,

⁴⁴ *Poemas líricos*. Selección, versión y prólogo de María Alfaro, Hispánica, 1945, p. 45.

⁴⁵ Op. cit. p. 34.

⁴⁶ RIMBAUD, A.: *Poesía completa*, Barcelona, 1994.

⁴⁷ Del poema *Herodías*, traducido por Rosa Chacel, op. cit. pp. 21-33.

Es imposible que no pierda sus pétalos,
Si bien es cierto que sería mayor el padecer
Por verla hoja a hoja marchitar,
Que verla como la vemos, arrancada de su tallo,
Pues al ojo humano le es difícil soportar
El terrible paso de lozano a putrefacto⁴⁴.

Entre el Romanticismo y el Simbolismo, Baudelaire es quien mejor sugiere la imagen de Ofelia diciéndole:

Habla a veces, dice: «Soy bella, amada, buena,
y en el amor ordeno que ameis sólo la Belleza;
soy Angel guardián, Musa y Madonna»⁴⁵.

De todas formas, mucho más original se descubre en el poema de Rimbaud, que la transforma en un gran lirio blanco, que como ya hemos explicado simbolizaría la pureza, la virginidad:

Sobre la quieta y negra onda donde duermen las estrellas
la blanca Ofelia flota como un gran lirio,
flota muy lentamente, tendida en sus largos velos...
En los bosques se oyen lejanos sonidos de caza...
Los nenúfares heridos suspiran a su alrededor;
ella despierta a veces, en un aliso duerme,
algún nido, del que se escapa un leve temblor de ala:
un canto misterioso cae de los astros de oro(...)
Cielo! Amor! Libertad! Qué sueño, oh pobre Loca!
Te fundiste en él como la nieve en el fuego:
Tus grandes visiones ahogaron tu palabra
y el terrible Infinito asustó a tu mirada azul! (...)
y el Poeta dice que en los rayos de las estrellas
vienes a buscar, en la noche, las flores que recogiste;
y que ha visto sobre el agua, tendida en sus largos velos,
a la blanca Ofelia flotar, como un gran lirio⁴⁶.

Imágenes de sueño, de noche, de la mujer-blanca como la luz del firmamento, que incluso el poeta utiliza como depositario de las flores que Ofelia recogió. También Mallarmé utiliza el símbolo del lirio: «Tu lirio toma el oro al cielo antes de que lo cortes!» así como la nostalgia del tiempo: «Cuando su ojo soñador ve, en el azul que dora, elevarse el sol detrás de un monte nevado, su corazón palpita: enlutada, grita llorosa al cielo. Ayer, ayer, ayer, devuélveme su aurora»⁴⁷.

Imagen poética idealizada la de Ofelia, frágil como la modelo de Millais, Elizabeth Siddal, que se considera como «la primera muerta del Simbolismo



Gustave Moreau, *Salomé*, 1874-1876.

inglés»⁴⁸. La modelo, esposa a la vez de Rossetti, falleció a causa de la ingesta excesiva de láudano. En el cuadro que a modo de homenaje compuso Rossetti, con el título de reminiscencias simbólicas *Beata Beatrix* (c. 1863), plasma a Elizabeth como la dama que él construyó, inspirado en la

⁴⁸ JULLIAN, Ph. *Esthètes et Magiciens*, París, Lib. Académique Perrin, 1969, p. 117.

⁴⁹ MARSH, J.: *Elizabeth Siddal. The Pre-Raphaelite artist 1829-1862*, Sheffield Design and Print, London, 1991.

⁵⁰ En los mitos hindús el loto que flota en el agua es la imagen de la indistinción primordial. Eclosiona en la superficie como el huevo del mundo, a la vez macrocosmos y microcosmos. Kupka lo imaginó así como si surgiese de una flor, en su obra *El alma del loto* (1898).

⁵¹ HUYSMANS, J: *A contra-natura*, Madrid, Cátedra, Madrid, 1998, p. 45.

⁵² También Venus regó la sangre de su amante Adonis muerto con néctar y la convirtió en una flor llamada anémona, palabra que significa viento, tal como ya hemos indicado anteriormente, refiriéndonos a la fragilidad.

⁵³ Op. cit. p. 34.

⁵⁴ Gustav Mahler quiso estrenarla en Viena, pero la censura lo impidió. Por esta razón se tuvo que estrenar en Dresde.

Vita Nuova de Dante, en trance entre la tierra y el cielo cuando los efectos de la dosis la conducen hacia la nueva vida. En su mano la paloma (que además era el apodo de Lizzie) posa la semilla de la que deriva el opio. Aunque ésta es la imagen que ha perdurado en el tiempo, no obstante hay que añadir que Elizabeth Siddal también escribía poemas y ella misma se describía como Ofelia, envuelta de hierba mientras yace y «como hierba encima de la muerte»⁴⁹, en cierta manera metáfora de la tumba o de la adicción que acabó matándola.

De entre los artistas simbolistas, a mi parecer, es Odilon Redon quien mejor muestra la metamorfosis de Ofelia en una flor acuática. Convierte su rostro, coronado por una guirnalda de flores, en una efigie enmarcada con una mandorla floral, que sugiere más que describe.

Contrastando con la imagen idealizada del mito de Ofelia emerge con fuerza la figura de Salomé, que se convertirá en el icono más representado por los simbolistas. El atributo de Salomé es la flor de loto, sagrada en Egipto y la India. Aunque los lotos crecen en agua sucia, dan nacimiento en el cieno a flores de gran belleza⁵⁰. Tal como indica Huysmans, en el verdadero manifiesto del Simbolismo en que se convirtió su novela *À rebours* (1884): una «belleza maldita, deidad simbólica de la indestructible Lujuria, que pertenece a las teogonías del Extremo Oriente... Ni San Mateo ni San Marcos ni San Lucas ni los otros evangelistas decían nada de los encantos delirantes, de las activas depravaciones de la danzarina»⁵¹. El cuadro de Gustave Moreau representa y encarna como emblema el mito por excelencia de Fin-de-Siglo, el de Salomé, la mujer perversa, devoradora de hombres, ardiente y cruel, «con su encanto de gran flor venérea, nacida en bancales sacrílegos, criada en invernaderos impíos». En un estilo muy distinto, la originalidad del cuadro sólo la podemos emparentar a las ilustraciones de Aubrey Beardsley para el texto de Oscar Wilde sobre Salomé, para una de las cuales el artista escoge una imagen y una frase: «Beso tu boca, lokannan, beso tu boca», dibujo en que la sangre de la cabeza del Bautista se derrama sobre la tierra de donde brota una flor⁵². Precisamente Salomé dice estar prendada del cuerpo puro e inmaculado del Bautista: «Tu cuerpo es blanco como las azucenas del campo, nunca tocadas por la hoz. Tu cuerpo es blanco como la nieve en las montañas de Judea. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo (...) ni los pies de la aurora en la cepeda, ni el seno de la luna sobre el mar, nada en el mundo es tan blanco como tu cuerpo»⁵³. A partir de Wilde, Richard Strauss compondrá una ópera, estrenada en 1905 en Dresde⁵⁴, con una lujuriosa e incisiva orquestración, que se percibe como un ambiente sofocante.

Los girasoles, entre el elitismo y la humildad

Para cerrar con unas flores que simbolizaron un juego de dualidades propio de las sensibilidades finiseculares, no podemos dejar de mencionar los girasoles. En la década de los ochenta la fusión de asociaciones del girasol con el arte y la religión llegaron a simbolizar el *Aesthetic Mouvement* en Inglaterra. Oscar Wilde lo adoptó y lo llevaba colgado de la solapa. Resurgimiento emblemático que encontramos en múltiples descripciones, en las artes gráficas y decorativas del momento. El nombre común del heliotropo indica su carácter humilde. En la leyenda griega, Clitia es amada y luego abandonada por el Sol, por el amor de otra joven. Inconsolable, se consume de tristeza y se transforma en heliotropo, la flor que siempre se vuelve hacia el Sol como al amante perdido.

De la misma manera, el simbolismo de esta flor es múltiple. Procedente de América, desde el siglo xvi su sensibilidad a la luz del sol llevó a considerarla un símbolo de la humilde inclinación de la naturaleza por la divinidad. Representaba las relaciones de amor, y, también por analogía, del amor del artista por la naturaleza. Van Gogh prefirió conferirle este carácter más humilde, de sincera expresión de amistad, y, como es sabido, la convirtió en uno de sus temas preferidos.

Por otro lado, Gauguin descubrió los malvaviscos, también denominados hibiscos, que abundan en las Antillas. En la Polinesia es la flor sagrada y es también el emblema de Malasia y de Hawai. Las tahitianas llevan la flor del hibisco en la oreja. Parece ser que si lo llevan en la derecha significa «libre» y al contrario en la izquierda. De ahí que el artista representara a las mujeres tahitianas con la exuberancia de la naturaleza y la sensualidad de sus cuerpos desnudos, adornados con estas flores.

Dos flores y dos vías de expresión distinta de la naturaleza para expresar sentimientos o símbolos.

Naturalesas artificiales, jardines donde vivir ante la amenaza de la realidad oscura, sucia y humeante de la sociedad industrial, anhelo de embellecer, ante el miedo al vacío, la fragilidad y a la muerte.

T. M. Sala
Universitat de Barcelona

RESUM

L'escrit neix de la interrelació entre la poesia i les imatges, les històries pintades, els universos simbòlics i la creació de naturaleses artificials al llarg del segle XIX. El títol de reminiscències baudelairianes esdevé una síntesi d'intencions, de la recerca de *correspondències* en un *bosc de símbols*. L'objectiu fonamental és analitzar un sistema de símbols en un moment en què el culte a la naturalesa va ser un refugi contra les falsedats humanes, contra el positivisme, contra un paisatge cada vegada més industrialitzat. Desentranyar la pròpia singularitat,

el caràcter d'allò que simbolitza una altra cosa, que la representa de manera sensible o imaginada. La naturalesa del símbol, el símbol de la naturalesa, centrant-nos en el simbolisme de les flors, *el llenguatge de les coses mudes*.

RESUMEN

El artículo nace de la interrelación entre poesía e imágenes, historias pintadas, los universos simbólicos y la creación de naturalezas artificiales a lo largo del siglo XIX. El título de reminiscencias baudelairianas viene a ser como una síntesis de intenciones, de la búsqueda de *correspondencias* en un *bosque de símbolos*. El objetivo fundamental es analizar un sistema de símbolos en un momento en que el culto a la naturaleza fue un refugio contra las falsedades humanas, contra el positivismo, contra un paisaje cada vez más industrializado. Desentrañar la propia singularidad, el carácter de aquello que simboliza otra cosa, que la representa de manera sensible o imaginada. La naturaleza del símbolo, el símbolo de la naturaleza, centrándonos en el simbolismo de las flores, *el lenguaje de las cosas mudas*.

ABSTRACT

This article originates from the relation between images and poetry. It explores painted histories, symbolic visions and the construction of artificial natures through the nineteenth century. Its title, *Artificial natures*, wants to suggest Baudelaire's ideas about *correspondances* in a *forest of symbols*. The main goal is to analyze a system of symbols, in a context where the nature was a refuge from positivism and the industrial landscape. We want to look at singularities: the nature of the symbol, the symbol of the nature. A particular view of the symbolism of flowers, *the language of silent things*.