

La novia eterna de Ruelas

The Eternal Bride of Ruelas

Tania Román Peillet

ORCID: 0009-0002-8814-1168
Universidad Nacional Autónoma de México, México
Contacto: taniaroman@hotmail.com

Recepción: abril, 2025
Aceptación: agosto, 2025
Publicación: octubre, 2025

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar el aguafuerte *La muerte llegó de improviso* del pintor zacatecano Julio Ruelas, uno de los principales fundadores e ilustradores de la *Revista Moderna*. Asimismo, se busca destacar el papel central que desempeñan en su obra las figuras de la muerte y de la *femme fatale*, concebidas como dos manifestaciones complementarias que encarnan las tensiones y obsesiones de este gran artista finisecular.

Palabras clave

Julio Ruelas, muerte, *femme fatale*, simbolismo, decadentismo, finisecular, *Revista Moderna*.

Abstract

This paper aims to analyze the etching *La muerte llegó de improviso* by the Zacatecan painter Julio Ruelas, one of the principal founders and illustrators of *Revista Moderna*. It also seeks to highlight the central role played in his work by the figures of death and the *femme fatale*, conceived as two complementary manifestations that embody the tensions and obsessions of this remarkable end-century artist.

Keywords

Julio Ruelas, death, *femme fatale*, symbolism, decadentism, end-century, *Revista Moderna*.

La inspiración de Julio Ruelas complácese en la sombra, en la angustia, en el tormento.

Es dantesca por excelencia, viene del infierno, a través de Goya...

Nadie como él ha sabido traducir al dolor, un dolor que eriza los cabellos,
que hace pensar en un mundo fantasmagórico de suplicios

–Amado Nervo

La muerte fue un tema recurrente en la obra de Ruelas, no solo como entidad abstracta, sino también como una figura personificada a través de lo femenino, la cual lo acompañó fielmente a lo largo de su vida y producción. En *La muerte* o *La muerte llegó de improviso* (Fig. 1), realizada en 1906, el artista logra conjugar una serie de oposiciones fundamentales: vida y muerte, luz y oscuridad, materia y espíritu, placer y dolor, esplendor y decadencia, la lozanía juvenil y la corrupción de la carne, *eros* y *tánatos*. Todos estos elementos se entrelazan en una danza eterna, donde la belleza y la muerte coexisten en un mismo espacio. Esta dualidad es precisamente lo que hace de esta obra una imagen tan cautivadora como inquietante.

La muerte llegó de improviso apareció impresa en la página 225 del núm. 4 de la *Revista Moderna*, publicada en septiembre de 1906. La *Revista Moderna* fue una publicación mexicana que, desde su fundación en 1898 y hasta 1911, fungió como la principal difusora del modernismo, no solo en México, sino en toda Hispanoamérica.¹ Entre los autores que participaron se pueden mencionar a Leopoldo Lugones, Rubén Darío, José Juan Tablada, Amado Nervo, Efrén Rebolledo, José Asunción Silva y Salvador Díaz Mirón. Se ilustraba con viñetas y encabezados de Leandro Izaguirre, Germán Gedovius y Roberto Montenegro, entre otros, aunque el artista que más influyó en darle a la revista ese tono irreverente y provocador fue, sin lugar a duda, Julio Ruelas. Marisela Rodríguez Lobato llegó a contabilizar hasta 399 ilustraciones de Ruelas en las publicaciones de la *Revista Moderna*.²

La muerte, como hace referencia el título de la obra, se presenta, precisamente, irrumpiendo en medio de una escena familiar. Se puede casi imaginar el momento anterior a la intrusión, en el que el padre, la madre y la joven hija disfrutaban de una tranquila reunión familiar en el jardín

1. "La Revista Moderna. Arte y Ciencia", *Enciclopedia de la literatura en México, Sitio web de Elem*, actualizado el 8 de noviembre, 2018.

2. Véase Marisela Rodríguez Lobato, "Las ilustraciones de Julio Ruelas en la *Revista Moderna*" (tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1978), 114-181.

del hogar. La imagen capta el instante justo en el que la muerte se coloca detrás de la persona elegida: la hija, una joven bella y llena de vida, frente a la mirada estupefacta y consternada de sus padres. En efecto, en la imagen se ve cómo la pareja de ancianos huye despavorida, tanto es así que el hombre, con las manos crispadas y en señal de querer apartar algo o mantenerlo lejos, ha perdido en su carrera el sombrero que ya vuela por los aires. La mujer, en cambio, mientras levanta desesperadamente sus enaguas para poder desplazarse mejor, contempla aún la escena con el rostro vuelto hacia atrás. Al parecer, a la que mira, se trata de su joven hija que todavía permanece sentada, pero que, aunque intentó levantarse, la muerte, que llegó de improvisto, se lo impidió. Solo un gato negro mira de frente a la muerte, como un posible mal augurio o una advertencia de lo inevitable.



Fig. 1: Julio Ruelas, *La muerte*, 1906. Aguafuerte, 29.2 x 38.4cm. Reproducción en *Revista Moderna* de México, núm. 4 (septiembre 1906): 225; ejemplar del fondo reservado de la biblioteca Andrés Henestrosa, Oaxaca, México.

La parca emerge de las sombras, detrás de la silla de la joven. Se encuentra de pie, inclinada hacia la derecha. El pie derecho apenas apoyado contra el suelo, el resto de la pierna y del cuerpo se encuentran sumergidos en la oscuridad, solo se perciben las costillas y el resto del esqueleto hasta el cráneo. Con su mano izquierda aferra el hombro izquierdo de la joven y su brazo derecho, extendido, está descorriendo un velo negro (o cortina) que cubre casi la mitad de la escena y que crea la sensación de un telón de teatro. El cuerpo de la joven está contorsionado e inclinado hacia la derecha, su brazo derecho está extendido hacia adelante como queriendo alcanzar a la pareja, mientras que la mano izquierda se encuentra apoyada sobre el brazo de la silla, para, posiblemente, impulsarse y salir en pos de sus padres, pero la mano sinestra de la muerte la tiene asida por el hombro izquierdo y se lo impide. Sus piernas se encuentran también giradas hacia la derecha, sus pies, en punta, se encuentran listos para apoyarse en el suelo.

Estilo, temas e influencias

Es difícil contextualizar o ubicar la obra de Ruelas en un espacio definido. Más que un nacionalista, fue un cosmopolita. Su espíritu rebelde lo llevó a ir en contra de cualquier nacionalismo o raigambre, ya que, como dice Martha Eliza López Pedraza, “no son frecuentes en su obra los motivos costumbristas, ni los estereotipos supuestamente ‘propios’ o cuando menos usuales de la identidad artística nacional [...]”.³ No por nada Raquel Tibol lo calificó como “el más europeo de los artistas mexicanos”.⁴

Julio Ruelas realizó una estancia en Alemania durante 1892, la cual fue decisiva en su obra. Ahí perfeccionó la técnica del dibujo del cuerpo humano y conoció a los artistas que más influyeron en su formación y en su obra, tales como Böcklin y sus esqueletos animados, los temas satánicos y el erotismo de Félicien Rops y Von Stuck, la visión romántico-decadentista de la muerte de Max Klinger, el simbolismo de Carlos Schwabe, y también adoptó la visión lúgubre y la actitud rebelde ante la vida de Goya. Otros movimientos que también influyeron en su obra fueron los prerrafaelitas y el

3. Martha Eliza López Pedraza y Juan Cristóbal Cruz Revueltas, “Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán”, *Tzintzun. Revista De Estudios Históricos*, núm. 61 (enero-junio 2015): 168.

4. Raquel Tibol, *Historia general del Arte Mexicano: Época moderna y contemporánea*. Tomo I (México: Editorial Hermes, 1981), 166.

estilo *art nouveau*. En un segundo viaje, en 1904, llega a París para aprender la técnica del grabado y el aguafuerte bajo la dirección del maestro José María Cazin.⁵ Con esta técnica alcanzó su madurez artística, la cual se vio abruptamente interrumpida por su deceso en 1907. Se le conocen solo nueve aguafuertes: *El suplicio de la reina mora*, *La escalera del dragón*, *La muerte* o *La muerte llegó de improviso*, *La esfinge*, *La caridad*, *Fuegos fatuos*, *Medusa*, *El reposo del trovador* y *La crítica*.⁶

Los personajes de las obras de Ruelas son en su mayoría seres mitológicos, criaturas híbridas y antropomórficas, seres fantásticos y fantasmagóricos, de igual forma se puede constatar la presencia de la mujer (sobre todo dominada o dominadora) y de la muerte. Así mismo, los temas de Ruelas se pueden definir principalmente como simbolistas por su interés en lo subjetivo e irracional, por su expresión visual de experiencias emocionales o en palabras de Odilon Redon “creando seres inverosímiles según las leyes de lo verosímil, poniendo la lógica al servicio de lo invisible”.⁷ Se pueden rastrear las raíces del simbolismo (como movimiento de las artes visuales) en la poesía y la literatura simbolistas, en particular en *Las flores del mal* de Charles Baudelaire y en la novela *A contrapelo* de Huysmans, al igual que en las teorías de Freud sobre los sueños y el inconsciente, las cuales tuvieron también una gran influencia en la imaginería simbolista.⁸ Gustave Kahn, en la revista *L'Événement*, describe la principal intención del arte simbolista como “objetivar lo subjetivo (la externalización de la Idea) en lugar de subjetivar lo objetivo (la naturaleza vista a través de los ojos de un temperamento)”.⁹

En la estética simbolista existe una correspondencia entre el mundo sensible y natural y el mundo espiritual y eterno, así como la irrupción del mundo sobrenatural y onírico a través del uso de símbolos.¹⁰ En *La muerte llegó de improviso* de Ruelas, el mundo espiritual y sobrenatural irrumpe en

5. Carmen V. Vidaurre, *Modernismo: imágenes y palabras*, vol. 1 (Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, 2009), 135.

6. Vidaurre, *Modernismo*, 115.

7. Ana Vazquez de Parga, *et al.*, “Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides” (Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990), 11.

8. Museum of Modern Art, *The symbolist aesthetic*: [exhibition] December 23, 1980 - March 10, 1981, dir. Magdalena Dabrowski (Nueva York: Museum of Modern Art, 1980).

9. Museum of Modern Art, *The symbolist aesthetic*, 6.

10. Véase Alexandra Kennedy Troya y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, eds. *Alma mía. Simbolismo y Modernidad Ecuador 1900-1930* (Quito: hominem Editores, museo de la ciudad-centro cultural metropolitano, 2013), 303.

el mundo físico por medio de la presencia de la muerte. Esta obra es una de las últimas que realizó Ruelas durante su estancia en París, en donde murió al siguiente año, al ser víctima de tuberculosis. La técnica del aguafuerte le confiere un juego de claroscuros que convierte esta escena diurna y a plena luz del día en un ambiente lúgubre.

La muerte fue, también, un tema recurrente entre los simbolistas, para los cuales representaba una forma de liberación y trascendencia, así como el único escape posible a los malestares de la sociedad y al sufrimiento provocado por los demonios internos.¹¹ El simbolismo en Ruelas tuvo eco no solo en su obra, sino también en su personalidad, como comenta Olivier Debrouse:

Ruelas hizo del Simbolismo una experiencia: vestido siempre de luto, de capa y sombrero, amante del ocaso, del iluminado lúgubre, de la paleta de blancos y negros, creador de texturas bajo sus trazos enloquecedores, espirales asimétricas. Con ese cuerpo y esa mente atacados por la tuberculosis y por los delirios incontrolables, con esa vida exhausta, solitaria, dramática, dolorosa, se dedicó a buscar la muerte sin descanso. La muerte fue su amor único, inspiración siniestra para crear la belleza aterradora.¹²

La mujer en Ruelas

En *La muerte llegó de improviso* la elegida por la muerte es una mujer joven y bella. La misoginia en la obra de Julio Ruelas se manifiesta no tanto como un desprecio abierto hacia la mujer, sino como una construcción simbólica que la reduce a figura de deseo y amenaza. El salvajismo del castigo infligido a la mujer en su obra roza con el sadismo y lo eleva a la categoría de justicia divina que condena a la mujer por ser lujuriosa y provocadora. Basta con echar un vistazo a algunas de sus obras como *La esperanza* (1902) o la viñeta que ilustra el título de la *Revista Moderna*, en el que aparece una mujer completamente inmovilizada por sus ataduras y a punto de ser atacada por una

11. Ángel Gardachal Lavilla, “El simbolismo culminación del ambiente cultural de finales del siglo XIX” (tesis de grado, Universidad de Zaragoza, 2014), 16-22.

12. María Valeria Matos Pérez, “Belleza siniestra, la mujer fatal en la obra de Julio Ruelas”, *Tramas*, núm. 39 (2013): 270.

serpiente (Fig. 2).¹³ Tal como la personifica en algunas de sus obras, la mujer es tentadora y seductora como la serpiente (*Meduse*, 1906-1907 o la ilustración para el poema *La piedad* de Jesús E. Valenzuela, 1904) y traicionera y venenosa como un escorpión (*Implacable*, 1901) que en cualquier momento puede atacar y a la cual conviene más inmovilizar o aniquilar. Su forma enfermiza de poseerla es a través de la crueldad y la dominación. Así, la mujer en la obra de Ruelas no es un personaje en sí mismo, sino una metáfora de la decadencia, el desorden y la muerte: un signo que encarna aquello que debe ser controlado o eliminado.



Fig. 2: Julio Ruelas, cabezal de la *Revista Moderna*, tomo VI, 1 enero 1903.

Para Ruelas, como para los simbolistas en general, la mujer ocupa un lugar importante, pero es representada de forma diferente que en el romanticismo. Aquí las imágenes femeninas son utilizadas para evocar el mal, la destrucción y, contrario a la tradición, la muerte.¹⁴ La mujer se ha convertido en un acertijo, un misterio, una trampa seductora que conduce al hombre a la perdición (Fig. 3).

13. "Dicha viñeta es alusiva a la imagen femenina prototípica del decadentismo. Simboliza la ambigüedad moral de angelicales y perversas Salomés, sintomáticas del narcisismo y el solipsismo de los narradores decadentes, y del recelo que la democratización instauraba al cambiar los roles de género. Fuente: Aparecida por primera vez en *Revista Moderna*, tomo VI (enero 1903) y reproducida sucesivamente hasta el último número de la primera época." Adela Pineda Franco, "De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*", en *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*. Tomo 2, coord. Javier Pérez-Siller y Chantai Cramaussel (Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993): 403-423.

14. Gudrun Schubert, "Women and Symbolism: Imagery and Theory", *Oxford Art Journal* 3, núm. 1 (1980): 30.



Fig. 3 Félicien Rops, *La parodia humana*, 1878. Pastel, tizas de colores y acuarelas sobre papel, 22.5 x 15 cm. Museo provincial Félicien Rops, Namur, Bélgica.

Al convertirse en una amenaza para su masculinidad, y como única forma de mediar con la contradicción provocada entre el deseo sexual y su desprecio visceral, Ruelas desnaturaliza a la mujer convirtiéndola en un fetiche, un ser perverso, dando lugar al arquetipo de la *femme fatale*, que fascina e intimida al mismo tiempo, y que se vale de sus encantos para atraer y aniquilar al hombre.¹⁵ Entre los simbolistas del fin de siglo existían dos concepciones opuestas de la mujer, una positiva y otra negativa. La positiva se relacionaba con la personificación “del ideal”, de la belleza y el amor, y la negativa se asociaba principalmente con las fuerzas de la muerte, la destrucción y la decadencia.¹⁶ La mujer finisecular a la que denominaban “la nueva mujer” o “la mujer moderna” era considerada un ser abominable y decadente por alejarse cada vez más de su papel natural o convencional en la

15. Véase Tina Escaja, “Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a ‘Salomé decapitada’: el caso de Delmira Agustini”, *Cuadernos de Literatura* 13, núm. 25 (2008): 37-60.

16. Brendan Cole, “The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siecle Painting” (tesis de maestría, Universidad de Cape Town, 1993), 120.

sociedad.¹⁷ El prototipo de la mujer fatal y decadente, por excelencia, lo encontramos en la figura de Salomé (encarnación de la lujuria, la muerte y la destrucción), representada en los cuadros de Gustave Moreau, así como en los textos de Huysmans, Baudelaire, Flaubert y Wilde, entre otros.¹⁸ Otras figuras populares en el arte de fin de siglo para representar el poder seductor y mortal femenino fueron Medusa, Cleopatra, Circe, las sirenas, la esfinge y la mujer vampiro.

En el México de finales del siglo XIX, la personificación de la mujer fatal se veía reflejado en la prostituta o mujer pública, que con su indolencia y liviandad transgredía las expectativas morales de las buenas costumbres y el sistema de valores de la sociedad porfirista.¹⁹ Un ejemplo de la representación de la mujer fatal en Ruelas lo encontramos en *La bella Otero* (1907), en la que se ve a una mujer que desborda sensualidad, bailando sobre una serie de esqueletos congregados a sus pies (Fig. 4).



Fig. 4: Julio Ruelas, *La bella Otero*, México, 1870 – Francia, 1907. Dibujo a tinta/papel, 20 x 26.5 cm.

17. Andrés Sánchez Martínez, “El imaginario femenino finisecular en la literatura hispánica y en las artes: el mito de Salomé” (tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2020), 184.

18. Véase Andrés Sánchez Martínez, “Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el modernismo hispánico”, *Castilla Estudios de Literatura* 7 (2016): 623-651.

19. Véase Fausto Ramírez, “Crímenes y torturas sexuales: la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el porfiriato”, *Memoria del XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998).

El encanto seductor de la mujer fatal, así como el misterio del erotismo encarnado en su cuerpo, son características típicas de este aspecto negativo de lo femenino.²⁰ Sin embargo, esta actitud “antifemenina” de los simbolistas puede entenderse como otra expresión de su “antinaturalismo”, el cual personificó su deseo desesperado de huir, tanto de la naturaleza humana como del paisaje natural y el mundo de la experiencia sensorial, en un reino interior de experiencia subjetiva.²¹ Como tal, no es casualidad que, en la obra que aquí compete, la muerte haya elegido como víctima a una joven bella y sensual, ya que, como se ha visto en la concepción simbolista, estas características aunadas a la naturaleza instintiva y al poder seductor de la mujer la convertían en un ser poderoso y peligroso para el hombre, por tanto, Ruelas opta por “borrarla” o eliminarla de la escena. De igual forma, el tocón del árbol que aparece en la parte inferior izquierda podría ser una alusión al temor a la castración por parte de la mujer que resulta “amenazante” para la masculinidad del hombre. También, es significativo que el escenario sea un paisaje natural, y que los personajes “huyan” de él, como los simbolistas huían de la realidad física para refugiarse en un mundo interior y subjetivo.

Muerte y erotismo en Ruelas

A pesar del rictus que atraviesa el rostro de la joven en *La muerte* de Ruelas (Fig. 1), se puede percibir su belleza y su juventud. Su vestido enmarca aún más su cuerpo lozano y torneado. Su rostro está mirando de cara a la muerte con una expresión de espanto, paralizada por esta visión. El momento justo en el que sus ojos entran en contacto con la muerte, es comparable a cuando los enamorados se miran a los ojos por vez primera y saben que su destino quedará sellado por ese fatídico encuentro. En esta composición, Ruelas está aludiendo a la sensualidad de la muerte: como verdugo y como amante seductora a la vez. La joven la ve, la reconoce y sabe que viene por ella –para seducirla, para apropiarse de ella– y que ya no puede escapar de su inexorable destino. La joven se enfrenta cara a cara con su victimario, sucumbiendo a sus encantos, como un enamorado que viene a su encuentro para abrazarla o besarla. El movimiento y la posición del brazo derecho de la muerte se sincronizan

20. Cole, “The Mythic Feminine”, 46.

21. Cole, 52.

con el brazo derecho de la joven, creando la sensación, ya sea de una danza –una danza macabra– o la ilusión de un titiritero manejando su víctima a su antojo. Pero Ruelas va más allá al recrear un mimetismo, un eco, entre los movimientos de la joven y los de la muerte, fusionándolas en una sola entidad, una misma esencia. En este punto se reconoce el tropo iconográfico de “la muerte y la doncella”, el cual fue muy recurrente durante el siglo xv y que se relacionaría tanto con una alegoría de la vanidad (la belleza está comprometida en la muerte), como con una tradición iconográfica desarrollada paralelamente con la danza macabra²² (Fig. 5).



Fig. 5: Hans Baldung Grien, *La muerte y la doncella*, s. xvi. Óleo sobre madera, 31.1 x 18.7 cm. Museo de Arte de Basilea.

22. Jean Wirth, *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance* (Ginebra: Droz, 1979), 84.

La muerte descorre un velo para revelar la verdad, la auténtica esencia y naturaleza detrás del disfraz de la belleza y la frescura de la carne joven. La joven y la muerte son la misma persona. Sensualidad y muerte, *eros* y *tánatos* son las dos caras de la misma moneda y, como se vio anteriormente, esta ambivalencia es la esencia misma de la *femme fatale*. En las últimas estrofas de su poema “Una carroña”, Baudelaire expresa esta dualidad entre erotismo y muerte:

—¡Y serás sin embargo igual que esta inmundicia,
igual que esta horrible infección,
tú, mi pasión y mi ángel, la estrella de mis ojos,
y el sol de mi naturaleza!
¡Sí! Así serás, oh reina de las gracias, después
de los últimos sacramentos,
cuando a enmohecerte vayas bajo hierbas y flores
en medio de las osamentas.
Entonces, ¡oh mi hermosa, dirás a los gusanos
que a besos te devorarán,
que he guardado la esencia y la forma divina
de mis amores descompuestos!²³

Tal vez Ruelas, como la joven de su obra, se dejó seducir por los encantos de la muerte, ya que esta se lo llevó en pleno auge de su vida artística. Como lo menciona Crespo de la Serna, un cronista de la época: “Ruelas a los 37 años era ya una vigorosa y originalísima personalidad artística, llena de una intensa inspiración y de una técnica excepcional”.²⁴ En su lecho de muerte le dice a su mecenas y gran amigo Jesús Eugenio Luján: “Esto no tiene remedio. Yo sé que me voy. Solo quiero pedirle un último favor: que me sepulsen en el cementerio de Montparnasse... y, si no es mucho pedir, consiga usted una fosa contigua a la barda que da al bulevar, para que desde ahí pueda descansar oyendo el

23. Charles Baudelaire, *Las flores del mal* (Colombia: Editorial Panamericana, 2002), 91-92.

24. Jorge J. Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte* (México: FCE, 1968), 26.

taconeo de las muchachas del barrio...”²⁵ Aquí, Ruelas logra conjugar la inminencia de su muerte con la sensualidad de su último deseo. Así, sus restos descansan cerca de su admirado Baudelaire e, irónicamente, de su tan detestado Porfirio Díaz.

Oh, pobre hermano muerto en flor.
Fuiste el amante de la Muerte,
ella te salva con su amor.²⁶

A través de la imagen de la muerte, Ruelas logró plasmar su lado más oscuro, sus deseos de aniquilación y destrucción, tanto de la figura femenina como de sí mismo. El amor en Ruelas solo conduce a la muerte. Lily Litvak, al referirse al erotismo de los artistas decadentistas, advierte que “incontables obras de aquellos años revelan un eros de rostro cruel, y la pertinencia de un placer obtenido por la degradación y el sufrimiento”.²⁷

La muerte en Ruelas es temida y anhelada al mismo tiempo. Temida porque puede arrebatar en cualquier momento al ser amado y la vida misma. Anhelada porque representa la liberación del cuerpo del sufrimiento, y la sublimación del alma. Julio Ruelas fue un torturado y pudo haber dicho –a decir de Alfonso Reyes al referirse a la Ellida ibseniana (“La dama del mar”)–: “horrible es lo que juntamente espanta y atrae”.²⁸ En la obra de Ruelas se percibe ese temor ancestral hacia la muerte y, al mismo tiempo, cierto placer o atracción morbosa; lo sublime llevado al extremo, la transformación del ideal romántico en el decadentismo total. Este tipo de sublime se relaciona con lo que Edmund Burke²⁹ llamó “terror sublime”, es decir, una forma de placer estético ante lo terrible, siempre que se experimente desde una distancia segura. En Ruelas, esa distancia es psicológica: sus obras no apelan a la exaltación épica, sino al conflicto interior, al erotismo melancólico, al deseo que se

25. Crespo de la Serna, *Julio Ruelas en la vida y en el arte*, 33.

26. Rafael López, “A Julio Ruelas”, *Revista Moderna* 4, núm. 5 (1907): 90.

27. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona: Antoni Bosch, 1979), 125.

28. Alfonso Reyes, “Homenaje a Julio Ruelas”, *Revista Moderna* 11 (1908): 15.

29. Véase Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello* (México: Alianza editorial, 2024).

encuentra con la muerte. La muerte como certeza, como refugio, como una amante con quien reencontrarse después de un largo viaje, la cual recibe y consuela en sus brazos, cobija y da la paz.

La danza de la muerte

En la Baja Edad Media predominaban tres formas de ver a la muerte: la primera como un fenómeno universal que puede sobrevenir de forma inesperada sin tomar en cuenta la edad, la condición social o económica; la segunda afirma que toda fama terrenal es transitoria, y la tercera se relaciona con el *vanitas* y la transformación de la belleza en la horrible visión del cadáver.³⁰ A partir de ahí la calavera descarnada se convirtió en un ícono de la muerte y en un *memento mori* o recordatorio sobre la fugacidad de la vida.

Las danzas de la muerte o danzas macabras (Fig. 6) se hicieron muy populares en Europa a mediados del siglo XIV, como expresión por las muertes provocadas por el azote de la peste. Eran representaciones tanto artísticas como literarias, las cuales tenían una doble intención, por un lado, moralizante, al recordar que los placeres terrenales son perecederos y que hay que prepararse para tener una buena muerte³¹ y, por el otro, una intención satírica, al poner en evidencia el poder igualitario de la muerte que no respeta edad ni posición social o religiosa. “La muerte llama a su danza a todos los hombres de cualquier condición social y edad, satirizando a cada uno con áspera y desoladora ironía, y mostrándole en sí misma la imagen de lo que va a ser en breve término: un cadáver roído por los gusanos”.³² Víctor Infantes presenta la siguiente definición:

Por danza de la muerte entiendo una sucesión de texto e imágenes presididas por la muerte como personaje central –generalmente representada por un esqueleto, un cadáver o un vivo en

30. Zymly Herbert González, “La Danza Macabra”, *Revista Digital De Iconografía Medieval* 6, núm. 11 (2014): 23-51.

31. Existían tratados religiosos como los *Ars Moriendi* que proporcionaban consejos para alcanzar una buena muerte, es decir, una muerte cristiana y el consecuente perdón de los pecados. Véase: Ana Luisa Haindl Ugarte, “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, núm. 3 (enero-junio 2013): 89-108.

32. José Romeu Figueras, “La ‘Representació de la mort’ obra dramática del s. XVI, y la danza de la muerte”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 27 (1958):181.

descomposición– y que, en actitud de danzar, dialoga y arrastra uno por uno (sic) a una relación de personajes habitualmente representativos de las distintas clases sociales.³³



Fig. 6: *Danse macabre* (detalle), Estonia, 1493-1495. Óleo sobre tela, 157 x 750 cm. Acervo de la Iglesia de San Nicolás, Tallinn, Estonia.

En la obra de Ruelas se observa a la muerte como personaje central dialogando con otros tres, los cuales, a juzgar por la vestimenta (levita y chistera para el hombre, vestido corte imperio de la joven y capota para la mujer mayor), pertenecen a la clase burguesa (Fig. 6). Ruelas muestra a una muerte que desvanece todas las apariencias, las riquezas, la belleza, la juventud y deja a su paso un

33. Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte, génesis y desarrollo de un género medieval s. XIII – XVII* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997): 21-22.

páramo desolado, sin vida, descolorido. Recordemos también que a finales del siglo XIX tanto en Europa como en México existía un terror mórbido ante el azote de la sífilis que aquejaba a un alto rango de la población, lo cual se convertía en una razón más para culpar y castigar a la mujer como transmisora de ese mal (Fig. 7). Las estadísticas exponen que, “para el siglo XIX, se cataloga a la ciudad de México como un sitio donde la sífilis, blenorragia y gonorrea son comunes para los pobres y ‘la gente sin escrúpulos’, no distante de lo ocurrido en Francia o Italia”.³⁴ Ixchel Delgado cuenta que en 1868 en La Gaceta de Policía de la ciudad de México se leía que:

Toda mujer pública es sospechosa de estar sifilítica, y llevando consigo un mal contagioso, compromete la salud pública, amagando constantemente a la sociedad en su parte más florida, la juventud, trayendo más adelante, como consecuencia, la degeneración de la raza y males hereditarios en la familia.³⁵



Fig. 7: Félicien Rops, *Muerte sifilítica*, 1865. Carbón sobre papel. Museo provincial Félicien Rops, Namur, Bélgica.

34. Lourdes Márquez Morfin, “La sífilis y su carácter endémico en la Ciudad de México”, *Historia Mexicana* 64, núm. 3 (marzo 2015):1124.

35. Citado en Ixchel Delgado Jorda, “Prostitución, sífilis y moralidad sexual en la ciudad de México a fines el siglo XIX” (tesis de licenciatura, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993): 105-106.

En su poema "Danse macabre", Baudelaire, quien fue víctima de este mal que contrajo desde muy joven y finalmente lo llevó a la muerte, escribe una estrofa que alude a la intrusión de la muerte en esta imagen de Ruelas:

¿Vienes a turbar, con tu imponente mueca,
la fiesta de la Vida? o ¿algún viejo deseo,
acicateando aún tu viviente esqueleto,
te impulsa, crédula, al aquelarre del Placer?³⁶

Es curioso, también, observar que las tres manos estiradas, la de la muerte, la de la joven y la del padre, parecen estar como en la coreografía de una danza al formar un triángulo en el centro de la composición (Fig. 1), el cual se podría interpretar como la conjunción de las tres etapas de la vida: la juventud, la vejez y la muerte. Una triada representando el ciclo vital, que en este caso no sigue un ritmo natural, sino invertido, ya que la joven hija parte antes que su padre anciano, y los padres, en vez de intentar rescatarla, huyen abandonándola a su suerte. Si se observa detenidamente, en el centro de este triángulo se percibe un fragmento del velo negro y la imagen de un árbol sin hojas, emergiendo de la parte posterior de un muro o edificio en ruinas. Así como la muerte emerge de las sombras, así emerge también el árbol seco del muro en ruinas. Sus ramas son como los dedos de la muerte, delgados, largos y sin vida. Es como si fuera una alegoría acerca de cómo Ruelas vislumbraba el futuro: desolador, infértil y sombrío.

Lo ominoso y lo siniestro

Si se divide la escena por la mitad, del centro hacia la derecha y del centro hacia la izquierda, se perciben dos escenarios completamente distintos. En la escena de la derecha, por ejemplo, se observa a los padres en frenética carrera: mientras el hombre pierde su sombrero, la mujer va recogiendo sus

36. Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, trad. Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo (Madrid: Ed. Cátedra – Letras Universales, 2013), 379.

enaguas. Se puede calificar la escena de caricaturesca, incluso cómica. Sin embargo, en contraposición, lo que sucede en la parte izquierda es totalmente opuesto. Se ve a una joven mujer angustiada y completamente paralizada, porque la muerte la tiene asida, literalmente, por el hombro izquierdo. En esta parte de la escena los tonos son más oscuros, mientras que en la derecha –donde está la pareja de ancianos– es más clara y luminosa. De igual manera, los trazos del fondo de la parte derecha se encuentran más desdibujados, casi podría decirse inacabados, respecto a su contraparte izquierda, más nítida y detallada. Así mismo se diferencian las posiciones de las sillas, la de la izquierda aparece volcada, y la de la derecha en pie. La parte izquierda se percibe más estática o rígida, mientras que la derecha con más movimiento. Hay que recordar que la palabra *izquierda* es sinónimo del latín *sinister*, de donde deriva el término siniestro.³⁷

En la obra de Julio Ruelas, lo siniestro se manifiesta como la irrupción de lo familiar vuelto extraño, inquietante y perturbador. Se trata de una estética donde lo cotidiano se corrompe, donde lo bello esconde lo monstruoso, y donde la figura humana –especialmente la femenina– se convierte en portadora de una amenaza ambigua, a menudo relacionada con la muerte, la locura o la transgresión. Posiblemente esta sea la razón por la que Ruelas eligió colocar a la muerte, al gato negro (asociado con la sensualidad femenina en Baudelaire) y al tocón (metáfora de la vida truncada de la joven y referencia al complejo de castración), en la escena izquierda; mientras que el árbol con vida y la vegetación se encuentran en la escena derecha.

Freud, en su libro *Lo siniestro (das Unheimlich)*, explora una experiencia emocional particular: esa inquietud o angustia que se produce cuando lo familiar se vuelve extraño. En alemán, *Heimlich* significa “íntimo, hogareño, familiar”, pero también puede significar “oculto, secreto”. Lo *Unheimlich*, entonces, no es simplemente “lo desconocido”, sino lo familiar que ha sido reprimido y regresa de forma distorsionada.³⁸ Esta palabra, siniestro, es la que mejor describe el aguafuerte de Ruelas (Fig. 1), ya que encierra y contiene toda la ansiedad que provoca la imprevista aparición de la muerte, y cómo esta trastoca irremediabilmente la vida de los tres personajes. ¿Y qué más familiar y al mismo tiempo más temida que la muerte? Lo que paraliza a la joven es ver ante ella la

37. “Del lat. *sinister*, -*tri*; la forma f., del lat. *sinistra*. 1. adj. Dicho de una parte o de un sitio: Que está a la mano izquierda. [...] 3. adj. Infeliz, funesto o aciago”. *Diccionario de la lengua española Online*, s.v. “Siniestro”.

38. Sigmund Freud, *Obras completas: Lo siniestro*, Tomo 3 (Madrid: Biblioteca Nueva, 1996): 2484.

materialización de su más grande temor, algo que parecía lejano, improbable, se le aparece de repente con toda su crudeza, con toda su certeza: la muerte. La fiera que acechaba oculta en la oscuridad, salta de su escondite y nos enfrenta cara a cara. Al imprevisto, la muerte hace su funesta aparición, turbando la paz y la tranquilidad de la plácida escena familiar. Lo conocido desde siempre, lo familiar, se vuelve siniestro, aterrador. La muerte mira a la joven, y nos mira a través de ella. Mira al espectador de la obra. Anterior a la definición de Freud, Schelling ya lo había mencionado: “Lo ominoso es algo que destinado a permanecer oculto (inconsciente) ha salido a la luz” y se vuelve consciente a través de la angustia.³⁹ El más grande temor se ve materializado, encarnado. Lo “no presente” se hace presente, se vuelve tangible. Asistimos como espectadores bajo una mirada voyeurista o curiosa, somos testigos de una visión que no debería ser presenciada, y que, sin embargo, se presenta con toda su fuerza. Aunque en el fuero interno, nos alegramos de que no haya venido por nosotros. “Nos encontramos ante la presencia física de la muerte, su realidad inamovible, su sobrecogedora constancia”.⁴⁰

Ruelas decadentista

Ruelas vivió entre dos siglos, fue testigo del ocaso del siglo XIX y del amanecer del siglo XX, lo cual marcó significativamente su obra y su visión del mundo. El decadentismo surgió como una respuesta al sentimiento de frustración, impotencia y desilusión, fruto del fracaso de la civilización occidental en pos del progreso científico y el funcionamiento del orden industrial.⁴¹ Esta visión decadente finisecular se traducía en un mal del fin de siglo, un sentimiento de angustia por los cambios que la modernidad traía y, al mismo tiempo, por lo que se consideraba la pérdida de la sensibilidad en pro de la materialización y la frialdad de las máquinas.

39. Enzo Farromeque, “Lo siniestro en Freud”, *El psicoanalista. Blog de psicoanálisis, música, poesía, cine, literatura, filosofía (blog)*, El psicoanalista, 19 diciembre, 2014.

40. Alex del Olmo Ramón, “Del (no) muerto en la cultura popular al zombi cinematográfico como arquetipo del terror posmoderno”, *Revista Sans soleil- estudios de la imagen 7* (2015):118.

41. Véase Juan Pascual Gay, *El beso de la quimera: Una historia del decadentismo en México (1893-1898)* (San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2012).

Tina Escaja aclara que “el término ‘decadente’, en su sentido principalmente estético, será utilizado tanto en España como en Latinoamérica para referirse sobre todo a las tendencias francesas o afrancesadas y, eventualmente, al fenómeno correlativo hispánico: el modernismo”.⁴² Aunque el decadentismo en México surgió como un movimiento influenciado por Francia, adoptó un cariz particular motivado por el ambiente de inconformidad y malestar social generalizado que se vivía en el país bajo el régimen porfirista, y como una respuesta al positivismo imperante. “Mientras los europeos observan el derrumbe paulatino de una civilización que les había prometido la utopía; acá asistimos a la muerte gradual de un sistema religioso e ideológico que culminaría en la Revolución”.⁴³

Como para los simbolistas, la muerte fue también un tema recurrente entre los decadentistas, como una alegoría del agonizante siglo XIX, próximo a llegar a su fin; o de la modernidad decadente, para expresar el “mal de fin de siglo que no era otra cosa que la angustia ante los cambios vertiginosos del mundo y la sociedad”.⁴⁴ En la obra de Ruelas estuvo presente una fuerte crítica contra la moral porfiriana y la burguesía, como lo confirma López Pedraza: “con su obra gráfica, sus personajes y su mundo onírico, confronta los valores de una sociedad burguesa en ascenso y satisfecha de sí misma, cuyo lema es ‘orden, paz, progreso’, pero que en realidad se antoja anquilosada y conservadora”.⁴⁵ El decadentismo en Ruelas se manifiesta también a través de la pérdida de esperanza, un sentido trágico de la vida y el pobre control que tienen los personajes sobre las circunstancias que los rodean, intentando huir de lo inevitable, de la cara descarnada de la realidad.

Ruelas, en *La muerte llegó de improviso* (Fig. 1), prefigura el ocaso de la burguesía y del régimen porfirista, los cuales se manifiestan ya vetustos y obsoletos, representados en la figura de los padres que huyen cobardemente, y por el edificio en ruinas y el árbol sin vida que se vislumbran al fondo del paisaje. Así, se pone así en evidencia la hipocresía de la burguesía que vive en el disimulo, y le dan la espalda a las clases más desprotegidas (como lo hacen con su propia hija en la imagen

42. Tina Escaja, “Modernistas, feministas y decadentes”, 48.

43. Shanik Sánchez, “Juan Pascual Gay, *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*”, *Valenciana*, núm. 12 (diciembre 2013): 215-220.

44. Arlene Segura Amaya, “El sueño de algunos cuentos de dos escritores finiseculares mexicanos: Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo” (tesis de maestría, Colegio de San Luis Potosí, 2017): 42.

45. López Pedraza, “Modernismo, pasado-presente”, 168.

de Ruelas), mientras le rinden pleitesía al patriarca dictador. Pero, también, expresa el pesimismo y desconsuelo que provoca la muerte de los ideales románticos en favor de una sociedad industrializada y racional. La joven podría así representar al artista mismo, el cual se sobrecoge al vislumbrar, a través de los ojos de la muerte, este nuevo mundo que se abre ante él: "un decadentismo entendido como sinónimo de final, de crepúsculo, de agotamiento, marcado por la languidez, la tristeza y la desolación, y, en definitiva, por la muerte".⁴⁶

Reflexiones finales

La obra de Ruelas provoca escalofríos, es bella y siniestra al mismo tiempo. En Ruelas la muerte es funesta y salvaje, pero también tentadora y sensual. Ruelas fue un necrófilo, la muerte fue su musa, su compañera; una novia fiel y demandante. Simbolizó su liberación, pero también su yugo. Por eso la muerte es generalmente representada en Ruelas como un acontecimiento trágico, ineludible y al mismo tiempo justiciero y liberador. Tal vez eso es lo que le dio inspiración y alimentó el genio que fue, como afirma Teresa del Conde, "lo trágico, lo siniestro, y también, ¿por qué no decirlo?, lo grotesco, lo innoble y lo decadente que encontramos en la obra de Ruelas, forma parte de su verdad, la cual logró transmitir en términos de arte".⁴⁷

En *La muerte llegó de improviso* (Fig. 1), se aprecia una fuerte tensión, un conflicto y una lucha entre contrarios: la sensualidad y la belleza, lo convulso y lo macabro de la muerte, todo participa de una danza siniestra y sin fin. La época que le tocó vivir a Ruelas definió su percepción muy particular del mundo, de las mujeres, de la vida y de la muerte. En su obra se puede vislumbrar una personalidad atormentada, decadentista, fragmentada y simbolista en constante lucha con sus propios demonios, cuya imaginación fue su gran salvación y la que le permitió trascender su naturaleza instintiva y sensual –personificada en la figura de la mujer– y alcanzar la liberación de su alma torturada y la perfección de su creación artística a través de la figura de la muerte. La muerte recoge el telón que abre las puertas al hombre moderno del nuevo siglo, como un parteaguas que delimita

46. Alexandra Kennedy, *Alma mía. Simbolismo y Modernidad*, 25.

47. Teresa del Conde Pontones, *Julio Ruelas* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1976), 102.

el moribundo siglo XIX del emergente siglo XX. La muerte se convierte en un medio que devela la verdad al dejar caer todas las apariencias.

La muerte en Ruelas se presenta como un huésped incómodo e inesperado, ominoso y siniestro, y al mismo tiempo como un amante seductor que atrae, que hipnotiza y que invita a participar de su danza macabra. Es justiciera y liberadora, es anhelada y temida, es bella y terrible, pero, al final de cuentas, es el sentido último de la vida.

Fuentes de investigación

- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Colombia: Editorial Panamericana, 2002.
- Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. Traducido por Alain Veriat y Luis Martínez de Merlo. Madrid: Ed. Cátedra – Letras Universales, 2013.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*. México: Alianza editorial, 2024.
- Cole, Brendan. “The Mythic Feminine in Symbolist Art: Idealism and Mysticism in Fin-de-Siecle Painting”. Tesis de maestría, Universidad de Cape Town, 1993.
- Conde Pontones, Teresa del. *Julio Ruelas*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM, 1976.
- Crespo de la Serna, Jorge. *Julio Ruelas en la vida y el arte*. México: FCE, 1968.
- Delgado Jorda, Ixchel. “Prostitución, sífilis y moralidad sexual en la ciudad de México a fines el siglo XIX”. Tesis de licenciatura, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1993.
- Escaja, Tina. “Modernistas, feministas y decadentes. Nuevas aproximaciones a ‘Salomé decapitada’: el caso de Delmira Agustini”. *Cuadernos de Literatura* 13, núm. 25 (2008):37-60. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchb127>.
- Enciclopedia de la literatura en México. “La Revista Moderna. Arte y Ciencia”. *Sitio web de Elem*. Actualizado el 8 de noviembre, 2018.
- Farromeque, Enzo. “Lo siniestro en Freud”. *El psicoanalista. Blog de psicoanálisis, música, poesía, cine, literatura, filosofía (blog)*, sitio web de El psicoanalista, 19 de diciembre, 2014.
- Freud, Sigmund. *Obras completas: lo siniestro*. Tomo 3. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- Gardachal Lavilla, Ángel. “El simbolismo culminación del ambiente cultural de finales del siglo XIX”. Tesis de grado, Universidad de Zaragoza, 2014.
- Haindl Ugarte, Ana Luisa. “Ars bene moriendi: el Arte de la Buena Muerte”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, núm. 3 (2013). <https://revistas.ugm.cl/index.php/rcem/article/view/192/204>.
- Infantes, Víctor. *Las danzas de la muerte, génesis y desarrollo de un género medieval s. XIII –XVII*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Kennedy Troya, Alexandra y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, eds. *Alma mía. Simbolismo y Modernidad. Ecuador 1900-1930*. Quito: hominem Editores, museo de la ciudad-centro cultural metropolitano, 2013. <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20021.pdf>.

- Litvak, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1979.
- López Pedraza, Martha Eliza y Juan Cristóbal Cruz Revueltas. "Modernismo, pasado-presente. El México de Saturnino Herrán", *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, núm. 61 (2015): 163-178. <http://www.tzintzun.umich.mx/index.php/TZN/article/view/98>.
- López, Rafael. "A Julio Ruelas", *Revista Moderna* 4, núm. 5 (1907).
- Márquez Morfín, Lourdes. "La sífilis y su carácter endémico en la Ciudad de México", *Historia Mexicana* 64, núm. 3 (2015):1099-1161. <https://doi.org/10.24201/hm.v64i3.3000>.
- Matos Pérez, María Valeria. "Belleza siniestra, la mujer fatal en la obra de Julio Ruelas", *Tramas* 39, (2013): 265-280. <https://biblat.unam.mx/hevila/TramasMexicoDF/2013/no39/10.pdf>.
- Museum of Modern Art. *The symbolist aesthetic*: [exhibition] December 23, 1980 - March 10, 1981. Dirigido por Magdalena Dabrowski. Nueva York: Museum of Modern Art, 1980. https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1702_300298262.pdf.
- Olmo Ramón, Alex del. "Del (no) muerto en la cultura popular al zombi cinematográfico como arquetipo del terror posmoderno", *Revista Sans soleil- estudios de la imagen* 7 (2015): 116-126. www.revista-sanssoleil.com.
- Pascual Gay, Juan. *El beso de la quimera: Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2012.
- Pineda Franco, Adela. "De poses y posturas: la exégesis literaria y el afrancesamiento en la Revista Moderna". En *México Francia. Memoria de una sensibilidad común siglos XIX-XX*. Tomo 2. Coordinado por Javier Pérez-Siller y Chantai Cramaussel. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1993. 403-423.
- Ramírez, Fausto. "Crímenes y torturas sexuales: la obra de Julio Ruelas y los discursos sobre la prostitución y la criminalidad en el porfiriato". En *Memoria del XXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1998. <http://esteticas.unam.mx/edartedal/PDF/Queretaro/complets/Crimenesytorturas.pdf>.
- Reyes, Alfonso. "Homenaje a Julio Ruelas", *Revista Moderna* 11 (septiembre 1908).
- Rodríguez Lobato, Marisela. "Las ilustraciones de Julio Ruelas en la Revista Moderna". Tesis de Licenciatura. México, Universidad Iberoamericana, 1978.

- Romeu Figueras, José. “La ‘Representació de la mort’ obra dramática del s. XVI, y la danza de la muerte”. *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona* 27 (1958):181- 25. <https://raco.cat/index.php/BoletinRABL/article/view/196535>.
- Sánchez Martínez, Andrés. “El imaginario femenino finisecular en la literatura hispánica y en las artes: el mito de Salomé”. Tesis de doctorado, Universidad de Granada, 2020.
- Sánchez Martínez, Andrés. “Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el modernismo hispánico”, *Castilla Estudios de Literatura* 7 (2016): 623-651. <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/373/372>.
- Sánchez, Shanik. “Juan Pascual Gay, *El beso de la quimera. Una historia del decadentismo en México (1893-1898)*”. *Valenciana*, núm. 12 (2013): 215-220. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i12.13>.
- Schubert, Gudrun. “Women and Symbolism: Imagery and Theory”, *Oxford Art Journal* 3 (1980): 29-35. <https://doi.org/10.1093/oxartj/3.1.29>.
- Segura Amaya, Arlene. “El sueño de algunos cuentos de dos escritores finiseculares mexicanos: Bernardo Couto Castillo y Amado Nervo”. Tesis de maestría, Colegio de San Luis agosto, 2017.
- “Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides”. Las Palmas de Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990.
- Tibol, Raquel. *Historia general del Arte Mexicano: Época moderna y contemporánea*. México: Editorial Hermes, 1981.
- Vidaurre, Carmen V. *Modernismo: imágenes y palabras*, vol. 1. Guadalajara: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Jalisco, 2009.
- Wirth, Jean. *La jeune fille et la mort. Recherches sur les thèmes macabres dans l'art germanique de la Renaissance*. Ginebra: Droz, 1979.
- Zymła González, Herbert. “La Danza Macabra”, *Revista Digital de Iconografía Medieval* 6, núm. 11, (2014): 23-51. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2014-06-11-Danza%20macabra.pdf>.