



Facultad de Geografía e Historia  
Universidad de Santiago de Compostela

Trabajo Fin de Grado

**Representación de la *femme fatale* y la *femme fragile* en  
la moda contemporánea:  
el caso de Alexander McQueen, Thierry Mugler y John  
Galliano**

**Autor:** Alba Pena Fernández

**Tutora:** Maria de Fátima Díez Platas

**Departamento de Historia del Arte**

Trabajo de fin de grado presentado en la facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela para la obtención del grado de Historia del Arte.

Junio 2023

**Resumen:** El presente trabajo tiene como objetivo estudiar las representaciones de los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme fragile* en la moda contemporánea, más concretamente en las colecciones de Alexander McQueen, Thierry Mugler y John Galliano. Estos tipos de la mujer fatal y la mujer frágil nacieron gracias a la literatura; con el fin de dar coherencia al uso de estos en la narrativa del trabajo, se procede a exponer las teorías sociológicas y antropológicas de los imaginarios colectivos, así como, el papel que tienen tanto el mito como la literatura en ellos. A continuación, se desarrollará la construcción de los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme fragile* desde una visión histórica y artística. Seguidamente, se pasará a abordar la vinculación de la mujer fatal a las colecciones de McQueen y Mugler, para finalmente, vincular a la mujer frágil a los diseños de John Galliano.

**Palabras clave:** *femme fatale*, *femme fragile*, McQueen, Mugler, Galliano

**Resumo:** O presente traballo ten como obxectivo estudar as representacións dos arquetipos da *femme fatale* e a *femme fragile* na moda contemporánea, máis concretamente nas coleccións de Alexander McQueen, Thierry Mugler e John Galliano. Estes tipos, da muller fatal e a muller fráxil naceron grazas á literatura; co fin de dar coherencia ao uso destes na narrativa do traballo, procédese a expoñer as teorías sociolóxicas e antropolóxicas dos imaxinarios colectivos, así como, o papel que teñen tanto o mito como a literatura neles. A continuación, desenvolverase a construción dos arquetipos da *femme fatale* e a *femme fragile* desde unha visión histórica e artística. Seguidamente, pasarase a abordar a vinculación da muller fatal ás coleccións de McQueen e Mugler, para finalmente, vincular a muller fráxil aos deseños de John Galliano.

**Palabras chave:** *femme fatale*, *femme fragile*, McQueen, Mugler, Galliano

**Abstract:** The present work aims to study the representations of the archetypes of the *femme fatale* and the *femme fragile* in contemporary fashion. More specifically in the collections of Alexander McQueen, Thierry Mugler and John Galliano. This types, the *femme fatale* and the *femme fragile*, were born thanks to literature; in order to give coherence to the use of these in the narrative of the work, we proceed to expose the sociological and anthropological theories of the collective imaginaries, as well as, the role of myth and literature in them. Following after, the link of the *femme fatale* to the collections of McQueen and Mugler will be addressed, to finally, link the *femme fragile* to the designs of John Galliano.

**Keywords:** *femme fatale*, *femme fragile*, McQueen, Mugler, Galliano

## Índice

Introducción.....	5
1. Imaginarios, mitos, arquetipos y arte .....	6
2. Construcción de los arquetipos femeninos.....	11
2.1 <i>Femme fatale</i> .....	12
2.2 <i>Femme fragile</i> .....	21
3. La silueta de la fatalidad.....	26
3.1 Colección <i>Dante</i> de Alexander McQueen.....	27
3.2 La aportación de Thierry Mugler.....	31
4. Delicadeza Romántica: la mujer frágil en John Galliano.....	37
5. Conclusiones.....	43
6. Bibliografía.....	45
7. Webgrafía.....	57
8. Anexos.....	60

## Introducción

En el presente trabajo académico se pretende estudiar las representaciones de los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme fragile* en la moda contemporánea. Para ello, en el caso de la *femme fatale*, nos fijamos en los diseños propuestos en las colecciones de Alexander McQueen y Thierry Mugler, y en el caso de la *femme fragile* en los de John Galliano.

El objetivo no es otro que determinar la existencia de estos tipos femeninos en la moda en las décadas de los 80 y 90 y ver cómo su esencia es proyectada en el contexto contemporáneo, mostrando la evolución de estos tipos desde las representaciones del siglo XIX, las cuales ya miraban a las tradiciones clásicas, hasta llegar a las pasarelas de los diseñadores seleccionados. Al mismo tiempo, procuramos exponer qué elementos concretos de la vestimenta femenina son característicos de estos arquetipos en nuestra era. Basándonos en que la moda es un claro indicador de la época histórica en la que se produce la obra, se pretende exponer qué tipo de diseños serán considerados como continuantes de la tradición de la *femme fatale* y de la *femme fragile*, respondiendo a la pregunta: ¿de qué manera se vestirían la mujer fatal y la mujer frágil contemporáneas?

Para construir el trabajo recurrimos al estudio de los imaginarios colectivos, ya que, consiguen exponer la naturaleza colectiva de los arquetipos, así como la importancia de los mitos, que son los encargados de poner en circulación estos tipos en forma de imágenes y símbolos. En este sentido, también se recurre a la aportación de Jung en su obra *Los arquetipos del inconsciente colectivo* (Jung et al. 1981) al ser un pilar fundamental dentro de este campo.

Para construir los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme fragile*, fueron de gran ayuda las aportaciones de Elhallaq en *Representation of Women as Femme Fatales: History, Development and Analysis* (2015), así como la obra de Erika Bornay *Las hijas de Lilith* (1995) y finalmente, Dijkstra con *Idols of perversity* (1986).

En cuanto al análisis de las colecciones de moda, no se puede dejar de mencionar la *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (2005) de Valerie Steele, así como el capítulo

*Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale* (2001) de Caroline Evans. Igualmente, mencionar la obra de Dana Thomas *Gods and Kings: The rise and fall of Alexander McQueen y John Galliano* (2015) y por último, François Baudot y su libro *Thierry Mugler* (1998).

## **1. Imaginarios, mitos, arquetipos y arte**

El imaginario históricamente ha sido concebido como una categoría menor dentro de las disciplinas sociales, pero ha evolucionado a tener una entidad propia con corrientes de estudio específicas (Pérez Freire, 2017, 9). Cuando hablamos del imaginario, es inevitable el acercamiento a otros conceptos como la imaginación o el mito (Agudelo, 2011, 2). En este sentido, el imaginario puede ser entendido desde varias perspectivas, pero la que más nos concierne es la que lo asocia a la memoria colectiva, o sea, al recuerdo de las cosas pasadas, cuentos y narraciones (Agudelo, 201, 6).

En relación a la problemática expuesta, conviene exponer brevemente el concepto de imaginación y sus diferencias con el imaginario. Así pues, entendemos que la imaginación es propia del ser humano, una facultad personal que media entre el sujeto y el entorno (Riffo-Pavón, 2019, 92). De hecho, gracias a ella tenemos libertad, la habilidad de crear, soñar y proyección creativa, así pues, es el elemento necesario para crear lo que aún no existe (Riffo-Pavón, 2019, 93). Por otro lado, el imaginario permite al ser humano simbolizar, difiriendo de la imaginación en su naturaleza colectiva, que “permite conjeturar y viajar más allá de los límites geográficos y culturales instituidos en una sociedad” (Riffo-Pavón, 2019, 93). Esta colectividad se logra por la vinculación de la sociedad con el mito y el imaginario colectivo que este proporciona, aunque cada individuo tenga una interpretación particular, esta colectividad no falla en recopilar los varios sentidos de la vida (Bech, 1999).

Los imaginarios sociales se consideran esquemas construidos por las sociedades, que actúan como base para todo lo social, ya que permiten percibir, explicar e intervenir en lo que se considera como realidad (Randazzo, 2012, 79). En esta línea, tenemos que

explicar los “marcos sociales”, que se emparentan con los imaginarios sociales (Randazzo, 2012, 81). En palabras de Lakoff “Los marcos son estructuras mentales que conforman nuestro modo de ver el mundo” (2007, 17, citado en Randazzo, 2012, 81). Por lo tanto, son estructuras mediante las cuales entendemos situaciones y comportamientos (Randazzo, 2012, 81). Así, los esquemas y prototipos son marcos mentales que se forman a través de la experiencia y organizan grandes cantidades de información para que pueda ser manejada de forma más sencilla (Randazzo, 2012, 81). Es decir que, al interactuar adquirimos información y esta al integrarse con los datos ya almacenados en nuestra memoria, permite que demos sentido al mundo social mediante la construcción de juicios, predigamos acciones y generemos conclusiones (Baron, R.A. y Byrn, D., 1998 citado en Randazzo, 2012. 81).

Gilbert Durand en su obra *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) propone su imaginario cultural desde una visión antropológica e influenciado por el arquetipo (Aliaga y Pintos, 2012. 14). Para Durand, el imaginario es universal, y está constituido por arquetipos que ordenan la sociedad, aunque no reparemos en ello (Agudelo, 2011, 5). En efecto, estos arquetipos tendrían su principio en los orígenes del ser humano reflejando las culturas primitivas (Agudelo, 2011, 5). En resumidas cuentas, el imaginario para Durand se establece como imprescindible para comprender las producciones artísticas y culturales, tanto las pasadas como las futuras (Agudelo, 2011, 5).

Ahora bien, Durand tuvo influencia de la teoría de los arquetipos del inconsciente colectivo del psicoanalista Carl Gustav Jung (Bech, 1999, 63). Lo interesante es que para Jung, el inconsciente tendría una capa superficial, que llama el inconsciente personal, concordando con Freud (Estramina et. al., 2007, 134)<sup>1</sup>. Pero Jung, amplía el concepto al crear una nueva capa más profunda y colectiva, además de universal, ya que sus contenidos los compartimos “más o menos” con todos los individuos

---

<sup>1</sup> Es familiar el concepto de inconsciente para referirnos al receptáculo con contenidos de nuestro ser reprimidos u olvidados (Jung, et.al. 1981), se le atribuye a Freud el desarrollo de este concepto al determinar que la personalidad tenía un nivel consciente, otro preconscious y finalmente el inconsciente, que sería personal a cada individuo (Estramiana, et. al. 2007).

(Estramina et. al., 2007, 134). Esto lo llamaría el inconsciente colectivo, que tiene una naturaleza innata, siendo imposible intervenir en su creación o desarrollo (Jung, et.al. 1981). En él se encuentran los residuos culturales y sociales, como pueden ser elementos del folklore, costumbres, además de, actitudes, valores, así como cuestiones religiosas (Estramiana et. al.,2007, 134). Al mismo tiempo, estos componentes se transmiten de forma generacional, pero el individuo no es consciente de ello (Estramiana et. al.,2007, 134). Es importante subrayar que de el inconsciente colectivo emanan los arquetipos, que se consolidan como tradiciones gracias al mito (Fernández Pichel 2010, 270). Concerniente a la teoría de Jung, el ánima sería la parte femenina dentro del varón (Estramina et. al. 2007, 139) y personifica las cualidades femeninas de: “ternura, sensibilidad, tortuosidad, seducción, indefinición, sentimiento, receptividad, esquivia, celos y sumisión creativa” (Ulanov, 1971, 38).

En lo que respecta a la construcción y al conocimiento colectivo de nuestra sociedad, tenemos mucho que agradecerle al mito (Marínez-Falero, 2013, 482). No solo es el modelo usado para explicar la realidad humana desde las sociedades primitivas, explicando, por ejemplo, fenómenos irracionales, meteorológicos o vinculados a un ritual (Marínez-Falero, 2013, 482). Por encima de esto, el mito es el motivo del surgimiento de lo que entendemos como construcciones imaginarias dentro de la literatura y las artes, que siguen manifestándose en el mundo contemporáneo (Palomeque 2021)<sup>2</sup>. El mito asiste a la constitución de la identidad individual y colectiva, actuando como conducto entre las imágenes arquetípicas y la forma que toman en el imaginario colectivo (Bech, 1999). Tal y como sugiere Riffo-Pavón: “Los mitos surgen de la propia creación humana y se escurren en la sociedad de generación en generación para convertirse en soportes psicológicos que se proyectan en nuestras praxis” (2019, 103).

La universalidad del mito se da al ser un instrumento que hace comprender y transmitir la complejidad y adversidades de la vida, se equipara a funciones como la imaginación,

---

<sup>2</sup> Pese a que en las civilizaciones contemporáneas hayan prescindido de esa dependencia mito-naturaleza-misticidad y se haya instaurado el objetivismo como norma general no se puede descartar la aparición de conductas y manifestaciones de contenido mítico (Palomeque 2021).

actividad onírica, o la creatividad, que no dejan de ser formas necesarias para crear y conocer en base a la interpretación de los símbolos:

“El mito es la estructura fundamental del imaginario que ha dado origen a todas las demás formas narrativas posteriores: leyenda, fábula, cuento, teatro, novela, discurso político, cinematografía, televisión, cómic, narrativas de la red global e hipótesis científicas acerca del origen del cosmos y de la vida. De muchas otras maneras, mediante sus nuevas metamorfosis, el mito continúa rigiendo el pensamiento humano” (Bech, 2021, 493).

En relación esto, exponer que dentro de los mitos nos encontramos con los símbolos. Estos son figuras e imágenes, que nos proporcionan la habilidad para conocer e interpretar la realidad colectiva e individual (Bech, 1999, 66). Primero, es necesario definir la imagen mental como la unidad básica de la que partimos a la hora de producir representaciones individuales y colectivas (Bech, 1999, 66); en efecto, la imagen al ser la base del pensamiento, es también la base de la comunicación (Bech, 1999, 66). Después, estas imágenes mentales se pueden traducir a signos, alegorías o símbolos, para poder ser comunicadas, identificadas, reproducibles y sujetas a la posibilidad de arraigar en el imaginario colectivo (Bech, 1999, 64).

Dentro de esta línea, el símbolo se enmarca como el núcleo de las imágenes comunicadas, además de como “la unidad mínima a partir de la cual se componen todas las formas de expresión del pensamiento” (Bech, 1999, 64). Dentro de los mitos y relatos, los símbolos tienen una función activa en la trama, adquiriendo forma de personajes, seres fantásticos u objetos mágicos (Bech, 2021). Y será precisamente su campo semántico lo que aporte su significado (Bech, 2021, 430). Así como expone Martínez-Falero, encontramos que las sociedades generan dos tipos de mitos que se adhieren al corpus literario: los etno-religiosos que se ligan a rituales o creencias de la sociedad; y los mitos literarios que nacen por “la individualidad a imitación de los anteriores y pasan al imaginario de una comunidad hasta formar parte de su inconsciente colectivo” (2013, 482).

De cualquier manera, los arquetipos y símbolos asociados al mito están sujetos a actualizaciones, se producen una vez que la sociedad evoluciona y el mito tiene que

adaptarse a ella para sobrevivir (Martínez-Falero, 2013, 488). Este proceso, que lleva el nombre de desmitificación del mito, no deja de ser una forma de re-escribirlo y re-contextualizarlo, con el fin de adecuar nuevas lecturas y favorecer su integración en el imaginario colectivo (Martínez-Falero, 2013, 488). A esto se le añade el hecho de que la naturaleza del mito es la de proporcionar sentido, valiéndose de patrones narrativos, que es el medio por el cual consigue la trasmisión de los valores identitarios individuales y colectivos (Fernández Pichel, 2010).

En este sentido, Cantero (2011) defiende que la literatura, así como las artes, son plataformas capaces de reflejar y mostrar las formas en las que una sociedad se configura en el momento de su creación. Así, la obra literaria explica las relaciones del ser humano y la sociedad de su tiempo (Cantero, 2011), convirtiéndose en materiales de utilidad para el trabajo de los sociólogos (Chuaqui, 2002, 15). En consecuencia, se entiende la literatura como una institución legítima dentro del universo simbólico, donde se configuran las identidades individuales bajo lo colectivo, social e histórico; es por ello que se considera como una fuente para el estudio de la colectividad (Romero y Santoro, 2007). El área de estudio a la que nos referimos es la Sociología de la Literatura, que se centra en la relación de la obra de arte, el público, y la estructura social en la que ha sido concebida. Tal y como dice Sapiro:

“La sociología de la literatura considera a la literatura como una actividad social que depende de las condiciones de producción y de circulación, y que en parte está asociada a valores, a una “visión del mundo”. Por lo tanto, requiere un estudio de las relaciones entre el texto y el contexto que plantee, en el plano metodológico, el problema de la tensión entre análisis interno y análisis externo, puesto que el primero se interesa por la estructura de las obras, mientras que el segundo insiste en su función social” (2016, 20).

De igual forma, entendemos que el cine influye en el imaginario colectivo, así pues, tal y como expone Pérez Bowie (2008) la producción del séptimo arte ha sido abordada desde la perspectiva sociológica de la cultura de masas, un ejemplo de ello es la obra de Edgar Morin *El cine o el hombre imaginario*, primeramente publicada en 1956, ya que el cine es una forma de creatividad y expresión colectiva que sobrepasa la

individualidad, considerado como una máquina productora de significados de fácil asimilación.

En este sentido, tanto la literatura como el arte han servido a los historiadores como instrumentos para exponer la forma de representar (Orozco, 2021, 39). Son medios creadores de identidades como las de la *femme fatale* y *femme fragile*, ya que el hecho de ser mujer ha sido a lo largo de la historia representado también mediante estos arquetipos, que se desarrollan a raíz de agrupar imágenes y comportamientos recurrentes de ciertos tipos predominantes femeninos (Ulanov, 1971, 193). Estos comportamientos pueden ser respuestas sociales a situaciones básicas, rasgos personales, influencias culturales o geográficas (Ulanov, 1971, 193), para así, encasillar los tipos de feminidad que se han de presentar acompañados de imágenes, valores y patrones de comportamiento (Ulanov, 1971, 193). Estos arquetipos femeninos se manifiestan en leyendas, mitos o cuentos tradicionales, así que es natural entonces, que los ejemplos sean figuras como las de brujas, diosas malditas, princesas o hadas (Ulanov, 1971, 193).

## **2. Construcción de los arquetipos femeninos**

A continuación, nos centraremos en rastrear, definir, y ejemplificar los arquetipos de la *femme fatale* y la *femme fragile* en varios momentos de la historia del arte. En cuanto a la *femme fatale*, después de definir sus características principales, haremos un recorrido desde sus antecedentes en la Antigüedad, pasando por la obra y figura de Tamara Lempicka, hasta la su protagonismo en el *cine noir*. Por otro lado, en el caso de su compañera la *femme fragile*, inmediatamente después de exponer sus orígenes en el siglo XIX y definir sus rasgos principales, se presenta su proyección en la historia del arte, en obras de autores como Louis Ridet, Leopoldo Romanach, Delacroix o Millais entre otros.

Así, la última finalidad de este punto es la de exponer las manifestaciones de estas mujeres tipo en la historia e historia del arte, ya que, tal y como expone Orozco (2021,

39), la mujer tiene trayectoria en ser considerada como símbolo de lo bueno y de lo terrible, proyectada por Shakespeare como la luna al ser inconstante o también como Eva, la mujer terrible, insaciable, tentadora.

### 2.1 *Femme fatale*

Lo esencial en la naturaleza de la mujer fatal es su actitud perversa que la hace valerse de su belleza e imagen física para seducir, someter, manipular, hechizar al hombre con el fin de realizar su cometido malvado o egoísta, que muchas veces acaba jugando en su contra. Las manifestaciones de este tipo de mujer se remontan a la mitología griega, hebrea y cristiana; posteriormente, ha sido muy representada en los dramas de los siglos XVI y XVII (Elhallaq, 2015, 85), pero sin duda es en el siglo XIX cuando proliferan sus representaciones en el arte y la literatura (González, 2021, 11). Sin olvidar, por supuesto, su protagonismo en el *film noir* de los años 1930 y 1950.

Para empezar, es conveniente mencionar que es imposible dar una definición clara y concreta del término, ya que el arquetipo de mujer fatal no es un concepto inmutable, sino que va metamorfoseando y adaptándose a los tiempos y geografías donde aparece (Praz, 1956). Sin duda alguna, podemos afirmar que el término está vinculado a la sexualidad, además del peligro y la manipulación. Pero los personajes que tenemos por mujeres fatales no entran en un patrón concreto (Farrimond, 2018, 2). Sin embargo, que no haya una definición concisa no significa que no haya unas características comunes que se mantienen a lo largo de la trayectoria de la mujer fatal (Özdiñç, 2020, 177).

Se puede señalar que hay cinco características esenciales que definen generalmente a la *femme fatale*, según expone Özdiñç (2020): es bella, cautivadora, seductora, manipuladora y destructiva. A continuación, entraremos más en detalle en estos adjetivos.

Primeramente, lo más llamativo de la mujer fatal es su belleza: un atractivo que actúa como su principal arma de seducción. Para obtener otra perspectiva podemos acudir a la descripción de Simkin (2014, 5) que la define como una mujer “convencionalmente

atractiva”, así, destaca su belleza innegable y perpetua sin importar los cánones de belleza de la época histórica donde haya existido o desde donde se consuma su imagen. En este sentido, es oportuno citar a Karen Lindsay cuando describe a Ana Bolena:

“Nunca se la describió como una gran belleza, pero hasta aquellos que la aborrecían admitían que tenía un encanto exacerbado. El cutis oscuro y el pelo negro le daban un aura exótica en una cultura que veía la palidez blanca como la leche como la parte imprescindible de la belleza. Tenía unos ojos especialmente notables: ‘negros y hermosos’ escribió un contemporáneo, mientras otro afirmó que eran ‘siempre los más atractivos’, y que ella ‘sabía bien como usarlos con eficacia’” (1995, 48)<sup>3</sup>.

Por otro lado, no es solo la apariencia lo que atrae a los afectados; su actitud, voz y palabras fascinan al hombre. Aunque sin duda, el poderío de estas mujeres se encuentra en su dominio de la sexualidad. Todas poseen una “evidente, con frecuencia predatoria, sexualidad que intoxica y amenaza al hombre” (Simkin, 2014, 5). Al mismo tiempo se configura como una figura que desafía las normas y valores establecidos por el patriarcado (Elhallaq, 2015); así lo defiende Helen Cixous, apuntando que la *femme fatale* “es una figura subversiva y feminista que desafía al patriarcado” (citado en Smkin, 2014, 23).

Teniendo en cuenta la tradición misógina del siglo XIX , que se ampara en los argumentos del Darwinismo Social y otros estudios antropológicos y psicológicos que recogían la concepción aristotélica de la mujer como “ser inacabado” (González, 2021, 23), la *femme fatale* se proclama como una dama consciente de su sensualidad. Hace uso del sexo para satisfacer sus deseos pasionales o para atormentar al hombre desde una posición superior. Alejada de la pasividad y domesticidad esperada del sexo femenino todas sus víctimas se retratan como ingenuos incapaces de controlar a la bestia.

---

<sup>3</sup> “She was never described as a great beauty, but even those who loathed her admitted that she had a dramatic allure. Her dark complexion and black hair gave her an exotic aura in a culture that saw milk white paleness as essential to beauty. Her eyes were especially striking: “black and beautiful” wrote one contemporary, while another averred they were “always most attractive”, and that she “knew well how to use them with effect”

La clave del poder erótico de la mujer fatal es el personaje del hombre ingenuo. Aunque es importante apuntar el razonamiento de Katherine Farrimond, que propone el posible comportamiento bisexual de la *femme fatal*: “La mujer fatal parece elegir la pareja que le va a conseguir lo que ella quiere, convirtiendo por igual a hombres y mujeres en potenciales víctimas de su poder sexual” (2018, 96)<sup>4</sup>. Así, a la hora de llevar a cabo su plan maquiavélico la *femme fatale* no va a dejar pasar ninguna oportunidad de seducir a su presa, independientemente del género de esta, llevando a cabo más que un juego para el deleite, una especie de “canibalismo sexual” (Praz, 1956).

El último objetivo de la *femme fatale* siempre es la caída del hombre, tal y como dice Mario Praz: “*she remains fatal to all the men who love her*” (1956, 219). Esto es consecuencia de su naturaleza manipuladora y de su inteligencia para trazar planes fatídicos, además de que para ella todas las artimañas son válidas. Así, la mujer fatal engaña, manipula, confunde y encubre para conseguir, sea cual sea, su propósito sin ver nada malo en causar el mal (Özdiñç, 2020).

Aunque el término *femme fatale* no se popularizó hasta el siglo XX (Elhallaq, 2015, 86), los orígenes de este arquetipo, como ya comentamos, se remontan hasta la Grecia clásica, ya que la mitología y la épica de este período nos brindan ejemplos de mujeres malvadas. Pero no sería hasta el momento en el que se cruza la moral victoriana con el decadentismo de fin de siglo cuando resurge la mujer fatal decimonónica (Párraga, 2009, 230).

Es la Hermandad Prerrafaelita, a la que Párraga (2009, 238), le adjudica la responsabilidad de la construcción de la imagen de la mujer como portento sexual y perverso. La segunda generación del grupo de artistas prerrafaelitas que en la década de 1850 (Piquer, 2016, 24) se aleja de los principios morales característicos de las primeras representaciones para instaurar una nueva iconografía de la *femme fatale*:

“Con el paso del tiempo, las pinturas derivaron cada vez con más frecuencia hacia los motivos literarios, y es en este campo cuando, en más de una ocasión, se refleja en el

---

<sup>4</sup> The *femme fatale* appears to choose the partner who will get what she wants, making men and women alike potential victims of her sexual power.

arte cierta tensión erótica. Este erotismo subyacente sacará a la luz la figura de un tipo de mujer tan sensual como extraña, que ya prefigura las principales características de la *femme fatale* de fin de siglo” (Párraga, 2009, 238).

A continuación, pasaremos a desarrollar brevemente los antecedentes de la mujer fatal. Ya que, las primeras concepciones de la mujer como ser malvado influyen tanto en la concepción decimonónica de la *femme fatal* como la concepción contemporánea (Romero, 2016, 1008). En este sentido, los Prerrafaelitas echan mano de la Antigüedad para la creación de sus personajes, todas ellas mujeres que han sido consideradas encarnaciones del mal por desobedecer o rebelarse ante el hombre. Por consiguiente, pasaremos a prestar atención a las figuras de Pandora, Eva y Lilith, que son interesantes ya que representan la concepción de la mujer como portadora del mal en los inicios de la creación humana (Párraga, 2009).

En la mitología griega, Pandora<sup>5</sup> es la primera mujer enviada a la tierra por Zeus, la cual lleva los males a la tierra (Bornay, 1995, 161). Las figuras de Pandora y la Eva cristiana son paralelas: tanto Pandora como Eva, instauran el mal en la tierra. Así, la primera abre la caja misteriosa que le había sido entregada por Zeus, y la segunda tentando a Adán a comer el fruto prohibido del Edén (Elhallaq, 2015, 87). Por otro lado, Lilith según la tradición hebrea fue la primera mujer de Adán. En el caso de Lilith, es considerada malvada y rebelde al negarse a subordinarse ante Adán, y en consecuencia se ampara con los demonios (Allen, 1984, 286). De acuerdo con Erika Bornay (1995, 30), se establece que Lilith es una mujer fatal *avant-la-lettre* debido a los calificativos que la designan, siendo estos tales como: prostituta, perversa o falsa.

---

<sup>5</sup> La versión más extendida del mito según Erika Bonay (1995) es la siguiente: Zeus estaba indignado ya que Prometeo había ideado un astuto plan para aprovechar la carne de las ofrendas que los humanos hacían a los dioses y robar el fuego del Olimpo. Así, el padre de los dioses decide castigar a los humanos encargando a Hefesto la creación de una figura femenina con apariencia similar a una diosa; Afrodita le da su belleza y encanto, Atenea se encarga de vestirla con un vestido y finalmente, Hermes le coloca la maldad en su corazón. Una vez que Zeus le insufla vida y le otorga una caja cerrada que contiene todos los males y desgracias, la envía como regalo a Epimeteo (hermano de Prometeo), y así, Pandora acabará por abrir la caja de la cual saldrán todos los males del mundo pero se quedará dentro la esperanza (Bornay, 1995).

Erika Bornay (1995, 162) expone que Rosseti hace de Pandora una mujer fatal, primero lo hace en 1869 (**fig. 1**) y cuyo rostro es el de la modelo Jane Morris; en un segundo momento, reinterpreta la obra en 1874-1878 (**fig. 2**). En esta última, Bornay (1995, 162), destaca los hombros anchos y poderosos además del abundante cabello ondulado y oscuro; la figura de Pandora sostiene el cofre de donde saldrá la maldad al mundo, en el cual podemos distinguir la cabeza alada de la Esperanza, girasoles y la frase “*ULTIMA/MANET/SPES*” (Bornay, 1995, 162). Por otro lado tenemos la Pandora (**fig. 3**) de William Waterhouse (ca. 1896) que se erige como una *femme fatale* pálida (Calvo Santos, 2020) en el momento en el que intenta abrir el cofre dorado.

El tema de Eva como mujer fatal no fue muy frecuente en las representaciones finiseculares ya que Lilith la eclipsaba en perversidad (Bornay, 1995, 183). Igualmente, es destacable la Eva de Lucien Lévy-Dhurmer (ca. 1896)(**fig. 4**) que, inspirada en una escultura de Rodin y en las mujeres representadas por los prerrafaelitas, hace énfasis en la melena que cubre a Eva mientras dialoga con la serpiente de manera sugestiva (Bornay, 1995, 183).

De cualquier manera y aunque parezca clara su calidad de *femme fatale*, las representaciones de Lilith en el arte comisariado son escasas, ya que su figura durante la Edad Media no había sido tan patente en el imaginario europeo como para llegar a las instituciones (Allen, 1984, 286). Lilith es representada en la pintura *Lady Lilith* (ca. 1866-1868) de Dante Gabriell Rossetti (**fig. 5**); a su vez, Lilith aparece representada por John Collier en 1889 (**fig. 6**): desnuda y enroscada en una serpiente que tiene carácter fálico; así es como se consideró representar a la que se puede considerar como la primera mujer libre de la historia (Calvo Santos, 2020b).

Dentro de la épica clásica nos detendremos con el personaje de Circe y las sirenas, que parecen más fatales que las anteriores, ya que se presentan como figuras femeninas maléficas que intervienen en la vida del hombre para traerles desgracia (Aguirre, 1994, 301).

Circe es una maga que aparece en la *Odisea* de Homero y en las leyendas de los Argonautas (Grimal, 1979, 107)<sup>6</sup>. La maldad de Circe, dentro del canto décimo de la *Odisea*, se subraya en estas palabras de Odiseo: (vv.:311-315): “Cuando me hubo introducido, hízome sentar en una silla de argénteos clavos, hermosa, labrada, con un escabel para los pies; y en copa de oro preparóme la mixtura para que bebiese, echando en la misma cierta droga y maquinando en su mente cosas perversas. Mas, tan luego como me la dió y bebí, sin que lograra encantarme” (Homero, c. 8d. C./1910). A continuación, y al ver que Odiseo es inmune a la poción, la hechicera recurre a la manipulación sexual: (vv.: 331-332): “Mas, ea, envaina la espada y vámonos á la cama para que, unidos por el lecho y el amor, crezca entre nosotros la confianza.” (Homero, c. 8d. C./1910).

A Circe la encontramos protagonizando una obra de Arthur Hacker (**fig. 7**), del mismo nombre y datada de 1893. Aparece desnuda y sentada; en frente de ella aparecen los compañeros de Ulises, que la miran de manera apacible mientras que se van convirtiendo en cerdos, al mismo tiempo que ella se adorna el cabello con flores (Bornay, 1995, 171).

Otro ejemplo es el óleo de *Circe envenenando el mar* (ca. 1892) de John William Waterhouse (**fig. 8**). Se está representando el fragmento creado por Ovidio en las *Metamorfosis* (Paz, 2009, 218) en el que la maga envenena las aguas donde se bañaba Escila, la amada de Glauco, vertiendo una pócima (Bornay, 1995, 174)<sup>7</sup>. Es interesante, tal y como expone Marta Paz (2009, 218), la concepción que tiene Ovidio en la *Metamorfosis* de Circe como una “bruja pura” seductora, que tiene poder sobre los animales, humanos y naturaleza.

---

<sup>6</sup> Habita en la isla de Ea, y cuando Ulises y sus compañeros llegan a a la isla un primer grupo se topa con el palacio de Circe; en el banquete la hechicera les da de beber una poción, luego valiéndose de una varita los convierte en cerdos y los encierra en una pocilga. De esto es testigo Euríloco (que no bebe la poción), el cual alerta a Odiseo, quien se dirige a salvar a sus compañeros. Antes de llegar al palacio Hermes aparece y le da una hierba llamada *moly* que evitará el hechizo de Circe y conseguirá salvar a sus compañeros (Homero, c. 8d. C./1910)

<sup>7</sup> Esto lo hace ya que considera que la mujer de Glauco es la culpable de que éste no haya correspondido su pasión (Bornay, 1995).

Ahora sí, para el objeto de este trabajo es de gran interés la obra *Pornócrates* (ca. 1878)(**fig. 9**) de Félicien Rops. Erika Bornay (1995, 174-177) habla de esta obra como una representación de Circe, que se muestra paseando a un cerdo sobre un mármol que muestra las diosas de las bellas artes (Bornay 1995, 174). Lo más interesante es la desnudez de la modelo; complementada con prendas concretas que no hacen otra cosa que realzar el carácter provocativo del dibujo en acuarela (Bornay, 1995, 174). Así, se complementa el cuerpo con un fajín en la cintura, guantes largos, joyas, medias con ligas, zapatos de charol con connotación fetichista, a lo que se le añade un sombrero con plumas y una venda en los ojos (Bornay, 1995, 174).

Por otra parte, las sirenas son criaturas mitad mujer mitad ave, hijas de la musa Melpómene y el dios-río Aqueloo<sup>8</sup> (Grimal, 1979, 483). La autora Aguirre Castro (1994, 307) expone el debate surgido entre varios autores sobre la apariencia de las sirenas, ya que Homero no las describe físicamente en la *Odisea*, de modo que, se discute si su concepción en la obra clásica era ya de mujeres-pájaro o si esta es posterior. En cualquier caso la imagen de las sirenas ha evolucionado desde mujeres-ave hasta la imagen medieval de seres mitad mujer, mitad pez, que es la que ha perdurado hasta nuestros tiempos (Fuentes, 1973, 108).

En la *Odisea* se dice que las Sirenas viven: (vv.: 42.44): “sentadas en una pradera y teniendo á su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefectos cuya piel se va consumiendo” (Homero, c. 8d. C./1910). El hecho de que esta sea la definición de los restos de sus víctimas nos anticipa sobre su comportamiento hacia ellas. Ya que en la *Odisea* se explica que la brisa cesa cuando los marineros se acercan a la morada de las sirenas, esto y el hecho de que haya restos de piel seca en los cadáveres, lleva a Aguirre Castro (1994, 308) a la conclusión de que dejan consumir a sus víctimas; así pues, se descarta la posibilidad de naufragio, ergo muerte por ahogamiento, o por otro lado, que se alimentasen de ellas.

---

<sup>8</sup> También se les da por hijas de Aqueloo y Estéope o Aqueloo y la musa Terpsícore (Grimal, 1979). viven en un terreno accesible por mar, hechizan a sus víctimas mediante el canto y tienen conocimiento del pasado, presente y futuro (Aguirre, 1994).

En cuanto a su canto, hay que decir que es el medio mediante el cual cautivan a sus víctimas y las lleva a la perdición (Aguirre, 1994, 308). Si bien su fisonomía de mujer-pájaro expira con la Antigüedad (Fuentes, 1973, 111) lo que perdura es la concepción de seres femeninos peligrosos, seductores y con dotes extraordinarias para el canto.

En la obra de Arnold Böcklin *Las sirenas* (ca. 1873)(**fig. 10**) aparecen las sirenas cantando, tocando música y haciendo señas a la embarcación de Ulises; las dos figuras, que se apoyan en una roca rodeadas de cráneos, se diferencian por sus cuerpos y edad (Bornay, 1995, 276). A continuación hablaremos de la obra de Waterhouse *Ulises y las sirenas* de 1891 (**fig. 11**). La obra narra el momento en el que Ulises tiene que navegar próximo a las sirenas, pero ya había sido advertido por Circe y pudo atarse al mástil y sus compañeros llenaron de cera sus oídos (Bornay, 1995, 276). En el óleo de Waterhouse vemos a las sirenas volando alrededor del héroe que permanece atado al mástil mientras que sus compañeros se mantienen indiferentes a la persuasión de los híbridos.

Las sirenas en la Edad Media se transformaron en mujeres con cola de pez, también al representarse con un espejo y un peine se empezaron a entender como alegorías de la lujuria y tentación, así pues, se subraya su carácter sensual y seductor (Escalante, 2020). La primera vez que se describe en un texto a las sirenas con esta nueva fisonomía escamosa es en el *Liber Monstrorum de diversis generibus* (ca. S. VII-IX) (Escalante, 2020). En esta misma línea, la obra *A Mermaid* (ca. 1900)(**fig. 12**) de Waterhouse la sirena es representada con la apariencia que todos reconocemos: una doncella joven, bella, peinando su larga cabellera, cantando en la orilla del mar.

Tamara de Lempicka es una artista rusa que tuvo fama en la década de los años 20 en París, perteneciente a la Escuela de París, cuya figura es crucial dentro del campo de los retratos del *Art Déco* (Bornay, 2005, 42). Las mujeres en las obras de Lempicka son hermosas y seductoras (Mori, 2011).

La mayoría de sus protagonistas son mujeres, algunos de sus retratos, sobre todo los desnudos, destacan por su carácter increíblemente erótico (Bornay, 2005). A raíz de esto es necesario mencionar *La Belle Rafaela* de 1927 (**fig. 13**), obra que protagoniza una mujer voluptuosa y desnuda remoloneando en un diván. La modelo, con los labios rojos, ojos cerrados y el brazo colocado detrás de la cabeza en una postura sensual, busca nuestra mirada aunque la ignore (Birnbaum, 2012). La iluminación alumbra los contornos redondeados, acentuando el rostro, el cuello, pechos y abdomen, pero dejando el área púbica en penumbra (Birnbaum, 2012); esta focalización de la zona pélvica no es más que una estrategia visual mediante la cual Lempicka expone, desde la perspectiva femenina, la fantasía de control sexual (Birnbaum, 2012).

No solo las mujeres retratadas por Lempicka son fatales en apariencia, sino que ella misma como personalidad era considerada una “combinación de gran dama y de mujer fatal” (New York Herald Tribune, 28 de noviembre de 1961, citado en Bornay, 2005, 44). Es conocida también por ser una amante de la moda. De hecho, seis de sus obras fueron usadas como portadas en las publicaciones de la revista alemana *Die Dame* (Mori, 2011)<sup>9</sup>. Más allá, la vinculación de Lempicka con la moda incluye el uso en sus obras de poses elegantes, facciones a la manera de una *mannequin* y la elección de una gama cromática sofisticada, que no difiere en absoluto de los grandes nombres de la moda de su época: Vionnet, Rochas, Lelong o Schiaparelli (Mori, 2011). Esto lo vemos en una de las obras más conocidas de la artista: *Autorretrato en Bugatti verde* (ca. 1930), fue una de las obras escogidas para la portada de la revista *Die Dame*. También conviene mencionar *Muchacha con guantes* (ca. 1927-1930) (**fig. 14**) y el *Retrato de Madame Allan Bott* (ca. 1930) (**fig. 15**).

A la hora de repasar la proyección de la *femme fatale* en la historia del arte es imposible dejar de lado el cine. En el séptimo arte podemos decir que ya no sólo podía “ser leída, sino vista y escuchada” (Gastón, 2011, p.95). La mujer fatal encontró en la gran pantalla un espacio en el que poder trascender de manera completa como arquetipo

---

<sup>9</sup> Dichas portadas fueron publicadas en noviembre de 1927, agosto de 1928, julio de 1929, diciembre de 1929, abril de 1930 y octubre de ese mismo año (Mori, 2011, 38).

consolidado (Gastón, 2011, 95), convirtiéndose en uno de los personajes más perdurables en Hollywood (Farrimond, 2018, 1).

En esta proyección de la *femme fatale* tiene mucho que ver la escuela cinematográfica del *film noir*<sup>10</sup>, o cine negro. Inicialmente tuvo lugar en 1940-1950 y tuvo un resurgimiento con el *neo-noir* en la década de 1970 (Tasker, 2013, 9-10). Tanto los *thrillers* como los melodramas de esta escuela contaban con una nueva atmósfera de cinismo, pesimismo y oscuridad (Schrader, 2004, 123). En resumen, según expone Paul Schrader, “la iluminación de Hollywood se volvió más oscura, los personajes más corruptos, los temas más fatalistas y el tono más desesperado” (2004, 123).

La película *El halcón Maltés* (1941) es considerada la inauguración del cine negro. La *femme fatale* de este film, Ruth Wonderly o Bridgid O’Shaughnessy (Mary Astor)(**fig. 16**), miente, engaña, manipula y aprovecha su atractivo para hacerse con el tesoro de los Caballeros de la Orden de Malta. Otro ejemplo lo encontramos en *Perdición* (1944) con el personaje de Phyllis Dietrichson (Barbara Stanwyck)(**fig.17**). Esta mujer fatal se presenta como delicada y vulnerable para con un vendedor de seguros (Fred MacMurray) con la intención de seducirlo y que este acabe matando a su marido para que pueda cobrar la indemnización del seguro por su muerte. No podemos dejar de lado a *Gilda* (1946), la película en la que nos encontramos al icónico personaje interpretado por Rita Hayworth (**fig. 18**), que mediante actuaciones musicales, donde hay coreografías con guantes involucrados, consigue seducir para beneficio propio.

## 2.2. *Femme fragile*

El término *femme fragile*, proyectado como arquetipo antitético de la *femme fatale*, fue definido por primera vez por Ariane Thomalla en su obra *Die “femme fragile”: Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende* (1972), como bien se expone en *The Feminist Encyclopedia of German Literature* (Eigler y Kord, 1997, 165). Aunque el

---

<sup>10</sup> El film noir no es considerado un género (como puede ser el western o el género de gangsters) ya que no está definido por elementos tales como decorados o conflictos, sino que se define por cualidades más sutiles como el tono y la atmósfera (Schrader, 2004)

modelo de *femme fragile* se haya anticipado en la *Divina Comedia* de Dante mediante el personaje de Beatrix (Eigler y Kord, 1997, 165), es un tipo gestado en la era victoriana donde la delicadeza femenina, y sobre todo, su desvalimiento adquirieron una especial atención por parte de escritores y artistas, incluyendo la fragilidad femenil en personajes que no contaban con el suficiente carácter sexual como para ser fatales (Frey, s.f.).

No sólo los artistas repararon en estos tipos femeninos, sino que, ramas de la medicina y psiquiatría analizaron el papel de la mujer en la sociedad del siglo XIX con la finalidad de acreditar su inferioridad intelectual ante el hombre. Así, el Darwinismo social se acogía bajo estos argumentos para negar la inclusión femenina en las esferas sociales, relegando a la mujer al papel de “ángel del hogar” (Pastor, 2004, 321). La naturaleza reproductiva de lo femenino era el foco idóneo para hacer hincapié sobre este desvalimiento, aprovechando la menstruación para alertar sobre las condiciones nerviosas y la enfermedad que era innata en el género femenino (Pastor, 2004, 321). Frente a los hombres que nacían completamente sanos, las mujeres siempre iban a ser consideradas como degeneradas e incompetentes para el trabajo fuera del hogar (Pastor, 2004, 321), ya que su último objetivo, como dice Barbara Welter, debería ser preocuparse de mantener estos cuatro atributos: “piedad, pureza, sumisión y domesticidad”(1966, 152).

En esta misma línea, la construcción de las tendencias asociadas a la *femme fragile* se encuentran en el género literario de los manuales de conducta, que aunque ya eran conocidos en los dos siglos anteriores aparece con solidez en el siglo XIX como un medio para resaltar la identidad femenina (Monrós Gaspar, 2008, 360). En estos textos se perfila la vestimenta adecuada, perfumes aptos o no aptos, dotes conversacionales, castidad y una dieta estricta para que las jóvenes consigan la meta de la belleza etérea, pálida y delicada que se perfila en las guías (Monrós Gaspar, 2008, 363). Algunas de las consecuencias directas fueron por ejemplo la popularización del cosmético “*Poudre Ophélie*” que prometía una tez pálida como la musa que le da nombre (Frey, s.f.) o epidemias de anorexia y otros trastornos alimentarios por las estrictas dietas que se recomendaban en estos textos (Pastor, 2004). En este sentido, era común la asociación

de ciertos alimentos al género masculino, como por ejemplo la carne, provocando “la fiebre verde” (Pastor, 2004), un trastorno en el que las jóvenes repugnaban este alimento ya que “un apetito delicado no solamente estaba asociado con la feminidad, sino también con la virginidad” (Pastor, 2004, 322). Citando a Pastor en el capítulo “*Vivir del aire: ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana*”:

“Una de las consecuencias de la progresiva inanición en estas jóvenes era la amenorrea, es decir, la pérdida de la menstruación. Por tanto, la forma de liberar al ángel de la casa del estigma de Eva era convertirla en todo lo contrario, en el ideal de pureza total, la Virgen María. Mediante la renuncia (a la comida y al sexo) se borra la huella de la sexualidad femenina y el cuerpo se purifica.” (2004, 324)

Comúnmente la *femme fragile* adopta el cuerpo de una joven sensible cuyo largo cabello y ojos oscuros contrarrestan con la palidez de su piel, probablemente provocada por su “cansancio patológico” (Søndergaard, 2018, 119), además de una complexión poco desarrollada que asemeja infantil, evidenciando la indiferencia hacia lo sexual (Eigler y Kord, 1997, 166). Su delicada desganada que se acerca a lo mórbido y su característica neurosis se interpreta como una respuesta a su represión de lo carnal (Søndergaard, 2018, 119). Todas estas características son síntoma de enfermedad, y es que, dentro de esta moda por la delicadeza femenina, se comenzó a asociar el cuerpo sano femenino con atributos masculinos (Dijkstra, 1986, 26).

En el siglo XIX nos encontramos con una peculiar relación con la muerte y la lujuria que antes hubiera sido inconcebible, ya que hasta la fecha, el erotismo era visto como un concepto lejano a lo malsano, pero esto experimenta un cambio cuando en la mentalidad romántica el amor pasa a ser equivalente a la eternidad en sí (Romanska, 2005, 35). Entonces, no es de extrañar que la adoración pura e ideal empezase a tomar el espacio funerario y se viesen esas declaraciones de pasión como una aspiración: “La imaginación poética y artística del momento comenzó a concebir lo erótico como invariablemente ‘tocado por la muerte’ y la muerte invariablemente tocada por lo erótico” (Romanska, 2005, 35).

Aludiendo a Frey (s.f.), es difícil ignorar el carácter misógino de su naturaleza, ya que la proyección artística y estilística de la fragilidad femenina no tiene únicamente como motivación la adoración hacia las mujeres, sino que, estamos hablando de una época en donde se “evidenciaba” el carácter biológico inferior de la mujer y en ella se manifestaba esta debilidad y dependencia del hombre mediante su delicada estabilidad emocional y mental.

Por otro lado, se consideraba a las mujeres como una amenaza por su inevitable desequilibrio mental y alta libido, por lo cual deberían ser controladas constantemente (Pastor, 2004). De todas formas el círculo victoriano se sirvió de un modelo femenino que se contraponía ampliamente con el ideal masculino de entonces. Tal y como mencionan Eigler y Kord:

“Thomalla interpreta este tipo de representación como una fantasmagoría de la represión sexual típica de la atmósfera erótica que tuvo lugar en el fin de siglo. En un momento en el cual las mujeres estaban ganando rápidamente voz pública, autonomía económica, y fuerza política, los autores construyeron la representación cultural de una débil, indefensa y enfermiza *femme fragile*. El choque entre la representación literaria de las figuras femeninas y las vidas de las mujeres del momento revelan la relación neurótica de estas estéticas y la realidad social: la fuerza de la mujer es percibida como una amenaza hacia el ego masculino que puede constituirse sólo mediante contraste, y en, dominación de la mujer.” (1997, 166)<sup>11</sup>

En cuanto a la representación de la *femme fragile* en el arte, se hizo mediante atributos como la palidez, figuras absortas, y ropaje fluido (Frey, s.f.). Además, la debilidad femenina en estas obras era subrayada mediante títulos como “*A Shadow*”, “*A lull*”, “*Anxiety*”, “*The Dying Mother*” o “*In Excelsis*” (Dijkstra, 1986, 25). En esta línea está la obra del pintor Louis Ridet titulada *Last Flowers* (ca. 1900) (**fig. 19**), el título en este

---

<sup>11</sup> “Thomalla interprets this type of representation as a phantasmagoria of sexual repression typical of the erotic atmosphere during the fin-de-siecle. At a time when women were rapidly gaining a public voice, economic autonomy, and political strength, male authors constructed the morbid cultural representation of a weak, helpless, and sickly *femme fragile*. The clash between the literary representation of female figures and the lives of women at the time reveals the neurotic relationship of these aesthetics to social reality: the strength of women is perceived as a threat to a male ego that can constitute itself only in sharp contrast to, and in domination of, the female.

caso, complementa la imagen de una mujer que viste un vestido holgado, y tiene apariencia de estar fatigada mientras se recuesta sobre el hombro de su compañera (Dijkstra, 1986, 25). La figura de la indefensa contrasta con la fisonomía saludable de la otra; además, interpretado el conjunto de obra y título, entendemos que es la última vez que las dos saldrán a recoger flores como pasatiempo, debido a la muerte casi inminente de la *femme fragile* representada (Dijkstra, 1986, 25).

En la obra *The Crisis* (ca. 1891)(**fig. 20**) del autor Frank Dicksee, un hombre contempla el cuerpo de una mujer sobre almohadones en su lecho de muerte, probablemente en los últimos momentos de lucha contra su enfermedad (Dijkstra, 1986, 31). Dentro de esta línea, está la obra de Leopoldo Romanach, en *The Convalescent* (ca. 1911)(**fig. 21**) en la que se representa la pobreza además de los últimos momentos de una joven que se aferra a la vida, pero es presentada como una enferma sufrida (Dijkstra, 1986, 31). En la pintura de Delacroix *Odalisque Reclining on a Divan* (**fig. 22**) de 1827, es evidente la intención de subrayar lo erótico dentro de las mujeres exánimes (Romaska, 2005, 36).

Los pintores del siglo XIX apreciaban el poema de Alfred Tennyson: *la dama de Shalott* (1833). En él se combinaba la incipiente locura, el anhelo autodestructivo y un cuerpo de una mujer bella flotando en la corriente (Dijkstra, 1986, 39). En el caso de la pintura de Waterhouse *The lady of shalott* de 1888 (**fig. 23**) nos la encontramos mientras la maldición se apodera de la joven, representando una figura femenina indefensa y demente (Dijkstra, 1986, 39).

Con todo, es Ofelia la que encarna la musa frágil por excelencia (Frey, s.f.)<sup>12</sup>, la más pasional y sacrificial de todas las otras heroínas (Dijkstra, 1986, 42) que encarna todos los aspectos comentados anteriormente. En la obra *Ofelia* de Millais (ca. 1851) (**fig. 24**), la modelo Elizabeth Siddal, que se convertiría en una de las más aclamadas, se representa rodeada por la naturaleza, inmóvil, flotando en agua congelada, luciendo piel

---

<sup>12</sup> Ofelia se posiciona como el ejemplo perfecto al hablar de la locura por amor y el autosacrificio; simboliza el descenso a la locura por la devoción desmedida a su amado, lo que finalmente le lleva a fallecer en las aguas del río rodeada de flores. En resumen, Ofelia es una mujer dependiente del hombre, así, cumple la última fantasía del hombre del siglo XIX (Dijkstra, 1986, 42).

cadavérica y pelo pelirrojo, para terminar muriendo ella misma de tuberculosis, no después de haber marcado el ideal de belleza del siglo XIX (Romanska, 2005, 36).

Emily J. Orlando (2009) vincula la idealización del cuerpo inmóvil y muerto de las mujeres que fueron representadas en el arte del siglo XIX con la muerte de la supermodelo Ruslana Korshunova. La imagen del cadáver de “La Rapunzel Rusa” que yacía en una acera de Nueva York se emitió en el noticiario de la cadena Fox, la imagen exclusiva consistía en el cuerpo de la modelo boca arriba en el suelo, sutilmente envuelta, la brisa dejaba visible la parte superior del cadáver que estaba casi intacta y pálida (Orlando, 2009). En definitiva, una imagen que recuerda a las figuras pertenecientes a cuentos de hadas, como Blancanieves o la Bella Durmiente (Orlando, 2009). En las redes pronto se levantaron comentarios como el de una bloguera: “*still looks beautiful even with blood on her mouth*” (citado en Orlando, 2009).

### **3. La silueta de la fatalidad**

El objeto de este apartado es estudiar la representación de la *femme fatale* en la colección *Dante* (1996) de Alexander McQueen y en las colecciones *haute couture* de Thierry Mugler correspondientes a la primavera de 1994, ambas temporadas de 1995 y 1997, además de la primavera 1998.

En el caso de McQueen, la violencia y oscuridad son pilares fundamentales en su obra; el diseñador nos presenta una mujer que rompe con la tradición victimista, explorando en sus diseños las relaciones de poder entre víctima y agresor (Ioannou, 2022, 35). La autora Caroline Evans (2001), en el capítulo “Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale” del libro *Body Dressing* (2001), escoge la colección *Dante* (1996) como una de las manifestaciones más representativas de la *femme fatale* en la trayectoria del diseñador, precisamente es este el motivo por el cual se entiende que encaja a la perfección en la línea del trabajo.

Por otro lado, Thierry Mugler presenta una mujer fatal con una calidad teatral excepcional, una silueta dibujada con bisturí (Thomas, 2015), curvas peligrosas, una elegancia fetichista, sensual y salvaje. En definitiva, Mugler viste a diosas con una imponente sexualidad, las cuales pululan entre robots, insectos, vampiros, ángeles o vaqueras, lo que le llevará a ser acusado de hacer del fetichismo el eterno femenino (Baudot, 1998).

### 3.1 La colección *Dante* (1996) de Alexander McQueen.

Lee Alexander McQueen, hijo de un taxista y una profesora, creció en el East End de Londres. Nunca destacó en los estudios ni mostró interés en ellos, pero al contrario, desde que entró como asistente de costura en Anderson & Sheppard despuntó por su entusiasmo y destreza en la sastrería (Bonhôte y Etedgui, 2018). El impetuoso interés por la costura y diseño de moda le llevaron a estudiar en la mítica escuela Central Saint Martin; graduándose en 1994 (Bonhôte y Etedgui, 2018). Como influencias en su producción artística es necesario mencionar el gusto que su madre le contagió por la historia de Escocia, las historias macabras que su abuela le contaba sobre la época victoriana; y el maltrato que sufrieron tanto él como su hermana por parte de su cuñado (Bonhôte y Etedgui, 2018). En este sentido, a los 8 años de edad vio cómo el marido de su hermana la intentaba estrangular; en sus propias palabras: “Mi hermana mayor fue maltratada de forma muy grave y cuando tienes ocho años y ves a tu hermana siendo estrangulada por su marido (...) todo lo que quieres es hacer que las mujeres parecer más fuertes”<sup>13</sup> (Recuperado de Bonhôte y Etedgui, 2018).

Su colección de graduación *Jack the Ripper Stalks his Victims* (1994) estaba inspirada en prostitutas victorianas, centrándose siempre en la oscuridad y en lo infame de este periodo (Evans, 2001, 201). Este desfile tenía un carácter ecléctico, pesimista y melancólico, marcaría el tono de las siguientes colecciones, que sería una estética teñida por la oscuridad romántica; inspirado por anatomistas de los siglos XVI y XVII, la

---

<sup>13</sup> *My oldest sister was badly beaten up by her husband and when you are eight years old and you see your sister strangled by her husband (...) all you wanna do is make women look stronger.*

fotografía victoriana y el cine de Pasolini, Kubrick, Buñuel y Hitchcock (Evans, 2001, 201).

El propósito para McQueen era redefinir la forma en la que la feminidad era percibida en la moda; su visión de la mujer implicaba destacar los elementos que tradicionalmente reducían a la mujer para así convertirlos en lo que las hacía intocables: la sexualidad (Ioannou, 2022, 35). Tal es el caso que as modelos de McQueen se defendían, pero al mismo tiempo ponían en peligro al hombre mediante el uso de este erotismo a la manera de *femme fatales*.

El desfile de la colección *Dante fall 1996 ready-to-wear*<sup>14</sup> tuvo lugar en la Iglesia de Cristo de Spitalfields; una pasarela en forma de crucifijo donde los pocos modelos varones desfilaban con actitud chulesca hacia las modelos<sup>15</sup>, a lo que ellas respondían con un paso fuerte, empoderadas por su vestimenta, que en líneas generales consistía en: encaje fino, corsetería, bordados militares trenzados en chaquetas húsar, abrigos de almirante, además de joyería y tocados de taxidermia<sup>16</sup> (Evans, 2001, 204-205).

Dentro de esta colección destaca el uso del encaje negro. Cabe señalar que el encaje se ha mantenido presente en la moda desde su desarrollo en el siglo XVI (Steele, 2005, 323). Originalmente para bordarlo era necesario hacerse con aguja y bobina, requiriendo gran habilidad y tiempo, por lo cual era un elemento caro y disponible únicamente para las clases altas (Steele, 2005, 323). No fue hasta el siglo XIX cuando se creó la máquina capaz de hacer el encaje, consiguiendo reducir costes, mano de obra y democratizar su uso (Steele, 2005, 323). Fue precisamente a raíz de esta popularización como se convirtió en un signo hegemónico de la feminidad y se incluyó en lencería, ropa de noche y accesorios (Steele, 2005, 326).

---

<sup>14</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/m2MIY4i73aA>.

<sup>15</sup> Tal y como se puede muestra el video de la colección (ver nota 13) es interesante destacar cómo se hace uso de la actitud misógina que experimentan muchas mujeres en lo más cotidiano. Los piropos, persecuciones por la calle, violación del espacio personal, todo representado por el lenguaje corporal de los varones además de su vestimenta, que contrasta con la elegancia y sublimidad de la ropa de ellas.

<sup>16</sup> Hechos por el joyero Philip Treacy, con el cual ya había trabajado previamente McQueen al usar sus creaciones en su desfile de graduación.

El encaje en *Dante* lo vemos en looks como un top que se extiende hasta cubrir la cabeza que recuerda a la capucha de un verdugo (Evans, 2001, 205)(**fig. 25**) lo que se relaciona con la capacidad de la *femme fatale* de acabar con la vida de su potencial víctima. Más adelante, se cubre de nuevo la cabeza de una modelo, en este caso mediante un velo de encaje que cubre un tocado de cuernos, consiguiendo la exageración de la estructura de un capó<sup>17</sup>(**fig. 26**). Así, la *femme fatale* se viste de luto con inspiración victoriana<sup>18</sup>. Los funerales victorianos eran la ocasión perfecta para ostentar la fortuna de los vivos y reflexionar sobre la mortalidad (Bedikian, 2008, 37).

Volviendo al encaje en *Dante*, este aparece muchas veces destrozado, como en el top sin mangas que es vestigio de lo que una vez fue una pieza elegante y delicada (**figs. 27 - 28**). Por otro lado, el vestido, que se complementa con una chaqueta húsar, al carecer de estructura muestra la ropa interior y el pecho de la modelo (**fig. 29**). Se exhibe lo que se considera las partes más sexuales de la mujer, lo que se debe cubrir y disimular. En relación a esto tenemos el ejemplo de la modelo que luce un vestido negro rasgado a la altura de los pechos (**fig. 30**), descubriendo una malla de encaje mientras que desfila tocándose la zona vaginal. Es interesante como se complementa esta violencia visual, al mostrar lo reprimido de la mujer de una forma empoderada, como sus icónicos *bumster trousers* (**fig. 31**).

Caroline Evans (2001, 205) centra la atención en el corset modelado por Stella Tennant (**fig. 32**) al considerar que representa a las Salomé, Judiths y Dalilas del fin de siglo. El corsé tiene una larga historia dentro del atuendo femenino. Consiste en un corpiño rígido, atado mediante lazada que suele incluir ballenas verticales y horizontales para darle forma al torso (Steele, 2005, 290). Históricamente se ha asociado con numerosas enfermedades y efectos secundarios como asma, malformaciones, cáncer, abortos o desmayos; aunque los historiadores también defienden la posibilidad de que estas

---

<sup>17</sup> El velo y capó formaban parte del atuendo apropiado para el luto victoriano, aparte del vestido negro.

<sup>18</sup> Todavía cabe señalar que los códigos indumentarios para el luto victoriano eran complejos. En la primera fase sólo eran aceptables los vestidos que carecieran de cualquier tipo de adorno y tela negra sin brillo. Luego habría una segunda fase que dura 9 meses, y solo en la tercera fase del luto que sería 1 año y 9 meses después del suceso de la muerte se podría añadir encaje, bordados y telas brillantes. Después de tres meses se podría acceder al Semi-luto, que se acomodaba más a la moda del momento y se tiene disponibilidad a una paleta de colores entre el malva, blanco y gris (Bedikian, 2008).

dolencias no estuvieran relacionadas estrictamente con el uso de la prenda (Steele, 2005, 290).

Así, Stella Tennant lucía una pieza de seda malva con encaje negro y bordado con cuentas azabache que destaca por su cuello elevado y la estructura rígida que se eleva desde el escote en pico (ver **fig. 32**), obligando al movimiento ortopédico de la modelo. Se acentúa la cintura y el alargamiento del torso. El contraste de su palidez y el tono cereza oscuro en los labios evoca una sexualidad oscura y vampírica (Evans, 2001, 205).

Como hemos adelantado, el corsé ha estado presente en la historia de la indumentaria por un largo periodo de tiempo, pero en lo que nos interesa, este corpiño tiene una clara connotación sexual que vinculamos con la *femme fatale*. En este caso, Valeria Steele (2001, 115) afirma que parte de la atracción de esta prenda viene por su estatus de ropa interior; y que por consiguiente evoca la relación entre cuerpo vestido y desvestido. Implicando que hay elementos de tránsito hacia la desnudez, como el corsé, además de ligas, liguetos o combinaciones satinadas; ampliamente reconocidos como elementos fetichistas (Steele, 1999). Este interés sexual hacia la ropa interior aumentó en el siglo XIX (Steele, 2001).

Simplemente el hecho de introducir la lazada en los ojete del corset actúa como metáfora del acto sexual (Steele, 2001, 455). De hecho, muchos de los hombres consideraban más atrayente a una mujer en lencería que completamente desnuda (Steele, 2001, 129). Valerie Steele subraya esto en el libro *The Corset: A Cultural History* (2001, 129) mediante la caricatura francesa *The New Temptation of Saint Anthony* (1895) que muestra al santo encantado con la muchacha una vez se ha vestido con el camisón, bragas y corsé.

Como adelantamos anteriormente en la colección se presentaron accesorios realizados por Philip Treacy. Antifaces con crucifijo (**fig. 33**) incluido o pendientes de garras de ave (**fig. 34**). Pero es el tocado con los cuernos de un ciervo disecado lo que nos interesa destacar (**fig. 35**). Consiguiendo que la modelo se presente como un híbrido entre mujer

y bestia, aproximándose más a la concepción de la fatalidad femenina en la mitología clásica y fantástica. Así, recuerda a las palabras de Baudrillard en *Fatal Strategies*: “imagina una cosa hermosa que ha absorbido toda la energía de lo horrible: eso es moda” (Baudrillard 1990:9; citado en Evans 2001, 206).

Así, en *Dante* (1996) se logra una imagen teñida a partes iguales de deseo y miedo, que pretende, al igual que la cabeza de Medusa grabada en el escudo, actuar como un talismán protector (Evans, 2001, 206), que reitera la intención de McQueen al proyectar la feminidad como algo a lo que respetar y dejar en paz: “No me gusta que se aprovechen de las mujeres. No estoy de acuerdo con todo eso. No me gusta que los hombres silben a las mujeres en la calle, creo que se merecen más respeto” (Marcus 1998: 148, citado en Evans, 2001, 206)<sup>19</sup>

### 3.2. La aportación de Thierry Mugler

Thierry Mugler nació en Estrasburgo en 1948; tenía una carrera como bailarín clásico sin embargo se mudó a París y comenzó a trabajar como fotógrafo al mismo tiempo que se dedicaba al diseño *freelance* para varias casas de moda de París, Londres y Milán (Steele, 2005, 482). En 1974 funda su marca *Thierry Mugler* gracias al respaldo económico que consiguió mediante su primera colección en 1973 bajo una marca llamada “*Café de Paris*”. En enero de 1997 la Cámara de la Couture invita a Thierry Mugler a presentar sus colecciones en las *Semaines de la Haute Couture* (Baudot, 1998, 16).

Su primera colección bajo el nombre de “*Café de Paris*” en 1973 fue el primer acercamiento al estilo ultra femenino que comportaría su marca, así, la mujer de Mugler es provocativa y glamurosa. Se alejaba del estilo del movimiento hippy para mirar en la dirección de los años dorados de Hollywood (Baudot, 1998, 7), sin duda el cine inspira sus colecciones y la presentación altamente teatral de sus desfiles (Anketell, 1999, 81). Algunos de los elementos más destacables en sus colecciones son los zapatos altos de

---

<sup>19</sup> *I don't like women to be taken advantage of. I disagree with that most of all. I don't like men whistling at women in the street, I think they deserve more respect.*

tacón, las botas “*kinky*”, corsés, lencería y materiales como cuero o látex, que además son algunas de las prendas comúnmente consideradas fetichistas (Steele, 2005, 81). En esta línea, Valerie Steele considera que Thierry Mugler se ha centrado en la corsetería, así como en materiales fetichistas, para construir vestimentas que evocan “a la mujer fálica” (2005, 81).

En la cobertura de la colección otoño de 1995<sup>20</sup> hecha por Vogue Magazine vemos destacado como “memorable” el uso del látex (Mugler Fall 1995 Couture, 1995). Aparece en medias, corsés, guantes, capuchas, vestidos y chaquetas (**figs. 36-40**). Es inevitable la vinculación con el atuendo de la dominatrix, tal y como expone Andrew Bolton et. al.: “Thierry Mugler, quien está dentro de los primeros modistos que exploraron las connotaciones eróticas del animismo de la piel en la ropa femenina, combina la funda de piel negra de la dominatrix con el envoltorio negro de la *femme fatale*” (2004, 166)<sup>21</sup>.

El látex en muchos casos ocupa casi todo el cuerpo de la modelo actuando como si la piel de estas mujeres fuera negra y brillante. Pese a la carne oculta de la mujer el resultado es todo lo contrario al pudor, así la pasarela se convierte en un escaparate para la sexualidad feroz femenina. En este sentido, el color negro es representación de la ropa fetichista, además de lo relacionado con lo ascético, el poder, y convenientemente, del “*little black dress*” de la *femme fatale* (Steele, 2003. 77).

Los zapatos de tacón son uno de los símbolos de la feminidad por antonomasia, además de tener un alto valor sexual. El tacón hace que la silueta de la mujer cambie: las piernas se alargan, el pecho se eleva y el trasero se propulsa, creando la postura en S que favorece el caminar sensual (Steele, 2005, 204). De todas maneras, el zapato de tacón es un elemento fálico más dentro del corpus fetichista que encontramos en Mugler.

El estilo de Mugler es complicado, disciplinado y prima la estructura ante la informalidad; así, la silueta de Mugler es definida mediante hombros cuadrados, cintura

---

<sup>20</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/pYS9OR7GDo8>.

<sup>21</sup> *Thierry Mugler, who was among the first couturiers to explore the erotic connotations of leather animism in women's dress, combined the black leather sheath of the dominatrix with that of the black shrouded femme fatale.*

esbelta y caderas redondas (**fig. 41-42**)(Baudot, 1998, 15). Mientras que la actitud ha de ser con pisada fuerte, cabeza alta y seducción impecable (Baudot, 1998, 15).

A propósito de la silueta propuesta por Mugler, conviene mencionar la importancia de las hombreras (**fig. 43-45**). Un elemento originalmente perteneciente al traje sastre masculino, el cual lleva inherente la concepción de “poder, orgullo, elegancia, distinción y respeto” (Moreira Bravo, 2020, 56). En lo que respecta a las hombreras dentro del armario femenino es de crucial importancia el *power dressing*, que en busca de la igualdad dotó de confianza a las mujeres dentro del mundo laboral al mimetizar los códigos indumentarios masculinos y con ello su estatus dentro del patriarcado.

La fuerza de los diseños de la colección de 1995 más que de una equiparación con sus compañeros de oficina nos hablan de un control y supremacía de lo femenino, tal y como expone François Baudot al hablar de la mujer de Mugler: “pero no hay nadie hoy en día que tenga mejor idea de como vestir a una mujer - no como igual al hombre, sino que se muestra ante los hombres como superior a ellos” (Baudot, 1998, 19)<sup>22</sup>.

Resulta imprescindible la vinculación de Mugler con el cine negro, el cual tuvo lugar en el Hollywood de 1940, resurgiendo en forma de *neo-noir* en los años 70. La atmósfera de penumbra se acompaña con personajes femeninos ambiguos y de intenciones inciertas (Tasker, 2013, 355). En el *film noir* los principales atractivos son el placer emocional que produce ver a los malos ser atrapados y el placer visual que genera tanto la luz como el vestuario. En este sentido destacan los diseñadores de vestuario: Orry-Kelly (*El Halcón Maltés*) (**fig. 46**), Edith Head (*Glass Key, Blue Dahlia, Perdición*)(**fig. 47-49**), y Jean Louis (*Gilda, The Big Heat*) (**fig. 50-51**) (Lukszo, 2011). La moda de la mujer en el cine negro clásico servía para caracterizar los personajes femenino en la dicotomía entre la *femme fatale* y su contraria; así, el vestuario femenino impecable de las fatales trae consigo su concidión de villanas de la misma forma que sirve el smoking para delatar al hombre malvado, ya que la fatalidad de las mujeres no

---

<sup>22</sup> *But there is no one today who has a better idea of how to dress a woman - not so much man's equal, it seems to him, as man's superior*”

era percibida por su comportamiento sino por sus códigos visuales (Farrimond, 2017, 30).

Muchas veces en este movimiento se representan vidas y escenarios que corresponden con un alto nivel económico, así en cierta manera se justifican las prendas elegantes que lucen los personajes. En su iconografía entran elementos lujosos como vestidos de noche, sombreros exóticos, guantes largos, tacones y pieles (Lukszo, 2011, 62). De todos ellos podemos encontrar ejemplos en la colección *fall* 1995<sup>23</sup>, *spring* 1997<sup>24</sup> y *fall* 1997<sup>25</sup> de Mugler.

El primer sombrero estilo fedora lo encontramos por primera vez en la obra del mismo nombre de Victorien Sardou estrenada en París en 1882; la protagonista lucía un sombrero estilizado que se convirtió en el fedora, aunque fuera en principio un accesorio femenino acabaría por proclamarse un evidente símbolo de músicos, políticos y gánsteres. Tal y como dice Peter Eliopoulos en el capítulo *The Fedora: A statement of an era*: “ In criminal circles it was commonly believed that a fedora portrayed “tough guy” image” (2016, 183).

En el caso de Mugler, en la colección primavera 1997, nos presenta a modelos con americanas a modo de minivestido que cuentan con la silueta compuesta por hombreras, cintura ajustada y caderas redondeadas; es conveniente hacer especial énfasis a la manera en la que se tapan media cara mediante un fedora de ala extremadamente ancha (**figs. 52-53**), dando ese look dramático del *film noir*, escondiéndose en las sombras de su fedora y dejándonos ver su carmín. A la misma manera que en el cine negro, en la pasarela de Mugler solo necesitamos ver pintalabios rojo, estilo retro, cigarrillos y un rastro de peligro para que funcione como símbolos de lo que es la *femme fatale* (Farrimond, 2018, 27).

---

<sup>23</sup> Ver nota 19.

<sup>24</sup>El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Qht7JRaePO0>

<sup>25</sup> El desfile completo dividido en 11 partes está disponible en la siguiente *playlist*: <https://youtube.com/playlist?list=PLW19Wh6vgsYKONbvLiV5apTWQI4Pcz2Go>.

A continuación, hablaremos de otro elemento de especial interés en relación a la concepción de la mujer para Mugler. En la colección primavera 1997 *Couture*, nacen las criaturas aladas y de caparazón duro (Borrelli-Persson, 1997). Baudot (1998, 8) nos acerca en su obra al gusto que Mugler tenía por los insectos y su anatomía. Breve recordatorio de la naturaleza manipuladora de la *femme fatale* atrayendo y seduciendo a los hombres, Lara Gonzalez (2021, 33) expone esta comparación entre la *femme fatale* y animales como la mantis religiosa o la araña. Además, en esta misma línea está la monstruosidad ligada a la mujer, ya que, el género femenino es reducido a una naturaleza salvaje, y al encarnar los pecados de la desobediencia y mentira de Eva, se considera necesaria su domesticación (Beteta, 2016, 42).

Esta misma comparación la vemos en la colección anteriormente citada, en ella desfilaron insectos a modo de dominatrix: modelos con antenas y gafas simulando el ojo de un insecto, así como tocados con la cabeza literal de una mantis religiosa y vestidos asemejando la tela de araña (**fig. 54-59**). Las composiciones que asemejan insectos no sacrifican la connotación fetichista de la *femme fatale*, así como de la dominatrix dentro de los diseños de Mugler (Bolton, 2004, 166).

En el mundo animal el canibalismo sexual es necesario para la supervivencia de la especie (Chuet-Missè, 2016). Algunas mantis religiosas decapitan a los machos después de conseguir copular, aunque en otras ocasiones devoran a sus parejas por otras cuestiones, por ejemplo, si la hembra está hambrienta produce feromonas para seducir a los machos de menor tamaño, así, una vez alimentada gracias a su compañero podría aumentar su fertilidad y copular con otros machos mejor dotados (Chuet-Missè, 2016).

En esta línea, aunque ponemos en duda que las modelos de Mugler puedan controlar a voluntad sus feromonas, sin duda alguna es una analogía astuta, teatral y humorística de la fatalidad femenina, que culmina en la colección otoño de 1997 cuando se presenta de forma gloriosa a la modelo Adriana Karembeu como un híbrido que condensaba las herencias de las mujeres robot, insecto e iconos religiosos que Mugler había hecho desfilar por su pasarelas (Borrelli-Persson, 2022)(**fig. 60-61**), pero que, en cierta manera también condesa la concepción clásica de la mujer fatal como monstruosa.

En Thierry Mugler, no es extraña la presencia de la dicotomía entre *femme fatale* y bestia, esto mismo está presente en un corsé de la colección 1994 *Haute Couture*<sup>26</sup> (**fig. 62**) llevado por la modelo Helena Christensen. El número, se enmarca como la victoria para el gladiador y la bestia al mismo tiempo (Bolton, 2004, 166). El corsé de piel importada, adornada con motivos foliares, pinchos, así como tiras de piel que salían desde las caderas y hombros, además de cuerda de algodón que asemeja mechones de pelo, como un elemento principal que construye la falda (Bolton, 2004, 166).

Hasta ahora el color negro ha predominado en las imágenes escogidas para construir este discurso, entonces, es conveniente romper una lanza a favor de el color blanco a la hora de construir la identidad “fatal” dentro de la aportación de Thierry Mugler. En este sentido, las *femme fatales* serían mucho menos subversivas sin la moda y el hecho de que vistan blanco realza esta cualidad (Bender, 2018), ya que este color es sinónimo de pureza y virginidad, es por ello que cuando una protagonista fatal del cine *noir* o de un *erotic thriller* lo luce se convierte en un medio para comunicar la sensualidad y el misterio (Bender, 2018).

En la colección primavera *couture* 1998<sup>27</sup> de Mugler hubo un elemento clásico, que se observa en la manera en la que los materiales caen al suelo (Borrelli-Persson, 2021). En este caso, nos queremos centrar en el número que se compone de un body encorsetado, donde destaca el escote de bustier exagerado y las ballenas del corsé tan características de la silueta del diseñador (**fig. 63-64**), acompañado de una bata blanca larga que se desliza por el hombro de la modelo. El “modelito” más reconocible de los *erotic thrillers* es el de Sharon Stone en *Instinto Básico* (1992) (Bender, 2018) (**fig. 65**); monocromática en blanco, se sienta seductora y desafiante ante la policía que le toman declaración. Por otro lado, en *Perdición* (1944), Barbara Stanwyck es fatal mientras luce un atuendo de descanso completamente blanco (**fig. 66**); Bender (2018) afirma que “*Wearing this kind of chic lounge look while up to not good is the ultimate power move*”.

---

<sup>26</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/QwKhMwzzJBc>.

<sup>27</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace: [https://www.youtube.com/watch?v=6phd4T2\\_JMk&t=20s](https://www.youtube.com/watch?v=6phd4T2_JMk&t=20s).

#### 4. Delicadeza romántica: el caso de John Galliano

Juan Carlos Antonio Galliano-Guillén nació en Gibraltar, de padre llanito y madre española. A los seis años él y su familia dejaron el territorio de ultramar para mudarse a Londres, y acabaría, por graduarse en 1984 en Central Saint Martins (Thomas, 2015, 9). En su infancia, Galliano recuerda que su madre le vestía de forma peripuesta y acicalada (*Fashion Industry Broadcast*, 2022), más adelante, esta influencia materna llevaría a que Galliano formase parte de los *New Romantics*, un movimiento gay y fashionista que se identificaban por vestir y posar de manera extravagante (Ioannou, 2022, 34).

Su carrera es una montaña rusa marcada por el alcohol, éxito, fracaso y los comentarios antisemitas. Empezó en Londres de una forma optimista, aunque la pésima gestión de las finanzas por parte de Galliano le llevaría a la bancarrota y a mudarse a París (Thomas, 2015). Allí consiguió la ayuda financiera del petrolero Peder Bertelsen, lo que le sirvió para crear una colección que le catapultará a ser el primer diseñador inglés en hacerse cargo de una firma francesa (Thomas, 2015, 48). Así, al año siguiente de conseguir ser el director creativo de Givenchy, sería nombrado director creativo para Dior. En 2011 fue denunciado acusado de realizar comentarios antisemitas, culpable de estos hechos, fue despedido de Dior y sólo en 2014 sería nombrado director creativo de Maison Margiela.

*Fallen Angels*, la colección primavera verano de 1986 presentada en la *London Fashion Week*<sup>28</sup>, fue escenificada en una carpa en el césped de los cuarteles del Duque de York en King 's Road (Thomas, 2015, 41). Tenía como inspiración la Francia post Revolución; históricamente en este periodo se rechaza la moda que simbolizaba María Antonieta: se dejan de lado las siluetas amplias, telas caras así como los tocados enrevesados para adoptar la simplicidad mediante capas de tela más ligeras y cinturas más altas (Mugrabi, 2019). Así, las modelos vestían piezas de tela transparente, drapeadas con corte de imperio y colores suaves, llevando a la pasarela la imagen de la

---

<sup>28</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=8y3P20Ik6uw>.

mujer etérea y romántica (Thomas, 2015, 40). Como el vestido suelto de color blanco roto y mangas abullonadas que vestía Saint Phalle, asemejando una representación Prerrafaelita de Ophelia (Thomas, 2015, 41) (**fig. 67**).

El corte imperio se refiere a la silueta de un vestido en el cual la cinturilla se eleva considerablemente de la cintura natural y la falda es esbelta y columnar, se elimina el fruncido en el frente y se concentra en el centro de la parte trasera del corpiño (Steele, 2005, 410)<sup>29</sup>. También, la cintura podría elevarse hasta la línea de la axila, por último, los materiales serían suaves, especialmente la muselina (Steele, 2005, 410). La connotación de “Imperio” hace referencia a la Francia del primer imperio, que abarcaría desde 1804 con la coronación de Napoleón Bonaparte hasta su derrota en 1815 en la batalla de Waterloo, de todas formas es importante aclarar que la aparición de este tipo de corte en la moda no va necesariamente acorde con los sucesos políticos y militares, sino que aparece desde 1790 hasta aproximadamente 1820 cuando la cintura de las siluetas empezó a bajar (Steele, 2005, 410).

Volviendo al desfile de *Fallen Angels*, se reafirma el papel de la *femme fragile* cuando al final del desfile las modelos salieron a la pasarela mojadas, con la intención de que los vestidos de muselina drapeada se adhirieran a sus cuerpos desnudos de forma seductora (Thomas, 2015, 41)(ver **fig.67**). Galliano para este *grand finale* fue inspirado por la enfermedad de la muselina, este mito o enfermedad consiste en epidemias de muertes a causa de pulmonías, ya que las mujeres del siglo XIX supuestamente mojaban sus vestidos de este material para marcar sus curvas, gracias al adherir la tela al cuerpo (León, 2022). De todas formas, no existe evidencia histórica, lo que lleva a pensar que fue un mito creado alrededor de las imágenes satíricas de la época que se burlaban de la moda femenina (Mugrabi, 2019). En este sentido, Valerie Steele en el volumen dos de la *Encyclopedia of Clothing and Fashion* (2005) expone que la silueta natural que dejaban ver estos vestidos no se daba en siglos de moda, entonces, tal novedad podría explicar el porqué los historiadores de la época describen esta moda “como si hubieran empapado sus vestidos”, pero en todo caso, no obedece a una realidad.

---

<sup>29</sup> Valerie Steele a la hora de definir el corte imperio establece que el fruncido de la parte trasera del corpiño ocuparía unas “3-4 pulgadas” que serían aproximadamente unos 7-10 centímetros (2005, 410).

Aunque demos cronológicamente un salto hasta casi el presente, es conveniente introducir en este momento la colección *fall 2020*, realizada para Maison Margiela, y que incluye una película del *making off* de la colección en plena pandemia COVID-19<sup>30</sup>. En el *fashion film* vemos el proceso de creación telemático, se nos abren las puertas (o más bien la ventana) a la pantalla del ordenador de Galliano y sus colaboradores, a los *mails*, chats o *moodboards*. En esta línea, es interesante el formato mediante el cual mostraron la manipulación de las telas y la construcción de los vestidos: las cámaras *GoPro* en la cabeza de los modelos del *fitting room* o de los modistos y modistas nos dan un *closer look* de cómo se creó esta colección.

La colección incluye velos, ninfas de mármol e inspiración histórica, incluso también se inspira en sus colecciones pasadas, todo conectado con la línea creativa de Martin Margiela (Mower, 2020). La inspiración central de la colección son las estatuas de mármol veladas que sirven como guía para conseguir el *wet look*. La fina tela de mármol se adhiere al cuerpo de la estatua, vemos en la pantalla de Galliano esculturas tan extraordinarias como *La Verdad Velada* de Corradini (1751), *La Virgen Velada de Strazza* (1850) o *El Cristo Velado de Sanmartino* (1753); para más adelante referenciarse a sí mismo y a la colección *Fallen Angels* (1986) de la que veníamos hablando. Él mismo comenta: “*Its breathtaking, that fragility, but at the same time you know its so strong*” (*Fashion Film: S.W.A.L.K | SHOWstudio*, 2020) (fig. 68-70).

Para conseguir el efecto de tela mojada, tanto como en las estatuas veladas como en la colección de 1986, donde sí había agua implicada, Galliano usa cortes redondos en la tela, frunces y en alguna pieza emplea una especie de media que sostiene y ajusta la tela arrugada sobre el cuerpo del modelo (*Fashion Film: S.W.A.L.K | SHOWstudio*, 2020).

Para su siguiente colección, *fall-winter* SS 1986-87 llamada *Forgotten Innocents*<sup>31</sup>, Galliano siguió con la línea marcada en *Fallen Angels*, presentando a las mujeres como

---

<sup>30</sup> Ver *Fashion Film: S.W.A.L.K. SHOWstudio. (2020, 17 julio).*  
<https://showstudio.com/projects/s-w-a-l-k/fashion-film>

<sup>31</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=2MZ7ut9-VL8&t=51s>

víctimas frágiles de los caprichos de la sociedad, sobre todo de los hombres (Thomas, 2015, 44). El estilismo consistía en melenas largas y onduladas a la manera prerrafaelita, el maquillaje mínimo y simple, destacando el color rojizo de los labios para dar una apariencia infantil a las modelos (**fig. 71**). En la colección vemos vestidos de corte imperio, el “*fit*” era grande para el cuerpo de las modelos y parecía que los habían ajustado para que no se les cayese.

En este sentido, cabe destacar la vinculación prerrafaelita con estas colecciones. Siendo que el vestido prerrafaelita se aleja de la moda de la época victoriana, los diseños rechazan el corsé y con ello las siluetas comprimidas para dar paso a la libertad y fluidez (Luis, 2019). Para entender este cambio es necesario hablar de la negación ante los avances modernos que se produjeron en la Inglaterra del siglo XVIII y XIX, así, el grupo artístico renegó de la incipiente producción en masa de las prendas restrictivas como corsés y miriñaques para volverse hacia la idealización de la Edad Media y una silueta más natural (Heinrich, 2012, 5).

En resumidas cuentas, las características del vestido prerrafaelita serían mangas amplias, drapeados para favorecer el movimiento (Luis, 2019), así como tintes naturales que dan como resultado tonalidades tenues en las prendas (Heinrich, 2012, 51)(**fig. 72**). Todo esto queda representado en las colecciones de John Galliano de las que veníamos hablando: *Fallen Angels* (1986) y *Forgotten Innocents* (1987).

Para validar la influencia histórica de los diseños de Galliano, lo ejemplificamos con estos recuperados del archivo digital del *V&A Museum*. El primero es el vestido usado por la mujer de Hamo Thornycroft, data de 1885 (**fig. 73**), donde se refleja la silueta natural y la libertad de movimiento, a este le añadimos el conjunto de noche (ca.1805-1810) de cintura alta (**fig. 74**).

También, es conveniente añadir la colección que Galliano diseñó para Dior primavera 2005<sup>32</sup>, donde vemos una variación de los vestidos de estas dos colecciones tempranas. En la de 2005 se nos presenta una colección de ensueño, que recoge el romanticismo y

---

<sup>32</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=f610jPFjI9c&t=174s>

poesía que suele representar Galliano en sus colecciones (Mower, 2005). Así, aparecen en la pasarela vestidos que comparten el corte imperio y el exceso de tela con los de *Fallen Angels* (1986) y *Forgotten Innocents* (1987)(**fig. 75-76**), en este caso se adornan con bordados florales lo que nos recuerda a Ofelia en su “tumba acuática rodeada de flores” (Dijisktra, 1986, 42). Al mismo tiempo, en el primer ejemplo de Dior (ver **fig. 75**) vemos el lazo que luce la modelo del retrato de Ferdinand Bol (*Portrait of a Woman, 1642*)(**fig. 77**) pero masificado y ocupando todo el pecho de la modelo.

Como vemos, para cada colección Galliano crea una narrativa, hasta ahora las referencias expuestas eran históricas (Thomas, 2015, 55), pero para la colección primavera-verano de 1988 para su propia marca, se inspira en la película *A Streetcar Named Desire* (1951) (Thomas, 2015, 55). En la película, además del personaje de Stanley, un hijo de inmigrantes polacos que se da a la bebida, hay dos protagonistas femeninas: Stella, la mujer de Stanley, y por otro lado, su hermana Blanche Du Bois, que destaca por ser psicológicamente inestable (Tomas, 2015, 55).

Dana Thomas introduce esta colección exponiendo que: “En sus colecciones y desfiles, hay una figura masculina poderosa, que los representa a él, y una figura femenina vulnerable, la cual representa a su musa” (2015, 55)<sup>33</sup>.

Para los diseños se inspiró en el propio vestuario de la Blanche Du Bois de la película, así, destacan vestidos pastel con corpiños ajustados, trajes de *chiffon* y chales de organza (Tomas, 2015, 56). Dentro de esta colección, Galliano creó una serie de *showpieces* en colaboración con Karen Crichton (Thomas, 2015, 56). La primera de estas creaciones fue el que sería conocido como el “*shellfish dress*” (Thomas, 2015, 56)(**fig. 78-80**). Un vestido con la parte superior simple y guantes satinados largos, dejando todo el protagonismo a la falda voluminosa; creada mediante la superposición de capas de organza rígida, aludiendo a las ondas de las conchas de las almejas (Tomas, 2015, 56). El efecto general del vestido es una mezcla entre la moda de los años 50 y un romanticismo propio de una princesa como Cenicienta (Crichton citado en Tomas, 2015, 56).

---

<sup>33</sup> “*In his collections and shows, there was a powerful male character, which represented him, and a vulnerable female figure, which represented his muse*”.

John Galliano fue el sucesor de Hubert Givenchy, posicionándose como el primer diseñador inglés a cargo de una casa francesa (*Fashion Industry Broadcast, 2022*); su debut en la casa de *Haute couture* fue en la colección primavera de 1996 (Borrelli-Persson, 2020)<sup>34</sup>. De esta colección vemos oportuno comentar la escenografía que abrió el desfile, una dosis de su distintiva teatralidad (Thomas, 2015), sacada directamente del cuento *La princesa y el guisante* (Borrelli-Persson, 2020)(**fig. 81**).

En el cuento clásico, la reina confirma que la princesa es efectivamente una princesa, ya que nota las molestias del guisante pese al grosor de los 20 colchones que la separan de la legumbre, algo que solo la delicada y sensible piel de una princesa podría sentir (*La princesa y el guisante, 2015*). El motivo por el cual consideramos que esto es de importancia, es porque aún de manera sutil, defiende la narrativa de la presencia de la *femme fragile* en la obra de John Galliano, ya que hay una voluntad de transportarnos al mundo del cuento de la princesa y el guisante, en donde se subrayan las cualidades de delicadeza, feminidad idealizada y ligada a los lechos.

De la siguiente colección de John Galliano para Givenchy, otoño 1996 *couture*<sup>35</sup>, lo más destacable es el predominio del corte imperio, además de la evolución de los elementos de la colección *Les Incroyables* (1984) (Borrelli-Person, 2020b). Es necesario hacer énfasis en los vestidos de materiales transparentes que asemejan lencería (Borrelli-Person, 2020b). El tercer look de la colección (**fig. 82**) completamente transparente, con bordados y cinturilla muy alta, no podemos dejar de vincularlo a las piezas recuperadas del archivo del *V&A Museum*, una datado de 1820 (**fig. 83**) y otro vestido infantil de mangas cortas, sin forro y decoraciones en muselina blanca (**fig. 84**), datado aproximadamente de 1800.

---

<sup>34</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace:  
[https://www.youtube.com/watch?v=sQFr9Q20\\_RI&t=41s](https://www.youtube.com/watch?v=sQFr9Q20_RI&t=41s)

<sup>35</sup> El vídeo del desfile está disponible en el siguiente enlace:  
<https://www.youtube.com/watch?v=DjVWs8YViFw&t=5s>

## 5. Conclusiones

En el desarrollo de este trabajo se han expuesto las teorías de los imaginarios colectivos, con el fin de justificar la calidad y uso de los arquetipos de la mujer fatal y la mujer frágil. Al mismo tiempo, se ha examinado la evolución de los tipos de la *femme fatale* y la *femme fragile*, al tener orígenes en la Antigüedad y en el siglo XIX. Hemos visto que el mito tiene un papel importante en cómo se construye la sociedad y en las concepciones sociales que creamos al vernos expuestos a ciertos tipos de comportamientos. También, gracias a los imaginarios, somos capaces de reconocer los elementos de la *femme fatale* y de la *femme fragile* cuando se nos presentan.

En este sentido, conviene aclarar que pese a la concepción misógina de estos arquetipos a lo largo de la historia, el objeto del trabajo no es avalar estas ideas de mujer como portadora del mal o mujer débil y enferma. De la misma forma, tampoco se pretende reducir la existencia de la mujer a la dicotomía de mujer fatal y mujer frágil, sino que se defiende que las identidades de la mujer son infinitas, y abarcan todos los campos posibles sin estar limitadas a las casillas que los hombres han ido construyendo para ellas a lo largo de la historia. Al mismo tiempo, entendemos que las proyecciones de la personalidad de la mujer fatal y la frágil, tanto en la literatura como en el cine, generalmente son exageradas y obedecen a una trama irreal.

Con todo, la presencia de la *femme fatale* en las pasarelas de McQueen se evidencia mediante diseños que recogen la herencia de la época victoriana y que se fusionan con las nociones de muerte, oscuridad, fuerza y monstruosidad. Para ello, se emplea el uso del encaje negro, corsés bordados, elementos del traje militar, como las chaquetas húsar, o accesorios taxidérmicos. Por otro lado, la *femme fatal* de Thierry Mugler tiene una inspiración más moderna, que gravita entre las protagonistas del *film noir* y la mujer independiente que se hace espacio en el mundo corporativo. De ahí que florezcan las hombreras, cinturas ínfimas y caderas exageradas, estableciéndose como una intervención del traje sastre masculino. También mediante las fedoras exageradas, que actúan como escondite del rostro de las modelos, dotando al “*look*” con ese aura misteriosa del cine negro. Al mismo tiempo, el protagonismo del látex, que es vinculado

con la liberación y dominación sexual de estas mujeres. También en Mugler vemos la monstruosidad, que se vincula con estas mujeres mediante sus diseños de mujer insecto o fieras, que hacen que las modelos se eleven a la categoría de *maneater*, no solo por su vinculación con el canibalismo sexual del reino animal, sino por su fuerza como mujeres fatales que optan por una actitud activa en vez de pasiva en la sociedad.

En cuanto a su contraria, la *femme fragile*, la vemos representada en John Galliano mediante el exceso de tela, colores neutros o pasteles, el corte imperio, que se traduce a la fluidez de las prendas, tanto en los ejemplos diseñados para su propia casa como para los ejemplos de Dior y Givenchy. Fragilidad, feminidad y también sensualidad en cierto modo mediante los *wet looks* de telas pegadas al cuerpo de las modelos. Además, en Galliano también vemos un tono historicista y teatral.

Para concluir, mencionar que los elementos expuestos a lo largo del trabajo y resumidos en los párrafos anteriores, responden a la interrogativa que se presentaba en la introducción. En efecto, se hace de manera breve, ya que el tema tratado es de gran amplitud y a partir de él se podrían estudiar con más profundidad las teorías de los imaginarios colectivos, culturales y sociales, además de poder rastrear los arquetipos seleccionados en muchas otras obras literarias, artísticas y cinematográficas, y sobre todo, se podría explorar la representación de la *femme fatale* y la *femme fragile* en la producción de otros diseñadores contemporáneos como Simone Rocha, Versace, Dolce & Gabbana o Yves Saint Laurent entre otros.

## 6. Bibliografía

Adams, Melissa (2008), "Angels and Demons: Christina Rossetti's Goblin Market as a Social Critique of the Victorian Ideal of the "Angel in the House" and the Pre-Raphaelites' Response to that Ideal". *CUNY Academic Works*. [https://academicworks.cuny.edu/hc\\_sas\\_etds/944](https://academicworks.cuny.edu/hc_sas_etds/944)

Aguirre de Castro M. (1994). "El tema de la mujer fatal en la Odisea". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 4, 301. <https://revistas.ucm.es/index.php/CFCG/article/view/CFCG9494110301A>

Agudelo, Pedro Antonio (2011): "(Des)hilvanar el sentido/los juegos de Penélope: una revisión del concepto de imaginario y sus implicaciones sociales". *Uni-Pluri/Versidad*, Vol. 11, N.º 3. Págs. 1-18.

Aliaga, F., & Pintos, J. L. (2011). "La investigación en torno a los imaginarios sociales. Un horizonte abierto a las posibilidades". *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 12(2), ISSN 1577-239X. Recuperado de: <https://revistas.usc.gal/index.php/rips/article/view/373>

Allen, V. M. (1984). "One Strangling Golden Hair": Dante Gabriel Rossetti's Lady Lilith. *The Art Bulletin*, 66(2), 285–294. <https://doi.org/10.2307/3050418>

Anketell, M. (1999a). "Thierry Mugler" [Libro Online]. En *Heavenly bodies: remembering Hollywood and fashion's favorite AIDS benefit* (pp. 78-101). Taylor Publishing Company. <https://archive.org/details/heavenlybodiesre0000anke/page/n6/mode/1up>

Arriaga, M., Browne, R., Saa, M. E., & Silva, V. (2004). *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino*. ArCiBel Editores.

Arruda, A. (2015). "Image, social imaginary and social representations". En *The Cambridge handbook of social representations*, editado por Gordon Sammut, Eleni

Andreouli, George Gaskell, y Jaan Valsiner, 128-142. Recuperado de doi:10.1017/CBO9781107323650.012

Avendaño, F. (1978). “María, la cara angelical del ánima junguiana”. *Hispanófila*, 62, 121–128. <http://www.jstor.org/stable/43807790>

Baudot, F. (1998). *Thierry Mugler*. Thames & Hudson. Libro Online. Recuperado de <https://archive.org/details/thierrymugler0000baud/page/28/mode/1up>

Bech, J. (1999). “Mito, símbolo y arquetipo en los procesos de formación de la identidad colectiva e individual”. *Revista mexicana deficiencias políticas y sociales*, 43, 10.

Bech, J. A. (2021). Ensayos de hermenéutica: perspectivas para una teoría de la interpretación. México, D.F, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Recuperado de <https://elibro-net.ezbusc.usc.gal/es/ereader/busc/187437?page=411>.

Bedikian, S. A. (2008). “The Death of Mourning: From Victorian Crepe to the Little Black Dress”. *OMEGA - Journal of Death and Dying*, 57(1), 35–52. doi:10.2190/OM.57.1.c

Beteta, Y. (2016). *Brujas, femme fatale y mujeres fálicas. Un estudio sobre el concepto de monstruosidad femenina en la demonología medieval y su representación iconográfica en la Modernidad desde la perspectiva de la Antropología de Género* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.

Birnbaum, P. J. (2012). *Tamara de Łempicka — uosobienie współczesnej kobiety*. *Archiwum Emigracji*, 116-126. <https://doi.org/10.12775/ae.2012.010>

Bolton, A., Bell-Price, S., & Da Cruz, E. (2004). *Wild: Fashion Untamed* [Libro online]. Metropolitan Museum of Art. <https://archive.org/details/wildfashionuntam0000bolt/page/n7/mode/1up>

Bonhôte, I., & Ettetdgui, P. (Directores). (2018, 8 junio). *McQueen* (Documental) [Subscripción Filmin]. Salon & Misfits Production.

Bornay, E. (1995). *Las hijas de Lilith* (2.a ed.) [Libro Online]. Cátedra. <https://ia801304.us.archive.org/28/items/BornayErikaLasHijasDeLilith/Bornay%20Erika%20-%20Las%20Hijas%20De%20Lilith.pdf>

Bornay, E. (2005). *Who's afraid of Tamara de Lempicka?*. Asparkía. Investigación Feminista, (16), 41-48. Recuperado de <http://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/542>

Bravo Valdes, R. M. (2021). “La vigencia de Tamara de Lempicka”. *Milenaria, Ciencia Y Arte*, (18), 48–51. Recuperado a partir de <http://www.milenaria.umich.mx/ojs/index.php/milenaria/article/view/207>

Cantero Rosales, M.<sup>a</sup> Ángeles (2011): “El ángel del hogar y la feminidad en la literatura de Emilia Pardo Bazán”. *Revista electrónica de estudios filológicos*, N.º 21. Documento recuperado en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/estudios-6-pardo.htm>.

Camps, A. (2011). “Lilith o Beatrice: la mujer en el Fin de siglo. Arquetipos femeninos dannunzianos y su difusión en el Modernismo”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 10, 7-22.

Capdequí, C. S. (1997). “El imaginario cultural como instrumento de análisis social”. *Política y sociedad*, 24, 151.

Cecil, Anne (2012). “‘High Fashion Crime Scenes’: Recent trends in fashion imagery, a legacy of film noir”. *Film, Fashion & Consumption*, 1(3), 325–340. doi:10.1386/ffc.1.3.325\_1

Chuaqui Numan, Laura (2002): “Literatura de la Sociología o sociología de la novela”. *Revista electrónica Diálogos Educativos*, año 2, N.º 3. Págs. 14-20.

Dijkstra. (1986). *Idols of perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*. Oxford University Press.

Eigler, F. U., & Kord, S. (Eds.). (1997). *The feminist encyclopedia of German literature* (pp. 165-166). Greenwood Publishing Group.

Eliopoulos, P. (2016). "The Fedora: A Stament of an Era" [Google Books]. En B. Bennington, Z. Sacks DaSilva, M. D'Innocenzo, & S. G. Pugliese (Eds.), *The 1930s: The Reality and the Promise* (pp. 181-188). Newcastle upon Tyne, UK: Cambridge Scholars Publishing.  
<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=kdH6DAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA181&dq=fedora+hat+history&ots=DiGu6DoNGk&sig=aKytZME69GZLYoP048IFuhRAm cU#v=onepage&q=fedora%20hat%20 history &f=false>

Elhallaq, A. H. (2015). "Representation of Women as Femmes Fatales: History, Development and Analysis". *Asian Journal of Humanities and Social Studies*, 3(1). Recuperado de: <https://www.ajouronline.com/index.php/AJHSS/article/view/2295>

Estramiana, J. L. Á., Galdós, J. S., & Ruiz, B. F. (2007). "De Moscovici a Jung: el arquetipo femenino y su iconografía". *Athenea digital: revista de pensamiento e investigación social*, (11), 132-148.

Estramiana, J. L. Á., & Ruiz, B. F. (2006). "Representaciones sociales de la mujer". *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, (9), 65-77.

Evans, C. A., & Thornton, M. (1991). "Fashion, Representation, Femininity". *Feminist Review*, 38, 48-66. <https://doi.org/10.2307/1395377>

Evans, C. (2001). "Desire and Dread: Alexander McQueen and the Contemporary Femme Fatale". In J. Entwistle & E. Wilson (Eds.). *Body Dressing: Dress, Body, Culture* (Dress, Body, Culture, pp. 201–214). Oxford: Berg Publishers. Retrieved April 2, 2023, from <http://dx.doi.org/10.2752/9780857854032/BODRESS0016>

Farrimond, K. (2018). *The Contemporary Femme Fatale: Gender, Genre and American Cinema*. Routledge.

Fernández Pichel, S. (2010). “Mitos e imaginarios colectivos”. *FRAME*, 6, 165-284.  
<https://biblus.us.es/fama2/com/frame/frame6/estudios/1.13.pdf>

Fox, C. (2012). *Vogue on: Alexander McQueen*. Quadrille Publishing Ltd.

Fuentes, M. C. G. (1973). “Algunas precisiones sobre las sirenas”. *Cuadernos de filología clásica*, 5, 107-116.

García Piquer, D. (2016). *Arte y literatura en la construcción de la femme fatale durante el Prerrafaelismo* [Trabajo de fin de grado]. Universitat Jaume I. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10234/164828>.

Gastón, F. J. T. (2011). “La mujer fatal”. *Verba Hispánica*, 19(1), 89-100.

González. (2021). “La *femme fatale* en la literatura gótica finisecular: ¿un modelo de transgresión o de represión?”. *Futhark. Revista De Investigación Y Cultura* , (2).  
Recuperado a partir de  
<https://revistascientificas.us.es/index.php/futhark/article/view/16126>

Grimal, P. (1979). *Diccionario de la mitología griega y romana* (6.a ed.). Ediciones Paidós.  
<https://atirolimpo.files.wordpress.com/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologia-3ada-griega-y-romana.pdf>

Grossman, J.M. (2007). “Film Noir’s “Femme Fatales” Hard-Boiled Women: Moving Beyond Gender Fantasies”. *Quarterly Review of Film and Video*, 24(1), 19-30.  
<https://doi.org/10.1080/10509200500485983>

Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for Her Close-Up*. Palgrave Macmillan.

Heinrich, M. (2012). Truth to Nature: Pre-Raphaelite Dress in Nineteenth-Century Visual Culture (Version 1). Toronto Metropolitan University. <https://doi.org/10.32920/ryerson.14656407.v1>

Hill, G. (1998). "Men, the anima, and the feminine". *The San Francisco Jung Institute Library Journal*, 17 (3), 49-62.

Homero. (1910). *La Odisea* (L. Segalá y Estalella, Trad.) [Libro online]. Montaner y Simón, Editores. [https://es.wikisource.org/wiki/La\\_Odisea\\_\(Luis\\_Segal%C3%A1\\_y\\_Estalella\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_Odisea_(Luis_Segal%C3%A1_y_Estalella)). (Obra original publicada ca. S, VIII a.C).

Huston, J. (Director). (1941). *El Halcón Maltés*. Warner Bros.

Ioannou, Danae (2022). "Women as Open Wounds: Fear, Desire, Disgust and the Ideal Feminine in the Works of Alexander McQueen and John Galliano". *Popular Inquiry* 11 (2): 32-47.

Jung, C. G., Adler, G., & Hull, R. F. C. (1981). *The Archetypes and the Collective Unconscious: I* (2nd ed.). Princeton University Press.

Lindsey, K. (1995). *Divorced, beheaded, survived: a feminist reinterpretation of the wives of Henry VIII* (2.<sup>a</sup> ed.). Addison-Wesley Publishing Company. <https://archive.org/details/divorcedbeheaded0000lind/page/n6/mode/1up>.

Llorca Martínez, C. y Márquez Martínez, M. (2017). *Evolución y análisis del canon de belleza aplicado a la moda : análisis de Karl Lagerfeld, John Galliano y Victoria's Secret (1995 – 2007 – 2016)*. (Trabajo Fin de Grado). Universidad de Sevilla.

Lukszo, U. (2011). "Noir Fashion and Noir as Fashion" [Libro online]. En A. Munich (Ed.), *Fashion in Film* (pp. 54-82). Bloomington: Indiana University Press. <https://archive.org/details/fashioninfilm0000unse/page/n3/mode/1up>

Martínez-Falero, L. (2013). *Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjh5b1>

Mary Frances Gormally (2017): "Lace in Fashion", *Fashion Theory*, DOI: 10.1080/17498430.2017.1392151.

Monrós Gaspar, L (2008). "La Phaedra de Swinburne (1866): construcciones de la feminidad en la literatura victoriana", en A. Pociña y A. López (eds.), 359-380. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10550/33408>.

Moreira Bravo, Y. L. (2020). "La simbología del traje sastre femenino y el discurso de emancipación femenina". N. 38, 51-65. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7295943>

Mori, G. (2011). *Tamara De Lempicka: The Queen of the Modern* [libro online]. Skira. Recuperado de: <https://archive.org/details/tamaradelempicka0000lemp/mode/1up>

Morin. (2001). *El Cine o El hombre imaginario*; [traducción de Ramón Gil Novales]. Paidós.

Orlando, Emily J. (2009). "'That I May not Faint, or Die, or Swoon": Reviving Pre-Raphaelite Women". *Women's Studies*, 38(6), 611-646. doi:10.1080/00497870903021505

Orozco M., N. (2021). "La representación de la mujer en el arte: Una aproximación histórica y filosófica". *Revista Horizonte Independiente*, II. NO. I, ISSN:4848.

<https://horizonteindependiente.com/la-representacion-de-la-mujer-en-el-arte-aproximacion-historica-y-filosofica/>

Özdiñç, T. (2020). "Femme Fatale 101: The basic characteristics of the femme fatale archetype". *Journal of International Social Research*, 13(73).

Palomeque, J. O. (2021). "Mito y sociedad actual". *Sur: Revista de literatura*, (16), 22.

Párraga, G. E. (2009). "Lilith en el arte decimonónico: estudio del mito de la femme fatale". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 18.

Pasín, Á. E. C. (2008). "El Imaginario social de Cornelius Castoriadis. La Teoría social revisitada". En *Fragmentos del caos: filosofía, sujeto y sociedad en Cornelius Castoriadis* (pp. 225-254). Biblos.

Pastor, C. R. (2004). "Vivir del aire: ausencia y presencia del cuerpo femenino en la cultura victoriana". En *Sin carne: representaciones y simulacros del cuerpo femenino, tecnología, comunicación y poder* (pp. 321-336). Arcibel.

Paz, M. (2009). Maga famosissima y clarissima meretrix : algunas consideraciones sobre la figura de Circe. *Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 8, ISSN 1579-7414.

Pérez Bowie. (2008). *Leer el cine : la teoría literaria en la teoría cinematográfica* (1ª ed). Universidad de Salamanca.

Pérez Freire, S. (2017). "Situando los imaginarios sociales: aproximación y propuestas". *Imagonautas*, 9.

Pichel, S. F. (2010). "Mitos e imaginarios colectivos". *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 6, 265-284.

Pintos, J. L. (2004). "Inclusión-exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social". *SÈMATA, Ciencias Sociais e Humanidades, núm. 16: Marginados y excluidos: un enfoque interdisciplinar*, pp. 17-52. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/10347/4572>.

Praz, M. (1956). "La Belle Dame Sans Merci" [Libro en línea]. En A. Davidson (Trad.), *The Romantic Agony* (2.a ed., pp. 187-286). Meridian Books. <https://archive.org/details/dli.ernet.507737/page/188/mode/2up>

Randazzo, F. (2012). "Los imaginarios sociales como herramienta". *Imagonautas*, 2, 77-96.

Rémy G. Saisselin (1959). "From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 18(1), 109–115. doi:10.2307/427727

Riffo Pavón, Ignacio. (2016). "Una reflexión para la comprensión de los imaginarios sociales". *Comuni@cción*, 7(1), 63-76. Recuperado en 28 de marzo de 2023, de [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2219-71682016000100006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2219-71682016000100006&lng=es&tlng=es).

Riffo-Pavón, I. (2019). "El imaginario: revisitando la obra de Gilbert Durand". *Imagonautas*, 9 (13), 91–110. Recuperado a partir de <https://revistas.usc.edu.co/index.php/imagonautas/article/view/178m>

Romanska, M. (2005). "NecrOphelia: Death, femininity and the making of modern aesthetics". *Performance Research*, 10(3), 35-53.

Romero López, A. (2016). "Herodías: la olvidada femme fatale". *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 1007-1027.

Romero Ramos, H., & Santoro Domingo, P. (2007). "Dos caminos en la sociología de la literatura: hacia una definición programática de la sociología de la literatura española"

*Revista Española De Sociología*, (8). Recuperado de:  
<https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/65051>.

Ruido, M. (1998). “Históricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo”. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 5 (2), 379-410.

Sabine Wieber. (2011). “Sculpting the Sanatorium: Nervous Bodies and Femmes Fragiles in Vienna 1900”. *Women in German Yearbook*, 27, 58–86.  
<https://doi.org/10.5250/womgeryearbook.27.2011.0058>

Sapiro, G. (2016). *La Sociología de la Literatura* (1.<sup>a</sup> ed.) [Libro Online]. Fondo de Cultura Económica. Recuperado de  
<https://archive.org/details/sapiro-gisele.-la-sociologia-de-la-literatura-ocr-2016/page/n2/mode/1up?q=visi%C3%B3n+del+mundo>

Savané, M. D. (2021). “The fantasy of ugliness in Alexander McQueen collections (1992-2009)”. *2i*, 3(3), 95-108. <https://doi.org/10.21814/2i.3157>

Schrader, P. (2004). “Apuntes sobre el *film noir*” (G. M. Pavés & J. J. Cruz Hernández, Trads.)” *Revista Latente*, 123-134. <http://riull.ull.es/xmlui/handle/915/19182>

Simkin, S. (2014). *Cultural constructions of the femme fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox*. Springer.

Skelly, Julia (2019). “The Phantasmagoric World of Thierry Mugler”. *Fashion Studies*, vol. 2, no. 1. <https://doi.org/10.38055/FS020108>

Søndergaard, P. B. (2018). “‘Something strangely perverse’. Nature and Gender in JE Millais’s Ophelia”. *Romantik*, 7(1), 115-126.

Steele, Valerie (1999). “The Corset: Fashion and Eroticism”. *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 3(4), 449–473. doi:10.2752/136270499779476054

Steele, Valerie. (2001). *The corset: A cultural history*. Yale University Press.

Steele, Valerie (2001b). "Letter from the Editor". *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 5(1), 1–2. doi:10.2752/136270401779045699

Steele, Valerie. (2003). "Fashion, Fetish, Fantasy." En *Masquerade and Identities* (1.a ed.). Routledge. Taylor & Francis Group. <https://www.taylorfrancis.com/chapters/edit/10.4324/9780203164822-10/fashion-fetish-fantasy-valerie-steele>

Steele, V. (2004). "Femme Fatale: Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris". *Fashion Theory*, 8(3), 315–328. doi:10.2752/136270404778051663.

Steele, Valerie. (2005). *Encyclopedia of Clothing and Fashion: Vol. 1, Vol. 2, Vol.3* (C. Breward, J. B. Eicher, J. S. Major, & P. Tortora, Eds.) [Versión online]. Recuperado de: [https://www.cuttersguide.com/pdf/Misc/Encyclopedia%20of%20Clothing%20and%20Fashion.%203-Volume%20Set%20by%20Valerie%20Steele%20\(z-lib.org\).pdf](https://www.cuttersguide.com/pdf/Misc/Encyclopedia%20of%20Clothing%20and%20Fashion.%203-Volume%20Set%20by%20Valerie%20Steele%20(z-lib.org).pdf)

Steele, Valerie (2013). "Alexander McQueen: Savage Beauty". *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, 17(4), 419–430. doi:10.2752/175174113x13673474643129

Stott. (1996). *The fabrication of the late-victorian femme fatale: the kiss of death* (Repr.). Macmillan.

Tasker, Y. (2013). "Women in Film Noir" [Libro online]. En A. Spicer & H. Hanson (Eds.), *A Companion to Film Noir* (pp. 353-368). Blackwell Publishing. <https://doi.org/10.1002/9781118523728>

Thomas, D. (2015). *Gods and Kings: The Rise and Fall of Alexander McQueen and John Galliano*. [Libro online] Recuperado de: <https://archive.org/details/godskingsrisefal0000thom/mode/2up>

Ulanov, A. B. (1971). *The feminine in Jungian psychology and in Christian theology*. Northwestern University Press.

Vidor, C. (Director). (1946). *Gilda*. Columbia Pictures.

Welter, B. (1966). "The cult of true womanhood: 1820-1860". *American quarterly*, 18 (2), 151-174.

Wilder, B. (Director). (1944). *Perdición* [Película]. Paramount Pictures. Estados Unidos.

## 7. Webgrafía

Bender, A. (2018). Devil In A White Dress: Why Femme Fatales All Look Alike. *Nylon*.

<https://www.nylon.com/articles/femme-fatales-erotic-thrillers-women-white-basic-instinct-sharon-stone>

Borrelli-Persson, L. (1997). Mugler Spring 1997 Couture Collection. *Vogue*. Recuperado de: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1997-couture/mugler>

Borrelli-Persson, L. (2020, 28 diciembre). *John Galliano's Spring 1996 Givenchy Couture Debut Was a Fantastical Tour Through Fashion History*. *Vogue Runway*.

Recuperado 7 de mayo de 2023, de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1996-couture/givenchy>

Borrelli-Persson, L. (2020b). Givenchy Fall 1996 Couture Collection. *Vogue*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1996-couture/givenchy>

Borrelli-Persson, L. (2021, 23 diciembre). *Was KK's Met Gala Wet Look Inspired by Mugler's Spring 1998 Couture Collection?*. *Vogue Runway*. Recuperado 8 de mayo de 2023, de <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-1998-couture/mugler>

Calvo Santos, M. (2020). *Pandora - John William Waterhouse*. HA! Recuperado 2 de mayo de 2023, de <https://historia-arte.com/obras/pandora-waterhouse>

Calvo Santos, M. (2020b, octubre 31). *Lilith - John Collier*. HA! Recuperado 2 de mayo de 2023, de <https://historia-arte.com/obras/lilith>

Chuet-Missé, J. P. (2016, 21 septiembre). Estas son las 'femme fatale' del reino animal. *La Vanguardia*. Recuperado de:

<https://www.lavanguardia.com/natural/20160921/41427577352/femme-fatale-reino-animal.html>

Escalante, A. (2022). El origen de las sirenas: cómo ganaron su cola de pez. *Universo Escritura*.

<https://universoescritura.com/2020/11/12/origen-de-las-sirenas-como-consiguieron-su-cola-de-pez/>.

Fashion Industry Broadcast. (2022, 25 julio). «*The Dandy*» - *The untold John Galliano story*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=1sGJsRXc5Lc>

Frey, A. *Meet the Femme Fragile, the Femme Fatale's Counterpart*. (s. f.). Art & Object.

<https://www.artandobject.com/news/meet-femme-fragile-femme-fatales-counterpart>

Holgate, M. (2009, 6 febrero). Thierry Mugler. *Vogue*. Recuperado de: <https://www.vogue.com/article/vd-thierry-mugler?redirectURL=https%3A%2F%2Fwww.vogue.com%2Farticle%2Fvd-thierry-mugler>

Hume, M. (1996), 'Scissorhands', *Harpers & Queens*, August, p. 82. Recuperado de <http://www.marionhume.com/wp-content/uploads/2014/08/MCQueen-1.jpg>

Kaplan, E. A. (1998). *Women in Film Noir*. British Film Institute. *La princesa y el guisante* (2015, 12 mayo). *Cuentos infantiles*.

<https://www.cuentosinfantiles.net/cuentos-la-princesa-y-el-guisante/>

León, C. (2022, 17 junio). Austen viste con muselinas. *Una Isla de Papel*. Recuperado 20 de abril de 2023, de

<https://www.unaisladepapel.com/2020/03/muselinas.html#:~:text=La%20enfermedad%20de%20la%20muselina,marcaran%20las%20l%C3%ADneas%20y%20curvas.>

Luis, N. (2019). Cuando el arte intentó cambiar nuestra forma de vestir (I). *Vogue España*. Recuperado 25 de abril de 2023, de <https://www.vogue.es/moda/articulos/influencia-moda-arte-prerrafaelitas-vestido-estetic-o-artistico-fortuny-delphos>

Luis, N. (2022, 28 diciembre). ¿Qué ha significado el power dressing en 2022? *Vogue España*. <https://www.vogue.es/moda/articulos/significado-power-dressing-tendencias-invierno-2022>

Mower, S. (2020). Maison Margiela Fall 2020 Couture Collection. *Vogue*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2020-couture/maison-martin-margiela>

Mower, S. (2005). Christian Dior Spring 2005 Couture Collection. *Vogue*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2005-couture/christian-dior>

Mugler Fall 1995 Couture. (1995, 25 marzo). *Vogue Runway*. Recuperado 26 de abril de 2023, de <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-1995-couture/mugler#review>

Mugrabi, C. (2019, 27 septiembre). *Galliano's Muslin Disease*. Minnie Muse. Recuperado 20 de abril de 2023, de <https://www.minniemuse.com/articles/musings/galliano-muslin-disease>

*Fashion Film: S.W.A.L.K. SHOWstudio*. (2020, 17 julio). <https://showstudio.com/projects/s-w-a-l-k/fashion-film>

*Thierry Mugler*. (2022, 25 enero). Modapedia. <https://www.vogue.es/moda/modapedia/disenadores/thierry-mugler/538>

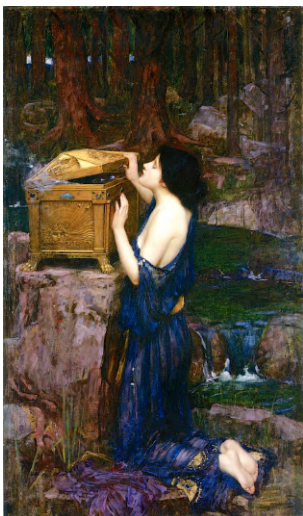
## 8. Anexos



**Fig. 1.** Rosseti, D.G. (ca. 1871). *Pandora*. Óleo sobre tela, 131 cm x 79 cm. Colección privada



**Fig. 2.** Rosseti, D.G. (ca. 1878). *Pandora*. 100,8 cm x 66.7 cm. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight.



**Fig. 3.** Waterhouse, J.W. (ca, 1896). *Pandora*. Óleo sobre lienzo, 91 cm x 234 cm. Colección privada.



**Fig. 4.** Lèvy-Dhurmer, L. (ca. 1896). *Eva*. 1896. 49 cm x 46 cm. Colección privada.



**Fig. 5.** Rosseti, D.G. (ca. 1866). *Lady Lilith*. Óleo sobre lienzo, 95,5 cm x 85.1 cm. Delaware Art Museum (Estados Unidos).



**Fig. 6.** Collier, J. (ca. 1889). *Lilith*. Óleo, 194 cm x 104 cm. Atkinson Art Gallery, Southport (Reino Unido).



**Fig. 7.** Hacker, A. (1893) *Circe*. óleo. Recuperado de, Bornay, E. *Las hijas de Lilith*, 1995.



**Fig. 8.** Waterhouse, J.W. (ca, 1892). *Circe envenenando el mar*. Óleo sobre lienzo, 180.7 cm x 87.4 cm. Art Gallery of South Australia.



**Fig. 9.** Rops, F. (ca. 1878). *Pornócrates*. Pastel, Gouache y acuarela, 750 mm x 480 mm. Musée provincial Fèlicien Rops (Bèlgica).



**Fig. 10.** Böcklin, A. (ca. 1873). *Las sirenas*. óleo. Staatliche Museum, Berlín.



**Fig. 11.** Waterhouse, J.W. (ca. 1891) *Ulises y las sirenas*. Óleo sobre lienzo, 100 cm x 201,7 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia).



**Fig. 12.** Waterhouse, J.W (1900). *A Mermaid*. Óleo sobre lienzo, 96.5 x 66.6 cm. Royal Academy of Arts, London.



**Fig. 13.** de Lempicka, T. (ca. 1927). *La bella Rafaela*. Óleo, 65 cm x 92 cm. Colección de Sir Tim Rice, Newgate (Reino Unido)



**Fig. 14.** de Lempicka, T. (ca. 1927-1930). *Muchacha con guantes*. Musée national d'arte moderne, Centre Georges Pompidou (Paris).



**Fig. 15.** de Lempicka, T. (ca. 1930) *Retrato de Madame Allan Bott*.



**Fig. 16.** John Huston (Director) (1941).  
*Halcón Maltés* [Película]. Warner Bros.  
Estados Unidos.



**Fig. 17.** B. Wilder (Director)(1944).  
*Perdición* [Película]. Paramount Pictures.  
Estados Unidos.



**Fig. 18.** Rita Hayworth en *Gilda* (1946). Charles  
Vidor. Columbia Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 19.** Ridel, L. (ca. 1900). *Las Flowers*.



**Fig. 20.** Dicksee, F. (ca. 1891). *The Crisis*. Óleo sobre lienzo, 1891. 122.4 cm x 158.1 cm. National Gallery of Victoria, Melbourne (Australia).



**Fig. 21.** Romanach, L. (ca. 1911). *The Convalescent*.



**Fij. 22.** Delacroix, E. (ca. 1827). *Odalisque Reclining on a Divan*. Óleo sobre lienzo, 37.8 cm x 46.4 cm.



**Fig. 23.** Waterhouse, J.W. (ca. 1888). *The lady of shalott*. Óleo sobre lienzo. Tate Gallery, Londres.



**Fig. 24.** Millais, J. E.(ca. 1852). *Ophelia*. Óleo, 76 cm x 111 cm. Tate Gallery, Londres.



**Fig. 25.** *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 26.** *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996.



**Fig. 27.** *Dante.* Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996.



**Fig. 28.** *Dante.* Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996.



**Fig. 29.** *Dante.* Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996.



**Fig. 30.** *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996.



**Fig. 31.** *Bumper Trousers*. Alexander McQueen, colección primavera *ready-to-wear* 1995. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 32.** *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 33.** Accesorios realizados por Philip Treacy para la colección *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 34.** Accesorios realizados por Philip Treacy para la colección *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 35.** Accesorios realizados por Philip Treacy para la colección *Dante*. Alexander McQueen, colección Otoño *ready-to-wear* 1996. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 36.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 37.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 38.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 39.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 40.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 41.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 42.** Thierry Mugler, colección otoño *couture* 1995.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 43.** Thierry Mugler, colección primavera *ready-to-wear* 1987.



**Fig. 44.** Thierry Mugler, colección primavera *ready-to-wear* 1994.



**Fig. 45.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1998. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 46.** John Huston (Director) (1941). *Halcón Maltés* [Película]. Warner Bros. Estados Unidos.



**Fig. 47.** Stuart Heisler (Director) (1942). *The Glass Key* [Película]. Paramount Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 48.** George Marshall (Director)(1946). *Blue Dahlia* [Película]. Paramount Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 49.** B. Wilder (Director)(1944). *Perdición* [Película]. Paramount Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 50.** Rita Hayworth en *Gilda* (1946). Charles Vidor. Columbia Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 51.** Fritz Lang (Director)(1953). *The Big Heat* [Película]. Columbia Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 52.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



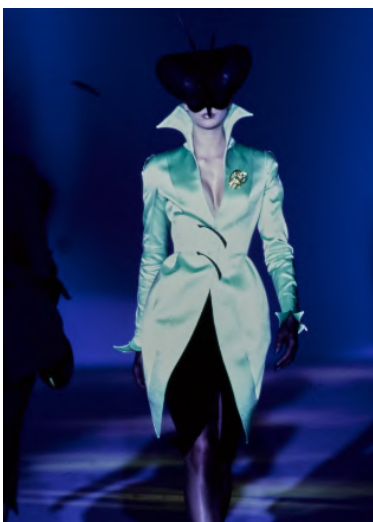
**Fig. 53.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 54.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



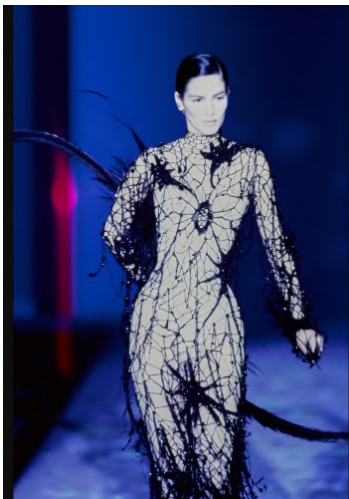
**Fig. 55.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



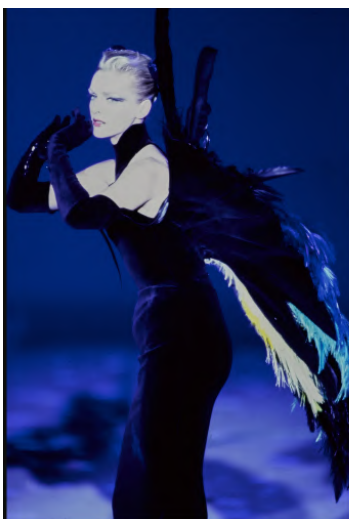
**Fig. 56.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 57.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 58.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 59.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1997. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 60.** Thierry Mugler. *Les Chimères*. otoño *couture* 1997.



**Fig. 61.** Thierry Mugler. *Les Chimères*. otoño *couture* 1997.



**Fig. 62.** Thierry Mugler, primavera *couture* 1994.



**Fig. 63.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1998. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 64.** Thierry Mugler, colección primavera *couture* 1998. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 65.** P. Verhoeven (Director). (1992). *Instinto básico* [Película]. Carolco Pictures; Canal +; Studio Canal; Columbia Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 66.** B. Wilder (Director). (1944). *Perdición* [Película]. Paramount Pictures. Estados Unidos.



**Fig. 67.** *Fallen Angels*, colección primavera-verano 1986.



**Fig. 68.** Colección otoño 2020 couture, Maison Margiela. Imagen recuperada del documental S.W.A.L.K.



**Fig. 69.** Colección otoño 2020 couture, Maison Margiela. Imagen recuperada del documental S.W.A.L.K.



**Fig. 70.** Colección otoño 2020 couture, Maison Margiela. Imagen recuperada del documental S.W.A.L.K.



**Fig. 71.** Helena Bonham Carter modelando en “Forgotten Innocents”, 1986. Imagen recuperada del libro *Gods and Kings* (Thomas, 2015).



**Fig. 72.** *Vestido de Noche*. 1805-1810, MET, Nueva York.



**Fig. 73.** Vestido usado por la mujer de Hamo Thornycroft. *Liberty & Co. Ltd.*, ca. 1885. *Victoria and Albert Museum*, Londres.



**Fig. 74.** Conjunto de noche. Autor desconocido, ca. 1805-1810. *Victoria and Albert Museum*, Londres.



**Fig. 75.** John Galliano para Dior, colección primavera couture 2005. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 76.** John Galliano para Dior, colección primavera couture 2005. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 77.** Vestido. Artista desconocido, ca. 1812-1815. *Victoria and Albert Museum*, Londres.



**Fig. 78.** *Shellfish dress*. Colección primavera verano 1988 para John Galliano.



**Fig. 79.** *Shellfish dress*, detalle. Colección primavera verano 1988 para John Galliano.



**Fig. 80.** *Shellfish dress*. Colección primavera verano 1988 para John Galliano.



**Fig. 81.** Abertura de la colección primavera 1996 para Givenchy. Archivo Vogue Runway.



**Fig. 82.** Givenchy, colección *couture* otoño 1996.  
Archivo Vogue Runway.



**Fig. 83.** Vestido. Autor desconocido, ca. 1820. *Victoria and Albert Museum, Londres.*



**Fig. 84.** Vestido infantil. Autor desconocido, ca. 1800-05.  
*Victoria and Albert Museum, Londres.*

