

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CC. DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Sociología VI



**LA PERCEPCIÓN SOCIAL DEL DESNUDO FEMENINO
EN EL ARTE “SIGLOS XVI-XIX”.
PINTURA, MUJER Y SOCIEDAD**

**MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE
DOCTOR POR Alejandra Val Cubero**

Bajo la dirección de la Doctora:
Julia Varela Fernández

Madrid, 2001

ISBN: 84-669-2231-8

Departamento de Sociología VI
Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid
Noviembre 2001

**LA PERCEPCIÓN SOCIAL DEL DESNUDO FEMENINO EN EL
ARTE (SIGLOS XVI-XIX)**

PINTURA, MUJER, Y SOCIEDAD

Tesis Doctoral presentada por Alejandra Val Cubero
Dirigida por Julia Varela Fernández

AGRADECIMIENTOS

En esta primera página, cuando aún las ideas de la investigación no te han dejado libre y revolotean allí donde te dirijas, es inevitable pensar en aquellas personas que han estado a tu lado, a veces escuchándote y otras muchas interesándose por lo que estabas haciendo.

De todas ellas, es inevitable no dar las gracias a Julia Varela, no sólo porque ha seguido atentamente este trabajo, sino también porque en todo momento ha sabido darme las pistas necesarias para recorrerlo. Sin su sabia ayuda no hubiera podido finalizar esta Tesis, y lo que es más importante, no me hubieran entrado las ganas de seguir estudiando, de seguir aprendiendo... siento que mi vida irá unida a la lectura y ello se lo debo a Julia.

Fernando Álvarez-Uría también ha estado junto a mí en todo este proceso, de manera tranquila y siempre con una palabra de aliento, sus consejos y sugerencias me han animado a seguir adelante. A ambos, a Julia y a Fernando les admiro por dedicarse a la investigación de una manera generosa, por todo el esfuerzo que día tras día entregan a sus estudiantes.

Diferente, pero sin duda necesaria fue la ayuda de mi familia, en especial de mis abuelas que sin entender muy bien a qué me dedicaba durante tantos años han entendido que lo que estaba haciendo era muy importante para mí. Quiero dar las gracias también mi hermano David, a mis amigos de Valladolid, Madrid y Segovia quienes bromeaban diciendo que me tenía que haber dedicado al estudio del desnudo masculino..., y en especial a Edouard quien silenciosamente ha recorrido el camino a mi lado.

A Carmen, a Alejandro, mis padres,
por su alegría.

¡ Podrán los encantadores quitarme
la ventura, pero el esfuerzo y el
ánimo es imposible !

(El Quijote)

INDICE

INTRODUCCION: <i>el desnudo femenino como objeto de investigación</i>	5
---	---

CAPITULO I.-

CÓMO CONTEMPLAR LAS OBRAS DE ARTE

El objeto de la investigación	17
Modelos de análisis	
1.-El modelo neomarxista de Pierre Bourdieu	24
2.-El modelo crítico feminista	32
3.-La escuela de Warburg	37
4.-El modelo genealógico	42

PRIMERA PARTE

CAPITULO II.-

LA PROFESIONALIZACION DEL ARTISTA EN LA GENESIS DE LA MODERNIDAD

La concepción del <i>hombre</i> y del universo a partir del siglo XVI	56
El cuerpo blanco de estrategias de regulación	65
El “ideal femenino”	68
Los pintores y el cuerpo desnudo femenino	76
El artista y la profesionalización de su trabajo	83

CAPITULO III.-

PRECEPTORES, MORALISTAS Y MECENAS

Normativas para el arte de pintar	103
El juicio de los moralistas	115
El papel de los mecenas	121

Monarcas, aristócratas y papas como principales mecenas	129
---	-----

CAPITULO IV.-

TRES DIOSAS QUE AÚN NO SON MUJERES

Venus, diosa del amor y de la belleza	142
El <i>Nacimiento de Venus</i> como expresión de la sabiduría antigua	144
La <i>Venus de Urbino</i> de Tiziano como soporte privilegiado de erotismo	162
La Venus del espejo de Velázquez, ¿una visión irónica de la mitología?	170

SEGUNDA PARTE

CAPITULO V.-

BURGUESES Y ARTISTAS

La familia: una institución social básica	189
La indumentaria como símbolo de clase	204
El artista y su formación en el siglo XIX	210
La importancia del estudio-anatómico en la enseñanza artística académica y su relación con otras ciencias	225
El paso del artista académico al artista moderno	232
Relación entre pintores y escritores	251
La mujer y la educación artística en el siglo XIX: la artista y su representación del desnudo femenino	256

CAPITULO VI:

LAS MODELOS Y LOS AMANTES DEL ARTE

El pintor y la modelo	270
Modelos y prostitutas: Relación entre dos profesiones "públicas"	281

Saber posar	293
Público y pintura en el siglo XIX	300
El público artístico	306
La crítica de arte en el siglo XIX	310
Públicos y mercado artístico	314
Públicos y desnudo femenino en el siglo XIX	322
 CAPÍTULO VII.-	
IMÁGENES PICTÓRICAS DE “LA MUJER” EN EL SIGLO XIX	
“La mujer”, objeto de estudio de médicos, filósofos, científicos y artistas	331
El cuerpo femenino a través del arte	343
La “mujer fatal”, el demonio y la muerte	348
Lesbianas, enfermas y prostitutas	358
“La mujer” como naturaleza	366
 CAPÍTULO VIII.-	
TRES MUJERES QUE YA NO SON DIOSAS	
Goya o <i>la Maja</i> como mujer moderna	371
L’ <i>Olympia</i> de Manet o la <i>Venus</i> como <i>prostituta</i>	381
Shiele: el arte de su tiempo y la “libertad” de su arte	389
 A MODO DE CONCLUSION	 397
APENDICE DOCUMENTAL	411
 Bibliografía	 473

INTRODUCCIÓN

Quisiéramos empezar por manifestar que hemos comenzado a realizar este estudio con una concepción esencialista del arte que quizá se transluzca todavía en esta introducción. Pero esperamos que quede de manifiesto en los capítulos posteriores como hemos cambiado en nuestra forma de ver y entender el mundo a lo largo de la investigación, y al mismo tiempo como hemos ido adquiriendo el grado de flexibilidad y objetividad necesario para un trabajo de Tesis. Nuestro interés por el desnudo femenino surgió, en cierta medida, de nuestra curiosidad por conocer cómo ha variado la percepción social del cuerpo. Norbert Elías cuenta que en la Edad Media familias enteras se desplazaban desnudas a los baños públicos a través de la ciudad sin que su desnudez causase entre los viandantes una gran conmoción. En la actualidad en los países anglosajones, profundamente marcados por el puritanismo, ingleses e inglesas, cuando sale el sol, se ponen semidesnudos en los parques públicos, lo que no deja de ser un comportamiento extraño para los que provenimos de países soleados y de raíces católicas. También en la actualidad el *striking* constituye un modo de protesta pública, un acto en el que la desnudez a la carrera está íntimamente vinculada con la transgresión. Nuestra percepción social del cuerpo varía por tanto de unos países a otros, de un tiempo histórico a otro. ¿Analizar la pintura de desnudos femeninos en la historia podría ayudarnos a investigar hoy con más profundidad como han variado las relaciones entre los sexos?, ¿qué tenemos que tener en cuenta y qué debemos evitar a la hora de valorar el significado de unas fuentes, los cuadros, que aparentemente parecen estar mudas? La representación de la figura humana constituye un indicador particularmente agudo de las actitudes respecto a la naturaleza

humana y respecto a las diferentes redefiniciones que ha sufrido el cuerpo con el paso del tiempo.

El cuerpo desnudo, ha sido -y sigue siendo- utilizado como medio para reflexionar sobre lo permitido y lo prohibido, lo deseable y lo no deseable... A través del desnudo se plantean apasionantes problemas culturales, estéticos, políticos, artísticos: el desnudo fue utilizado en la pintura para establecer y normalizar todo un sistema de proporciones, se empleó como punto de referencia para mostrar lo que era bello y lo que no lo era, se adoptó como medio para transmitir valores supremos, tales como la libertad, la justicia, la igualdad..., se recurrió al desnudo como objeto de intercambio diplomático... e, incluso, contribuyó a que los países occidentales europeos definieran, sirviéndose de este tipo de pinturas, su poder e identidad nacional.

En la historia del arte occidental, en la historia de la pintura, la figura humana adquirió un carácter cada vez más realista con el paso de los siglos hasta prácticamente el siglo XX. Esta tendencia, según algunos estudiosos del arte, estaría ligada a una concepción optimista de la naturaleza humana que alcanzaría su apogeo en el Renacimiento, aunque durante la Reforma, e inmediatamente después, el cuerpo fue objeto de deformación (lo cual se puede observar con las obras creadas en el periodo manierista), e incluso se desarrolló todo un campo centrado en la caricatura del “hombre” que hacía referencia a la delgadez u obesidad del cuerpo, a enfermedades y monstruosidades. Desde el siglo XVII hasta el XIX predominó no obstante, una concepción cada vez más optimista de la naturaleza humana, y a finales del siglo XIX y principios del XX resurgió de nuevo la disposición hacia la

deformidad artística pareja a un sentimiento pesimista sobre la condición humana. Se puede además comprobar que la deformación de la figura humana se desarrolló con mayor facilidad en los países de trasfondo protestante, mientras que en los países católicos predominaron pinturas más sensuales y coloristas.

En cualquier caso, la elección del desnudo como motivo artístico no es algo que surge espontáneamente de la mente del “artista”. El proceso es más complejo de lo que parece. Aún no se ha elaborado una investigación sistemática sobre el desnudo femenino, que englobe las principales dimensiones y tenga en cuenta los agentes sociales que conforman el proceso artístico: “el artista”, “el público” (ya sea como compradores, coleccionistas, aficionados...), “las modelos”, “los códigos estéticos”, en fin, las representaciones, las imágenes, los cuadros. En esta tesis se intenta afrontar el reto de analizar el desnudo femenino desde la perspectiva de la sociología histórica del arte. Como veremos tratamos de romper con la ideología proclamada del artista-genio, a la vez sujeto individual, creativo y único, tratamos de ir más allá de la concepción romántica del arte y del artista, tan profundamente arraigada en nuestra cultura, para analizar al artista y la obra de arte como un campo específico en el interior del mundo social, un campo en el que juegan un importante papel los procesos de formación, y más concretamente las academias de arte.

La formación de los pintores del siglo XVI difiere de la recibida por los pintores del siglo XIX, pues no sólo varía el significado de la palabra “artista”, sino también la percepción que la sociedad tiene del trabajo artístico; lo mismo ocurre con el concepto de “público”, e incluso con el

papel de “las modelos”. Pero conviene que no adelantemos acontecimientos. De momento tan sólo queremos señalar que estas transformaciones no se pueden estudiar sin antes llevar a cabo un análisis a la vez histórico y comparativo, como el que intentaremos aquí realizar.

Nos interesa especialmente indagar las complejas relaciones que se establecieron en el interior del campo artístico como medio para explicar las funciones sociales que la imagen desnuda femenina desempeña en el arte y en la sociedad, una imagen que fue reinventada, expuesta, comprada, intercambiada, criticada, elogiada, difamada, quemada, exaltada...

Se nos podría aducir que el punto de partida de la investigación está ya sesgado, que al centrarnos únicamente en “el artista” (masculino) y en “la modelo” (femenina) estamos tratando unilateralmente el problema. Sin embargo, en la historia del arte, desde el siglo XVI hasta el siglo XIX, la profesión de “artista” fue ejercida, en su gran mayoría, por hombres. Pero en éste periodo no sólo hubo hombres que pintaron o esculpieron el cuerpo femenino, también fueron predominantemente los varones quienes teorizaron sobre cuestiones estéticas, filosóficas, médicas, legales... Existe una copiosa literatura que parece avalar esta visión.

Para conocer el sentido que “los artistas” en particular, y determinados grupos sociales en general, confirieron al cuerpo femenino, hemos creído conveniente analizar las distintas teorías que han tratado al cuerpo como objeto de investigación. Sin lugar a dudas, fueron a partir de la Modernidad los artistas, los médicos y los humanistas los primeros que teorizaron sobre el cuerpo, y todos ellos, consciente o inconscientemente trataron de

“reglamentarlo”. Humanistas como Erasmo, Vives, o Fray Luis de León, pusieron su énfasis en la contención del cuerpo, especialmente del femenino. Los “artistas”, establecieron, gracias al desarrollo de las matemáticas y la geometría, una serie de normas pictóricas según las cuales el cuerpo desnudo debía ser representado siguiendo determinados cánones y proporciones que nunca debían transgredirse. Por último, los médicos con sólo nombrar los órganos internos y externos del cuerpo humano, contribuyeron a dotar determinadas partes del cuerpo de significados específicos, y en especial los órganos femeninos. Estos discursos influyeron en la representación y en la percepción del desnudo femenino, pues describieron, y trataron de imponer determinadas características físicas y psíquicas a “la mujer”.

A partir del Renacimiento la percepción del cuerpo fue cambiando en relación con factores tales como la higiene, el vestido, la alimentación, la cosmética, el perfume, la domesticación del vello y del cabello, los postizos, los artificios, el ejercicio físico, la cirugía estética..., pero estos cambios que pueden parecer involuntarios, acordes con el desarrollo, naturales y periódicos, están motivados por el entrecruzamiento de múltiples teorías y prácticas que se apoyan, se respaldan entre sí y, en ocasiones, entran en conflicto. Los discursos artísticos jugaron en este proceso un papel determinante contribuyendo a que el cuerpo, en tanto que producto social, cultural, histórico, productor y portador de signos, no haya dejado de modificarse.

Y es que cada sociedad, inventa o reinventa su visión del mundo y con ello designa un saber singular sobre el cuerpo, valiéndose, unas veces, de

ciencias tales como la medicina, la anatomía o la biología, o recurriendo, otras, a creadores de opinión como los publicistas, los especialistas de modas, o bien instaurando controles difícilmente observables o altamente sofisticados (como las representaciones artísticas).

Es indudable que nuestras concepciones actuales acerca del cuerpo están relacionadas con el ascenso del proceso de individualización, con la emergencia de un pensamiento racional positivo sobre la naturaleza, con el desarrollo de la ciencia médica que encarnó y encarna en nuestras sociedades modernas un saber de alguna manera “oficial”.... El cuerpo, a partir del siglo XVI, se transforma en signo del individuo, de su diferencia, de su distinción pero, al mismo tiempo, está a menudo disociado de él, debido a la pervivencia que todavía existe en la cultura occidental de la separación entre el cuerpo y el alma, una escisión que proviene de los filósofos clásicos, y que se incrementó con el peso del cristianismo. El cristianismo desarrolló el enfrentamiento entre el alma y el cuerpo, la materia y el espíritu, lo inmaterial y lo corporal. El cristianismo, recordemos los catecismos del P. Astete y el P. Ripalda, designó al cuerpo, junto con el mundo y la carne, como los tres enemigos del hombre *que en todo tiempo y lugar nos combaten y persiguen*.

Nuestra investigación comienza en el Renacimiento porque es en ese momento histórico cuando se reinterpretó la Antigüedad clásica, cuando tuvieron lugar las guerras de religión, cuando se produjeron la Reforma y la Contrarreforma. Es en este momento cuando se intensifica y extiende el “proceso de regulación corporal” al que se refieren distintos analistas

sociales y, concretamente, el sociólogo Norbert Elías en su libro *El Proceso de la Civilización*¹.

Fue también en el siglo XVI cuando “el cuerpo racional” comenzó a prefigurar las representaciones actuales, marcando la frontera, entre un individuo y otro. Pero esta percepción no es eterna, no ha existido en todas las sociedades, por ejemplo, en las sociedades de tipo comunitarista-“premodernas”- en las que dominaba un pensamiento mágico-mítico, y en las que el sentido de la existencia inscribía a los seres humanos en una clara relación con el grupo, con la tierra, con el cosmos. En estas sociedades el cuerpo no existía como elemento de individualización porque los seres humanos no se distinguían de la comunidad de la que formaban parte. Se ha demostrado que hay una relación entre la importancia que adquirió el comercio y el desarrollo de la banca, con la aparición del individualismo. La economía medieval no sólo se oponía al enriquecimiento de un individuo en detrimento de otro, sino que las reglas canónicas impedían el préstamo con interés. Calvino, en 1545, distinguió entre las leyes celestes y las terrenales para poder justificar el crédito y legitimar de esta manera la empresa comercial o bancaria. Paralelamente la Reforma consiguió que la religión pasara a formar parte de la consciencia personal, colocando a cada hombre directamente en conexión con Dios, sin intermediarios. Diferentes procesos tendrán que ver con la concepción que desde el siglo XVI se instaura en relación al cuerpo.

¹ Cf. Norbert Elías, *El Proceso de la Civilización*, Fondo Social de Cultura, México, 1987.

Desde el punto de vista artístico, la constitución de un saber anatómico en la Italia del Cuattrocento es un hecho clave que está ligado con el desarrollo del individualismo occidental, y más aún si entendemos que las disecciones estuvieron durante siglos totalmente prohibidas por la Iglesia, que consideraba al cuerpo intocable, sobre todo cuando estaba sin vida, pues tenía que resucitar en el momento del Juicio Final.

El pensamiento que se desarrolló en torno al cuerpo conoció en el siglo XVI, con el Renacimiento, y en el siglo XIX, con el desarrollo de la Revolución Industrial y la revolución política democrática, dos momentos claves para el estudio de la representación del desnudo. El Renacimiento es el periodo elegido para dar comienzo a nuestro estudio sobre el desnudo femenino en el arte, un estudio que finaliza a comienzos del siglo XX, momento en el que la burguesía se consolida en las sociedades occidentales como clase hegemónica y en el que el nacimiento del Estado Social abre la vía a una sociedad pacificada, una sociedad de consenso que entre otras cosas va a conferir al arte y a los artistas un nuevo estatuto que es el que predomina en la actualidad. Pero antes de centrarnos en los agentes que se relacionan directa o indirectamente con las pinturas de desnudo, queremos puntualizar brevemente algunas cosas que se han dicho –y se han entendido- por desnudo. Esperamos que esta muestra nos ayude a poner de manifiesto la complejidad del objeto de estudio que hemos elegido, que nos obliga a encarar toda una serie de cuestiones ¿Por qué se ha escrito tanto sobre el desnudo? ¿Por qué se emiten reflexiones sobre lo que significa el desnudo desde campos tan diversos?

Si nos paramos a pensar en el significado de la palabra “desnudo”, sorprende saber que la lengua inglesa es una de las pocas que distingue entre “desnudo corporal” (the naked) y “desnudo artístico” (the nude). El término “nude” fue introducido en el vocabulario occidental por los críticos a principios del siglo XVII para mostrar que en los países donde se cultivaban y valoraban como es debido la pintura y la escultura, el tema central en el campo artístico era el cuerpo humano desnudo ².

Kenneth Clark en su ensayo *El desnudo*, fue uno de los primeros que teorizó sobre las diferentes versiones de desnudos que se habían creado a lo largo de la historia del arte. Pero si bien desde una perspectiva artística este ensayo es interesante, desde el punto de vista sociológico no profundiza en las razones que hicieron posible las representaciones del cuerpo desnudo (y sobre todo del cuerpo femenino desnudo) en un periodo histórico y no en otro, y lo que es más importante, no se plantea el significado, la función social, de esos desnudos en el momento en el que aparecen.

Sin embargo, la apreciación teórica que hace entre estos dos tipos de desnudo (“the naked” y “the nude”) resulta interesante ya que vendrá a diferenciar la concepción del cuerpo entre lo imaginado como “ideal” y lo “real”. Mientras que un cuadro de desnudo podía ser elogiado o vilipendiado, también el desnudo corporal podía ser rechazado por presentar al cuerpo indefenso, imperfecto y vulnerable; a fin de cuentas era el cuerpo vestido lo que diferenciaba a los hombres de los animales. Los adjetivos “desvestido”, “desnudado”, calificaban y califican, según este autor, estados en los que se había privado a alguien de algo que debía de tener.

² Cf. Kenneth Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Alianza, Madrid, 1984, pág.17.

Carlos Fernández Cuenca señala en *La estética del desnudo* que la aparición del desnudo en el arte debió de estar motivada por una razón de carácter puramente metafísico: *la necesidad de crearse un símbolo vital de primer orden fue lo que llevó a los griegos a instituir la forma estética del desnudo*³.

Este escritor se remonta a los griegos como punto de partida de la aparición del desnudo en el arte, y sin embargo sabemos que si bien fue esta cultura la que confirió al desnudo (sobre todo al masculino) un valor de ideal y de perfección, a través del cual se simbolizaba el orden y la belleza, no fue la primera en representar el cuerpo desnudo. No vamos a dilucidar ahora dónde aparece el primer desnudo femenino, - aunque una de las primeras figuras encontradas parece haber sido la *Venus de Willendorf*, la cual ya mostraba una imagen muy particular, con unos rasgos que indudablemente definían los caracteres sexuales femeninos- pues lo que nos interesa es establecer la génesis del desnudo femenino contemporáneo.

El desnudo, según las conclusiones del libro, *El desnudo en el Museo del Prado, es la razón de ser del arte occidental ya que constituye el punto de intersección entre lo natural y lo celeste, entre lo ideal y lo real, entre lo carnal y lo espiritual, entre el cuerpo y el alma*⁴.

Esta definición matiza la importancia del desnudo en el arte, pero no aclara la importancia social de esta representación.

³ Cf. Carlos Fernández Cuenca, *La estética del desnudo*, Tobogán, Madrid, 1925, pág. 10.

⁴ Cf. VVAA, *Los desnudos en el Museo del Prado*, Círculo de Lectores, Madrid, 1998.

El filósofo Samuel Alexander defiende que si *el desnudo es tratado de forma tal que despierta en el espectador ideas y deseos acordes con el tema material que representa, estamos ante un arte falso y una moral mala*, idea que matiza Kenneth Clark cuando parafrasea esta afirmación y dice que *si no lo hace, es que estamos ante un arte malo y una moral falsa*⁵.

La primera opinión hace referencia a las características eróticas de las obras de desnudos. ¿Cómo se puede afirmar tan rotundamente que las obras de desnudos no han suscitado sentimientos eróticos y no fueron realizadas con esta finalidad? Es cierto que no todas las obras de desnudos “modernas” tuvieron un significado erótico (tal y como entendemos actualmente el erotismo). Toda imagen puede tener más de un significado, o incluso una intención principal y otras intenciones secundarias, o una función manifiesta y funciones latentes a primera vista invisibles, y la representación de un desnudo puede intentar transmitirnos varios significados, a veces, incluso contradictorios.

Para otros autores, como el poeta Luis Rosales en su trabajo sobre *El desnudo en el arte, la representación del desnudo femenino nace de una necesidad del artista, la necesidad de dar cuerpo a un sueño*⁶. Esta consideración, que a primera vista podría parecer simple, es interesante porque Rosales pone en íntima relación el arte y el mundo ideal, nos habla

⁵ Cf. VVAA, *Los desnudos en el Museo del Prado*, Círculo de Lectores, Madrid, 1998, pág. 16.

⁶ Cf. Luis Rosales, *El desnudo en el arte*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1987, pág. 40.

de un sueño, es decir, de algo que no existe, que es pura invención o al menos recreación. ¿Pero, quién creó este sueño y por qué motivos?.

Intuimos, a partir de estas pocas citas, que el desnudo no ha dejado de considerarse a la vez inquietante y provocador. Muchas son las anécdotas que se han producido a lo largo de la elaboración de esta investigación. De todas ellas citaré tan solo una. En la *British Library* de Londres, modernísima biblioteca en la que pasé horas muy agradables, fui cortesmente enviada a leer los libros de desnudos que iba solicitando a una sala “especial”, aislada del resto de las salas de lectura. Compartía la sala con un caballero de amplio bigote a lo Hercules Poirot, pero lo más llamativo eran los pupitres vacíos. Durante los primeros días de mi estancia no me atreví a preguntar la razón de esa especie de reclusión a la que me habían condenado -por otra parte, no se estaba nada mal en una biblioteca bastante masificada de investigadores-, pero, pasado un tiempo, cuando me atreví a preguntar al bibliotecario por la razón de aquella especie de cuarentena, la respuesta fue breve: *madam, you are reading pornographic books!*

Oh my *God!*, le contesté asombrada mientras corría a mi lugar de estudio para revisar los libros que tenía entre mis manos. En ellos tan sólo logré encontrar los más bellos desnudos académicos.

CAPÍTULO I

CÓMO CONTEMPLAR LAS OBRAS DE ARTE

Objeto de la investigación

La finalidad de esta investigación no es analizar el desnudo femenino desde un punto de vista puramente artístico, pictórico, sino estudiar los esquemas de representación aplicados al cuerpo femenino, tratar de comprender el sentido y la función del desnudo femenino en el arte de Occidente. La hipótesis de la que partimos es que las distintas formas de representar a “la mujer desnuda” en el arte pudieron influir en “la condición femenina” misma. Pensamos que los pintores con sus cuadros de desnudos femeninos, contribuyeron a dotar a “la imagen femenina” de determinadas cualidades que creadas en Renacimiento, a comienzos de la Modernidad, han seguido ejerciendo un influjo hasta nuestros días.

En este sentido es preciso llevar a cabo el análisis de las relaciones entre los diferentes agentes sociales que entraron en contacto con las imágenes de desnudo femenino, estudiar el campo artístico tomando como punto de referencia el inicio de la Modernidad, para profundizar en las relaciones de "género" de un modo más analítico y explicativo, a través del estudio de los cuadros que representan desnudos femeninos.

Hemos creído conveniente ofrecer un avance de lo que en un principio entendemos por arte, ya que el término arte es una palabra confusa, cargada

de fuertes connotaciones y ambigüedades. Partimos del hecho de que el arte, por muy excelso que sea, es ante todo una producción social, un objeto material capaz de representar, la pintura es por tanto un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos y de las ideas. El arte, entendido de esta forma nos ayuda a comprender la sociedad en la que cobra sentido y viceversa. La historia del arte contribuye a proporcionar luz sobre la historia del pensamiento y de la civilización, y en el caso que nos ocupa, nos ayuda a aproximarnos a las formas diversas que han adoptado las relaciones entre los sexos sirviéndonos de las representaciones pictóricas que se han realizado de las mujeres.

El arte no se puede concebir como una actividad totalmente autónoma, ajena al campo social, exterior a todo contexto político, religioso, económico o sociopolítico. Pero con esto tampoco estamos afirmando que las producciones artísticas se agoten en ser un simple reflejo fiel de la realidad de la que forman parte, ni que el campo artístico carezca de una cierta autonomía relativa. Lo que sí parece cierto es que el arte transmite de algún modo las intencionalidades de una época, los intereses y los valores de determinados grupos sociales, de determinados agentes... y que va dirigido predominantemente a determinados públicos que están en contacto con él.

El tema del desnudo femenino, dentro del arte, ha servido por lo menos a un doble juego. Por una parte, los cuadros de desnudos se han utilizado para inculcar sentimientos de culpa, arrepentimiento, penitencia, fealdad, maldición, castigo, y por otra, han sido destinados a representar la belleza, la proporción, el equilibrio y lo divino. Por ello debemos hacer una

reflexión sobre “el acto de mirar” y lo que esto implica, porque mientras que el hecho de contemplar una escena de un desnudo puede interpretarse en ciertas ocasiones como una actividad transgresora y peligrosa, en otras, el mismo acto de mirar es visto como el resultado de una educación esmerada, de una distinción cultural de la que sólo pueden participar “unos pocos”. Y puesto que las representaciones artísticas se sitúan en relación con las intencionalidades de una época, con el modo de funcionamiento de ciertas instituciones, con determinados sistemas de valores... -algo que casi siempre se olvida cuando se aprecia una pintura-, tendremos que familiarizarnos con las actitudes sociales, religiosas y políticas dominantes, con las categorías de conocimiento propias del medio donde esas obras se crearon, y con las corrientes estéticas más importantes. Gombrich señaló que no se podía describir la historia del arte sin tener en cuenta las distintas funciones que las diferentes sociedades y culturas asignan a la imagen visual.

Aunque pudiera parecer que el estudio del desnudo femenino en el arte no es más que un símbolo elegido al azar, esto no es así, ya que detrás de la palabra desnudo se esconde no sólo una concepción particular del “hombre” sino también una visión (real o ideal) de la “mujer”, un cambio en el papel y la condición del “artista”, unos compradores que adquirirían este tipo de obras por los motivos más variados y, en definitiva, un entramado social tan complejo que únicamente un estudio minucioso e imaginativo nos permitirá descubrir.

Al elegir como objeto de estudio algo aparentemente tan convencional -y tan poco o mal tratado- como el desnudo femenino en la pintura, nos

estamos acercando en la elección del tema a los planteamientos sociológicos de Georg Simmel, el cual no se centró en el estudio prioritario de las macroestructuras, sino que, de manera muy perspicaz, prefirió estudiar aspectos que en un principio pudieran parecer banales como la moda, la ciudad o el dinero, pero detrás de los cuales se escondía todo un entramado de relaciones complejas entre sujetos, objetos e instituciones...

El periodo estudiado, como ya se ha señalado, comienza en el Renacimiento, periodo en el que se puede hablar de la automización del campo artístico -que había comenzado en el Cuattrocento italiano, exactamente en Florencia- y finaliza en el siglo XIX, cuando esa automización se acelera con motivo de la revolución industrial, la revolución francesa, y la reacción romántica, momento en el que se desarrolló la industria cultural (exposiciones, museos..), y se produjo un aumento del público artístico como consecuencia de la expansión de la educación primaria que llega a nuevas clases sociales.

Hemos querido centrar nuestra investigación en tres países con una trayectoria diferente pero con elementos en común como son Inglaterra, Francia y España. La elección del último país es clara, nos interesaba saber qué era lo que estaba pasando en España y sus diferencias con el resto de Europa. Resultaba difícil, sin embargo, averiguar lo que pasaba en España sin saber lo que acontecía en otros países vecinos. Pero además, la mayoría de los ensayos que tratan algún aspecto relacionado con nuestro trabajo de investigación, están escritos en inglés o francés y, en consecuencia, las citas hacen referencia a estos países. Por otra parte, el estudio de las “estructuras artísticas” de Inglaterra y Francia nos ha servido de gran ayuda

a la hora de establecer comparaciones entre todos los agentes que se han considerado relevantes para la investigación.

Las fuentes en las que hemos basado el trabajo son fundamentalmente los cuadros, las pinturas, y fuentes secundarias formadas por textos escritos. Una gran ayuda han sido los tratados artísticos, donde se recoge no sólo el papel que se asigna al “artista”, sino también el sistema de valores que se esconde tras los juicios que se emiten sobre cómo y de qué manera se debe pintar.

Los diarios de los pintores también han aportado informaciones interesantes no sólo para comprender cómo percibían su profesión, sino también a quienes vendían sus cuadros, y qué relaciones mantenían con las modelos que posaban para ellos. Hemos tenido en cuenta todos estos textos que hablan de “la representación femenina”, y especialmente aquellos cuyos autores fueron los propios artistas.

Finalmente otra de las fuentes que muestra la cantidad de pinturas de desnudos, son los catálogos e inventarios de las obras que formaban parte del patrimonio de aristócratas, reyes, obispos... Investigar cada uno de estos catálogos ya supone en sí mismo otra investigación, pero nos ha parecido curioso que el sustantivo “desnudo” casi nunca apareciese sólo y que generalmente fuera acompañado de adjetivos que enmascaraban esta palabra, como si hubiera cierto pudor en reconocer que entre las pinturas había cuadros de éste género. En otras ocasiones, sin embargo, se subraya la propia condición de la desnudez, como sucede cuando se habla de la “Venus desnuda”, (cuando la característica más visible de toda Venus es precisamente su desnudez). Hay que tener en cuenta el sentido que estas

expresiones tenían en los inventarios, ya que frecuentemente iban acompañadas de una tasación. Así los propios cuadros de desnudos como objetos de venta podían contribuir a que las posesiones se cotizaran a más alto precio o, por el contrario, a más bajo precio.

Por último, hemos buceado en algunos semanarios y periódicos del siglo XIX ya que es en este siglo cuando surge la prensa especializada y se multiplican los semanarios de arte. Las publicaciones que hemos tomado como referencia han sido el *Art Journal*, que se publicó durante todo el siglo XIX en Inglaterra. En España nos hemos centrado en *La Ilustración Española y Americana*, que se publicó en el último cuarto del siglo XIX. Asimismo hemos tenido en cuenta otras revistas de menor tirada y que en la mayor parte de los casos sólo se publicaron durante dos o tres años, este es el caso de *El Arte en España* (1862-1870), y *El artista* (1866-1868).

Hemos podido comprobar que existe una gran cantidad de libros sobre desnudos y erotismo publicados recientemente y que la mayoría de ellos coinciden tanto en las imágenes que muestran como en los comentarios que les dedican.

El principal problema que hemos encontrado en la elaboración de la investigación deriva de las fuentes primarias que hemos utilizado, que casi siempre son ambiguas y de difícil lectura. Y es que como señalaba Ortega, *la repentinidad con que, sin exigirnos el menor esfuerzo, se entrega el cuadro a nuestra visión, es paradójicamente causa de que la pintura resulte, en verdad, la más hermética de las artes*¹.

¹ Cf. José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Austral, Madrid, 1999, pág. 77.

Modelos de análisis

Una vez planteado el objeto de nuestro trabajo pasamos a revisar muy brevemente diferentes modelos de análisis que, desde enfoques diversos, estudian las relaciones entre arte y sociedad. Cada uno de los modelos que vamos a presentar privilegia diferentes dimensiones del mundo del arte. Esta revisión tiene sentido no solamente para poder optar por una mirada “propia”, necesaria en toda investigación, sino también para empezar a vislumbrar algunas de las funciones sociales del arte, problema que es una de las cuestiones nucleares de este trabajo y una de las que encierra mayor complejidad.

Los modelos de análisis a los que me he acercado se caracterizan por un esquema básico de desarrollo que se centra en el estudio de las condiciones sociales de producción, distribución y recepción de la obra de arte como intento de comprender la estructura del campo artístico y las obras que en él se inscriben, es decir, son modelos en los que se opta por guiar el análisis a partir de una determinada sensibilidad sociológica.

Me centraré fundamentalmente en cuatro modelos por considerar que son especialmente útiles para construir un modelo desde el cual mirar. A lo largo de la investigación he intentado hacer una síntesis de estos modelos que me parecen sólidos pues todos ellos han permitido hacer aflorar funciones del arte invisibles u ocultas. Estos modelos son los siguientes: el modelo neomarxista, representado fundamentalmente por los análisis del sociólogo francés Pierre Bourdieu sobre el campo artístico; el modelo feminista especialmente sensible a las funciones sociales del desnudo

femenino en el arte; la Escuela de Warburg, una escuela que ha marcado profundamente el modo de mirar las obras de arte en la historia; y por último el modelo genealógico o de sociología histórica, un modelo puesto a punto por Michel Foucault y Norbert Elías entre otros, un modelo en buena medida compatible con los anteriores y que me ha servido de eje articulador para desarrollar este trabajo de investigación, esta Tesis.

1.- El modelo neomarxista de Pierre Bourdieu

Se podría decir, muy esquemáticamente, que para toda una serie de autores, que se sitúan en una perspectiva marxista, el arte forma parte de la superestructura, una superestructura que se apoya sobre la correspondiente base material o, como Marx prefiere llamarla, sobre el proceso de producción. Dicha superestructura expresa los intereses, más o menos velados, más o menos manifiestos, de la clase o clases sociales que detentan los medios de producción. Dilucidar hasta qué punto los artistas, en tanto que productores y en muchos casos propietarios de sus propios talleres, están aliados por origen, pertenencia o mentalidad con esa clase o clases dominantes, constituye un problema sociohistórico del mayor interés. ¿Son todos los artistas, los representantes de los distintos movimientos artísticos, agentes productivos al servicio de la dominación de unas clases sobre otras?

Para la mayor parte de los analistas marxistas del arte, el arte en el interior de un régimen capitalista es esencialmente un medio de defensa simbólica de los intereses económicos y políticos de las clases dominantes, es decir de la nobleza durante el Antiguo Régimen y de la burguesía a partir de la

revolución francesa. En este sentido todo arte es ideológico. El arte favorece los intereses de una determinada clase social, refleja la concepción del mundo de esta clase y reconoce tácitamente sus normas sociales y sus criterios de gusto ².

Algún miembro de la escuela de Frankfurt, como Walter Benjamin (1892-1940) o Theodore Adorno (1903-1969) se sirvieron para sus teorías sobre la cultura y el arte, de un planteamiento más heterodoxo, pues intentaron unir a la vez la perspectiva marxista con la perspectiva psicoanalítica. Walter Benjamin publicó en 1936 *La obra de arte en la época de la reproducción técnica* donde expuso cómo la obra de arte perdía su aura con la aparición de la fotografía y el cine. Theodor W. Adorno fue un defensor de la libertad y autonomía del arte. En su obra *Teoría Social* (1970) destacó *el doble carácter del arte como autónomo y como hecho social*. Según Adorno, para que el arte sea libre y autónomo no debe ser socialmente instrumentable. El arte debe ser mas bien hermético para evitar que sea entendido por el poder y evitar así que sea manipulado ³.

² Cf. Plejánov, *Arte y Vida social*, Fontamara, Barcelona, 1974. J.V. Plejánov (1856-1918) es considerado fundador de la estética marxista. En la obra anteriormente mencionada, publicada en 1912 criticó la teoría del arte por el arte y el arte de vanguardia. Para Plejánov, toda obra de arte estaba cargada de contenido ideológico. También G. Luckács en *La peculiaridad de lo estético*, (Grijalbo, Barcelona, 1982) o S. Morawaski elaboraron una teoría estética marxista estudiando el arte desde el punto de vista del materialismo histórico. Los individuos producen las condiciones materiales en las que viven dentro de determinadas relaciones sociales y políticas de producción. Por ello, el modo de producción de la vida material condiciona el proceso social, político y espiritual.

³ Véase también de Theodor Adorno, *El arte en la sociedad industrial*, Rodolfo Alonso, Buenos Aires, 1972.

En todo caso, en los últimos años ha cobrado especial interés el análisis que sobre el campo artístico ha realizado desde una perspectiva “neomarxista” el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el cual mencionó desde su primera obra que *la sociología y el arte no se avienen muy bien* ⁴.

Pierre Bourdieu ha mostrado un especial interés en sus trabajos de sociología por cómo se reproduce el mundo social. La reproducción está en la base de la perpetuación del orden instituido. ¿Hasta qué punto la reproducción cultural del arte contribuye a la reproducción del orden social? Bourdieu confiere al campo artístico una mayor autonomía que los modelos marxistas clásicos. El arte, según este enfoque, tiene como fin principal inculcar y reproducir la cultura y el sistema de valores de la clase dominante ⁵. Para Bourdieu, y con él para buena parte de los sociólogos del Centro de Sociología Europea de París, la cultura interviene en el proceso de dominación donde las diferencias culturales sirven para legitimar y perpetuar las diferencias de clase y, en último término, las diferencias económicas. A través de la cultura se producen y se manifiestan los conflictos existentes entre las clases sociales, en tanto que las condiciones objetivas se transforman en formas simbólicas y subjetivas.

En *La distinción* Bourdieu señala que el capital cultural o su ausencia lleva a que los sujetos se interesen o no por ciertas formas culturales. La posesión de este capital cultural exige un largo proceso de adquisición e inculcación que incluye la acción pedagógica de la familia, las instituciones

⁴ Cf. Vera Zolberg, *Constructing a sociology of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pag. 34.

⁵ Cf. Pierre Bourdieu, *Essays On Art And Litterature*, Polity Press, London 1993.

educativas y las instituciones sociales. Y es un capital que al igual que el capital económico, no está distribuido de forma igualitaria. Los criterios de gusto están vinculados al capital económico y cultural de las diferentes clases sociales. El campo artístico es por tanto un campo del espacio social donde se engendran las obras de arte y la creencia de su valor. Los agentes que operan en el campo artístico ocupan en el espacio de la estructura social una posición, son fuerzas sociales que desde una determinada posición condicionan tanto las causas como los efectos de las acciones y luchas que se producen. El gusto es una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural. Así los reyes, la iglesia, la nobleza y más tarde la burguesía se apropiaron de las obras de arte para diferenciarse socialmente y mantener sus propias posiciones exclusivistas.

Pierre Bourdieu ha sido uno de los pocos sociólogos que se ha centrado en el análisis de las clases sociales y en las características del campo artístico, lo que le ha permitido mostrar que la obra de arte es percibida de manera diferente en función de la clase social a la que se pertenezca. Pone así de relieve que la obra de arte tienen diferentes niveles de significación para distintos públicos con diferente capital cultural ⁶. En sus análisis ocupa una posición central el concepto de *habitus* (estructura estructurante estructurada). El *habitus* es el resultado de un largo proceso de aprendizaje que comienza desde la niñez y que se manifiesta en todas las acciones que el individuo realiza, aunque no niega la capacidad ni la posibilidad de cálculos estratégicos por parte de los agentes sociales.

⁶ Cf. Pierre Bourdieu, “Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística”, *Revue Internationale des sciences sociales*, v. 20, n. 4, 1965, pags. 640-648.

Bourdieu en definitiva sostiene que los gustos estéticos y las preferencias de la gente están determinados sobre todo por el *habitus* de clase, y que “el artista”, dependiendo de cual haya sido su proceso de aprendizaje, tenderá a producir determinadas obras de arte y no otras. Las desigualdades que se manifiestan a la hora de descifrar una obra de arte no son más que un aspecto de las desigualdades sociales y de las desigualdades ante la adquisición del capital cultural. El mensaje artístico no puede ser descifrado "correctamente" más que por aquellos que detentan una posición privilegiada en el ámbito de la cultura y poseen un código de interpretación que es adquirido a través de un largo aprendizaje institucionalmente organizado. La recepción de la obra de arte depende del grado de conocimiento que el observador tiene de dicho código, es decir, está condicionada en función de la diferencia entre el nivel de la información que ofrece y el nivel de la competencia artística del receptor ⁷.

El pensamiento de Bourdieu, en cuanto al análisis del campo cultural se opone al pensamiento kantiano, y en general a todo enfoque esencialista del arte, ya que para Kant las categorías de conocimiento - de clasificación e interpretación- son apriorísticas, son “innatas”, mientras que para Bourdieu son categorías sociales, categorías de naturaleza sociopolítica.

El arte, según Bourdieu, en una sociedad estratificada en clases y en fracciones de clases, tiene como función principal legitimar las diferencias sociales, y es un dispositivo fundamental dentro del proceso de reproducción social. De aquí la importancia que adquiere el gusto que

⁷ El concepto de *habitus* lo toma prestado de Hegel, Husserl, Panofsky y Mauss.

forma parte del sistema de dominación y clasificación. El gusto estético clasifica y establece divisiones entre lo bello y lo feo, lo distinguido y lo vulgar, lo bueno y lo malo... Los individuos, si se acepta el análisis de *La Distinción*, persiguen precisamente distinguirse de los demás, lo cual, no hace falta decirlo, se consigue también y sobre todo a través del arte, del gusto estético. El modo de vestir, la decoración del hogar, el gusto musical, los deportes, las visitas a los museos diferencia a unos grupos sociales de otros. Todos estos ámbitos sirven para jerarquizar a los sujetos en una sociedad jerarquizada⁸. La conversión del capital económico en cultural a través, por ejemplo del proceso educativo, sirve para enmascarar el papel del capital cultural en la reproducción de las desigualdades sociales. Para el sociólogo francés existe un monopolio de la denominada “mirada pura”, por parte de aquellos que entienden y los que no entienden. Además, el lugar que se ocupa en el “espacio social” predispone a dar prioridad a determinados aspectos simbólicos de la existencia.

Bourdieu en *Las reglas del arte* señala que el productor de la obra de arte no es el artista, sino el campo de producción artístico, pues es en este campo donde se origina el valor de la obra de arte como fetiche al producir la creencia en el poder creador del artista. La obra de arte sólo sirve como objeto simbólico provista de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida como obra de arte por academias,

⁸ Pierre Bourdieu en su obra *L'amour de l'art* estudió el público que visita los museos y puso en evidencia que se trata de un sector minoritario y cultivado y que la apariencia de libertad de acceso a los museos refuerza la diferencia social. El concepto “burgués” de amor al arte no es tan desinteresado como parece, ya que suele camuflar una aspiración de nobleza cultural y de distinción clásica. (Cf. Pierre Bourdieu et al., *L'amour de l'art européens et leur public*, Minuit, París, 1969).

prensa especializada, críticos y espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal.

Desde nuestro punto de vista, lo más destacado del planteamiento de Bourdieu es que proporciona un modelo analítico en el que, a través del concepto de *habitus*, relaciona las estructuras sociales con las simbólicas. El concepto de *habitus* es un concepto mediador que fue elaborado como alternativa a la solución ofrecida por el subjetivismo (conciencia-sujeto) y como reacción frente al estructuralismo que reduce el agente a mero titular. Sirviéndose de este concepto, Bourdieu trata de recuperar una cierta autonomía para los sujetos que el modelo estructuralista había excluido de su análisis ⁹.

Otro de los conceptos importantes en su estudio es el concepto de *campo*. De acuerdo con su modelo teórico, cualquier formación social está estructurada en una serie de campos jerarquizados (campo económico, político, educativo, científico, artístico, cultural...). Cada campo es relativamente autónomo pero estructuralmente homogéneo con los otros. La estructura del campo está determinada por la posición que los agentes sociales ocupan en el mismo. El campo es un concepto dinámico en el que un cambio de posiciones de los agentes da lugar a un cambio en la estructura del campo. Bourdieu elabora la noción de *campo* a partir de Cassirer, el cual lo definía como el modo relacional de pensamiento en la cultura de producción, y también a partir de *Ensayos sobre sociología de la*

⁹ Los análisis formalistas negaron al agente social como productor y evitaron la cuestión por la cual los trabajos artísticos cambian su significado de acuerdo con los cambios estructurales que ocurren dentro del campo artístico.

religión de Max Weber, de ahí que el campo artístico, según Bourdieu, sea un campo subordinado al campo económico y al campo político, pero al mismo tiempo posee una relativa autonomía respecto a las determinaciones políticas y económicas. El arte existe dentro de un marco institucional complejo que lo autoriza, lo posibilita y lo legitima. En ningún otro campo las confrontaciones entre posiciones y predisposiciones están tan marcadas como en el campo artístico, en el cual las posiciones están relativamente institucionalizadas, no están garantizadas a nivel legal, y están abiertas a cambios simbólicos y de carácter no hereditario.

Uno de los aspectos novedosos del planteamiento de Bourdieu (que también está en Foucault) es que considera el poder como una entidad difusa, pero cuyo tipo de funcionamiento configura una manera de ver y de descifrar el mundo. El poder simbólico está directamente relacionado con el poder político y económico, que a su vez legitiman a aquel. Tres son las funciones sociales claves que a juicio de Bourdieu desempeña el campo artístico: reconocimiento, prestigio y consagración. La autoridad basada en la consagración o el prestigio es simbólica y a veces puede tener relación con el aumento del capital económico, aunque no siempre.

Como vemos, en su teoría los aspectos simbólicos y la vida social están inseparablemente relacionados. Para finalizar habría que añadir que Bourdieu estudió sobre todo el campo literario, aunque sus aportaciones también se extendieron al campo artístico y, más concretamente, al pictórico.

La mayor crítica que se ha hecho a la obra de Bourdieu es que utiliza una clasificación de clases sociales y niveles culturales demasiado rígida para el análisis de la sociedad contemporánea. También se dice que establece conexiones demasiado directas entre gustos estéticos y clases sociales al no operativizar el concepto de "habitus" y que sus estudios prácticamente se centran en el análisis de la alta cultura, dejando en un segundo plano la autonomía de las culturas populares.

La teoría marxista clásica apenas incluyó en sus estudios el tema del género y Bourdieu lo hizo en un artículo, publicado recientemente en forma de una breve monografía titulada *La dominación masculina*. En este estudio, basado en un trabajo antropológico sobre la sociedad bereber de La Cabilia, la dominación masculina se retrotrae a la sociedad greco-latina por lo que no nos proporciona materiales muy valiosos para este análisis. Por ello, y dado que nuestro trabajo es sobre el desnudo femenino, hemos tenido que preguntarnos por las teorías feministas sobre arte, los llamados "Women's studies" que han conocido un enorme desarrollo a partir de la década de los setenta del siglo XX.

2.-El modelo crítico feminista

En el arte europeo occidental, el principal protagonista nunca aparece en el cuadro. Ese protagonista es el espectador de la pintura, es un hombre, y todo va dirigido a él. En función suya las figuras han asumido su desnudez. Es un extraño que observa con sus ropas puestas.

(John Berger, *Ways of seeing*, London, 1972, pag. 54)

Para las teorías feministas en general, la construcción de la sexualidad femenina, la definición y marcación de lo permitido y lo prohibido, de lo subversivo y lo legítimo, se llega a reflejar de una manera clara en los códigos artísticos. Estas teorías, con el fin de establecer una valoración más exacta de la que tenemos del papel que desempeñan las imágenes en la construcción de la subjetividad, la feminidad y la sexualidad denuncian principalmente las imágenes estereotipadas que se han creado en el arte occidental a lo largo de siglos.

Dos han sido los campos de estudio principales que han tratado las feministas que se han dedicado a analizar el campo artístico. El primero, trataría de responder a la pregunta de ¿por qué no hay grandes mujeres artistas?, y el segundo, respondería a una cuestión complementaria: ¿por qué las mujeres artistas que han existido han sido silenciadas?

Según las teorías feministas, la necesidad de los varones de sentirse superiores motivó que los artistas-varones crearan un determinado tipo de imágenes, inventando “la mujer” a su gusto ¹⁰. La representación de “la

¹⁰ Henry Kraus en su libro *The living Theater of Medieval Art*, (Bloomington, New York, 1967) plantea cómo en la representación pictórica se creó la imagen de Eva en contraposición a la de María (la santa y la perversa). Otro libro que trata de la invención de estereotipos femeninos en el arte es la obra de Madlyn Milner Karh, donde se analiza la figura de Dalila en el Renacimiento. (Cf. Madlyn Milner Karh, “Delilah”, *Art Bulletin*, LIV, 1972, pags. 282-99). También Margaret Miles llega a la conclusión que a partir del siglo XIV, el hombre relega a la mujer a una imagen visual que va transformando según su gusto. (Cf. Margaret Miles, *Images as Insight. Visual understanding in wester christianity and secular culture*, University of Boston, 1985, pag. 64).

Todas estas investigaciones tratan de demostrar que el concepto de “mujer” como la *causa original de todo lo negativo* estaba firmemente anclada como idea en el pensamiento occidental desde la Edad Media, agudizándose en el Renacimiento.

mujer desnuda” en el arte vendría a satisfacer necesidades eróticas de los hombres, pero también de poder en una sociedad de claro dominio masculino donde, además, la imaginería erótica habría sido producida por los “hombres” y para los “hombres” ¹¹.

Así, las imágenes “femeninas” se juzgan en función del mundo que reflejan o reproducen, o como han afirmado las feministas, que “distorsionan o falsean”. Según Griselda Pollock el problema deriva de que dichas representaciones “de lo femenino” refuerzan una serie de tópicos que llegan a percibirse como reales. Existiría un abismo entre las versiones idealizadas de “la mujer” y las vidas e identidades que normalmente habitan las mujeres, pese a reconocer que las “identidades femeninas” se han formado a partir de esta imaginería ¹².

En todas estas investigaciones se aborda el doble conflicto de la producción de “la mujer” como categoría, y del arte como privilegiado sistema signifiante. Para la historiadora inglesa Rosemary Betterton, los artistas y los críticos masculinos han justificado el desnudo femenino alegando que era este cuerpo el que mejor transmitía los valores de la belleza y de lo

¹¹ La historiadora del arte, Carol Duncan, analizó cómo las obras de pintores tan dispares como Delacroix, Ingres, Munch, sirvieron para transmitir –no sólo a hombres sino también a mujeres- el significado de lo erótico. Estas imágenes sirvieron para enseñar a “las mujeres” a verse a sí mismas en términos de dominación masculina. (Cf. Carol Duncan, “Happy Mothers and other new ideas in Eighteenth Century French Art”, *Art Bulletin*, LV, 1973, pags 570-583).

¹² Cf. Griselda Pollock, *Vision of difference: feminity, feminism and the history of art*, Routledge, London, 1988.

ideal hasta el punto de llegar a ignorar la diferencia que existe entre contemplar el cuerpo de una mujer y un frutero ¹³.

El conflicto entre los géneros, según estas autoras, no se ha solucionado todavía ya que desde las escuelas y universidades, en las que se enseña historia del arte, se sigue manteniendo que el arte es neutro, que no es ni malo ni bueno, y que por lo tanto no es fruto de una realidad opresora.

Se podría decir que, en general, lo que llamamos modelo de análisis feminista es una abstracción que engloba diferentes aproximaciones que van desde el psicoanálisis al marxismo con numerosas posiciones mixtas. Todos estos estudios tratan de comprender cómo se ha establecido y mantenido la dicotomía entre “lo femenino” y “lo masculino”, y consideran al “arte” como uno de los factores que contribuyen a crearla. En todos ellos, al igual que en el enfoque de los marxistas y neomarxistas, se destacan las funciones reproductoras del arte y no las productivas. Mientras que para algunas feministas los cuerpos fueron en Occidente espacios contruidos como “femeninos” desde todos y cada uno de los distintos discursos y prácticas, este trabajo intenta analizar si esta feminización también se llevó a cabo a partir del campo artístico y, si fue así, cuales fueron los agentes implicados en este proceso. Partimos de la hipótesis según la cual la representación artística de "la mujer" que se realizaron a lo largo de la historia ayuda a comprender la construcción social de la feminidad en Occidente

¹³ Cf. Rosemary Betterton, *Looking on. Images of feminity in the visual Arts and Media*, Pandora, London, 1987, pag. 5.

Mientras que los modelos marxistas confieren más importancia a la ideología y al concepto de clase, los feministas en cambio creen que es más importante la ideología “sexual”, vinculada al género, aunque hay excepciones. Un ejemplo que muestra la importancia de la clase social lo encontramos en el estudio que la historiadora inglesa Gen Doy ha llevado a cabo sobre las artistas Morisot y Cassat pertenecientes a la alta burguesía en la Francia del siglo XIX. En él señala que sus carreras como artistas no sufrieron por el hecho de ser mujeres, en la medida en que se vieron compensadas por su posición social, apoyando así la idea de que es la clase y no el sexo lo que determina las diferencias sociales ¹⁴.

Una de las objeciones posibles a las teorías feministas es que en ellas casi siempre se habla de “la mujer”, pero pocas veces se contempla a las mujeres en íntima relación con otras variables como la variable “clase”, “raza”, “edad”, “capital cultural”, etc. Esta limitación hace que el modelo resulte poco operativo. Una parte importante de las teorías feministas no tienen en cuenta a los diferentes grupos existentes en la sociedad y centran sus esfuerzos y su atención en “la mujer” en abstracto, algo que en realidad, en la práctica, equivale a defender los ideales de la clase media ilustrada. En muchos de estos estudios únicamente se habla de la “dominación patriarcal de la mujer” por “el hombre”, una visión que consideramos un tanto dicotómica, simplista y simplificadora ¹⁵.

¹⁴ Cf. Doy Grey, *Woman, Class and representation*, Berg Publisher, Oxford, 1995.

¹⁵ En la actualidad se están realizando análisis postestructuralistas, semióticos y psicoanalistas con el objetivo de estudiar las relaciones entre arte-representación desde una perspectiva feminista. Entre las autores más destacadas encontramos a Martha Rosler, Silvia Kolbowski, Jane Weinstock, Kate Linker, Abigail Solomon Godeau ...

La teoría marxista considera, por su parte, que el arte es un medio de defensa de los intereses económicos o políticos de una clase social, pero no hay ningún estudio que analice en profundidad las mediaciones que existen en esta ambigua relación inscribiéndolas en sus condiciones de producción.

Ambas líneas teóricas dan por hecho la subordinación de unas clases/sexo con respecto a otras, pero no hacen un análisis matizado de en qué momentos o bajo qué circunstancias y mediante qué procesos se llega a esas situaciones de sometimiento y dominación (sí es que se puede hablar exclusivamente en estos términos). Dicho de otra manera, una de las limitaciones de estos dos modelos es que por lo general se mueven al margen de la historia de modo que los esquemas de percepción adoptados como puntos de partida se ven privilegiados sobre los procesos reales y materiales. Justamente la aportación principal de los dos modelos que vamos a considerar ahora es que no olvidan analizar y comprender los procesos de producción artística en la historia.

3.-La Escuela de Warburg

La escuela de Warburg reunió a una serie de historiadores del arte, vinculados al Instituto Warburg de Londres fundado por Aby Warburg, entre los que destacan Raymond Klibansky, Erwin Panofsky, Fritz Saxl y Ernst H. Gombrich. Todos ellos se interesaron por el análisis iconográfico de la obra de arte, es decir, por las imágenes o alegorías que contiene el cuadro o el grabado, conscientes de que su significado no se agota en su reducida materialidad. En este sentido distinguen la textualidad, la

iconografía del cuadro, y su sintaxis, como valores simbólicos en los que la obra cobra sentido. La historia del arte resulta así inseparable de la historia de las ideas y de la historia social. Aby Warburg fue discípulo de Karl Lamprecht (1856-1915) quien estudió la evolución que se produjo desde la mentalidad primitiva al individualismo del Renacimiento y al “subjetivismo” de los tiempos modernos. Lamprecht estableció dos fases de transición, la primera etapa o *Typismos* corresponde a la mentalidad que siguió al desmoronamiento del antiguo tribalismo germánico y al impacto de la civilización romana, donde el individuo emerge lentamente del grupo. A la segunda etapa la denomina *Koventionalismus* (o etapa de las convenciones) en la que el hombre ha dejado de ser un tipo, pero todavía no es un verdadero individuo. El arte del retrato es la marca del individualismo, que mantuvo su fuerza de atracción hasta el siglo XVIII.

Para Lamprecht en cada periodo domina una forma de mentalidad común tras las formas de producción económica, los contratos jurídicos, las instituciones políticas, los razonamientos filosóficos y las creaciones artísticas. Como todas las manifestaciones de un mismo periodo están regidas por un mismo principio le parece superfluo repetir el análisis en cada una de ellas. Lamprecht encontró que era el arte el campo apropiado para poner a prueba sus hipótesis porque en las artes visuales la actitud del hombre hacia el mundo exterior cristaliza en imágenes simples que podían ser yuxtapuestas y comparadas con facilidad. El arte aparece así como indicador supremo de la textura psicológica de un periodo dado. Lamprecht escogió para su análisis más que obras del gran arte, producciones simples y aparentemente insignificantes, estudió aspectos de la vida cultural generalmente olvidados como el ritual religioso, la práctica jurídica, las

costumbres populares, el papel de la acción ceremonial en los acontecimientos de la vida familiar, la importancia de los gestos...

Su teoría influyó fuertemente en el pensamiento de Aby Warburg, cuyo interés por la gestualidad y por el movimiento proviene de su maestro. Warburg entendía la obra de arte como el resultado de una situación que implicaba tanto al artista como al mecenas, vio en todas las representaciones pictóricas el reflejo de las imágenes mentales: era preciso tener en cuenta cómo el artista y el mecenas, se hubieran imaginado, por ejemplo, una Venus. Rechazó la interpretación "unilineal" de la historia del arte y pretendió comprender los complejos campos de fuerzas que componen un "periodo". También se opuso al pensamiento de "fin de siècle" que veía al artista como un superhéroe. Warburg nunca se interesó por los enfoques históricos del arte centrados en la lenta evolución de los medios estilísticos de la representación, y fue consciente de la importancia del contexto pero tampoco renunció a la idea de que las imágenes poseen un significado intrínseco que las hace en parte independientes del contexto donde son utilizadas ¹⁶. La crítica mayor al método de Warburg es que nunca trató de buscar una explicación de por qué las imágenes de los cuerpos "distorsionados" por la pasión que el Renacimiento había tomado del arte helenista no formaban parte de la gramática pictórica de la Edad Media ¹⁷.

¹⁶ Warburg al contrario que Lamprecht utilizó obras de arte famosas.

¹⁷ Esta omisión fue percibida y remediada por Fritz Saxl y Erwin Panofsky para quienes las acuñaciones clásicas sobreviven a lo largo de la Edad Media pero sólo en un contexto cristiano, los temas paganos de la mitología y la astrología también sobrevivieron aunque el estilo apasionado de la belleza y la expresividad fue desaprobado por la Iglesia. Fue en el Renacimiento cuando se unieron la forma y el contenido clásico.

Para Erwin Panofsky, otro de los estudiosos de la escuela de Warburg, la contemplación de una obra de arte obliga a considerarla como un producto histórico que cobra sentido en el marco de las teorías estéticas dominantes en la época, sin descartar el análisis comparativo que permite determinar las regularidades y las singularidades de cada obra. Transciende por tanto la bipolarización de muchos historiadores entre la permanencia de las estructuras y la singularidad única y creativa de los agentes, para pasar a considerar los efectos de innovación y tradición de cada obra y de cada autor en el interior del campo pictórico, un campo inscrito en el mundo de las mentalidades, y por tanto también en el mundo social.

Se produce, con esta escuela, una superación en el análisis del arte propia del positivismo, que se afana en los detalles, y del historicismo, marcado por la linealidad, la idea de progreso y el evolucionismo conciliador. Como señala un comentarista de *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, libro en el que se reúnen cuatro conferencias pronunciadas por Panofsky en 1952, *los instrumentos de esta vasta exploración son una asombrosa erudición, un conocimiento profundo de la historia de las ideas, una gran sagacidad para el descubrimiento de supuestos e implicaciones, y una extraordinaria sensibilidad estética para la percepción de la calidad*¹⁸. Precisamente Panofsky sostiene con argumentos la tesis de la huella indeleble que marca la mutación del arte renacentista en toda Europa, una tesis que hacemos nuestra en esta investigación ¹⁹. De hecho, en esta

¹⁸ Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1993.

¹⁹ Algunos trabajos que participan en este enfoque son el estudio de Panofsky sobre la relación entre las catedrales góticas y el pensamiento escolástico (1957), el realizado

investigación tendremos en cuenta el modelo de Warburg al considerar el desnudo como un registro iconográfico con especificidad propia, al mismo tiempo que nos serviremos, en alguna medida, de su método iconográfico que comprende en tres niveles:

1.-Contenido temático primario o natural (fáctico y expresivo) que constituye el mundo de los modelos artísticos, y que no es en sí mismo parte de la descripción iconográfica sino que se sitúa en un nivel anterior denominado pre-iconográfico. Para llegar a este nivel, que es el primario, el espectador de la obra debe tener cierta familiaridad con los objetos representados.

2.-Contenido temático secundario o convencional que constituye el mundo de imágenes, historias y alegorías. Este nivel es propiamente el llamado análisis iconográfico y para ser capaz de interpretarlo el espectador debe estar familiarizado con las fuentes literarias y las teorías estéticas.

3.-Significado intrínseco o contenido que constituye el mundo de los valores simbólicos. En el tercer nivel, que es el más complejo, se desarrolla la interpretación iconográfica de manera más profunda. Para ello se tienen que conocer los procesos sociales que en nuestro caso concreto lo conforman el artista, la modelo, las instituciones, el mercado artístico, el comprador (público...), y todos los demás agentes que de una manera directa o indirecta se relacionan entre sí..

por Michel Baxandall sobre la pintura y la vida cotidiana en el Renacimiento italiano (1972) o el de Svetlana Alpers (1983), sobre la pintura holandesa del siglo XVII.

La Escuela de Warburg ha puesto de relieve los estrechos vínculos que unen al arte con el conocimiento. El arte es una forma de conocimiento y el conocimiento del arte nos permite acceder a nuevas formas de percibir y de pensar. En este sentido los miembros de la Escuela de Warburg tienden a vincular el arte, la ciencia y el conocimiento especulativo. Rompen así con la historia desgajada del arte para hacer de la historia del arte un campo indispensable de estudio y acceder a la historia de las mentalidades.

Quizás la principal limitación, a nuestro juicio, de la Escuela de Warburg es incurrir en un excesivo profesionalismo que les impide ir más allá de la obra y su entorno para pasar del mundo del arte al mundo social y político. El conflicto está en buena medida ausente de sus análisis. Por ello, nos interesan especialmente las propuestas del modelo de análisis genealógico, pues en este modelo la imbricación de lo micro y lo macro se basa en procesos sociales complejos que es preciso analizar en la historia sin partir de apriorismos infundados.

4.-El modelo genealógico

El historiador de arte tiene que seguir otros métodos que el historiador de la literatura y del pensamiento, pues toda la gracia de la pintura se concentra en esta dual condición: su ansia de expresar y su resolución de callar.

(José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Austral, Madrid, 1999, pág. 76).

Sociólogos clásicos, como Marx, Max Weber y Durkheim estudiaron los procesos sociales desde una perspectiva de cambio, lo que les permitió definir los sistemas sociales como sistemas que sufren transformaciones debido a conflictos, luchas, intereses, desajustes y reajustes del campo social. Para Emile Durkheim en su libro *Las reglas del método sociológico*, se debía recurrir a la historia para remontarse a las condiciones que han determinado las generalidades en el pasado e indagar si estas condiciones se daban en el presente o si, por el contrario habían variado ²⁰.

Explicar el estado actual de instituciones sociales tales como la familia, el Estado, el matrimonio, la propiedad... sólo se podía llevar a cabo, según Durkheim, si nos remontamos a su génesis, por ello es indispensable recurrir a la historia comparada de las grandes sociedades europeas. El método histórico-comparativo nos permitirá ver las interrelaciones entre los diferentes grupos sociales, las instituciones y los saberes.

Ya en el siglo XX los trabajos de Michel Foucault y Norbert Elías han supuesto una profunda renovación de la tradición metodológica acuñada por los sociólogos clásicos. Su objetivo, a partir de una cuestión presente, es remontarse en la historia para explicar la génesis y las transformaciones

²⁰ Cf. Emille Durkheim, *Las reglas del método sociológico*, Alianza editorial, Madrid, 1988. Otros importantes estudios sobre el método genealógico los podemos encontrar en Robert Castel, “Presente y genealogía del presente. Pensar el cambio de una forma no evolucionista”, *Archipiélago*, 47, 2001, págs. 67-75 y en la obra de Fernando Alvarez Uría y Julia Varela, *Genealogía y sociología, materiales para repensar la realidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1998.

de procesos que se perpetúan en la actualidad. Su objetivo es ver históricamente cómo se ha llegado a desarrollar una cuestión presente.

Esto es, en definitiva lo que tratamos de realizar en nuestra investigación: partimos del desnudo femenino en el arte como una cuestión que ha de ser problematizada. Más que considerar el desnudo femenino un registro natural, históricamente consolidado, que se perpetua al menos desde la Grecia clásica hasta la actualidad, nuestro punto de partida es ver ese registro con extrañeza, con distancia, pero también con implicación puesto que tras esos desnudos se esconden una serie de funciones sociales específicas que será preciso desentrañar. Entendemos el desnudo como un enigma que puede ser explicado aunque sólo sea en parte y para ello recurrimos al análisis sociológico. El desnudo femenino es algo más que el desnudo que aparece en el cuadro, es un hecho social por adoptar la terminología durkheimiana que puede y debe ser sociológicamente explicado. Para resolver ese enigma es preciso remontarse a la historia y más concretamente a la historia del arte occidental que ha marcado profundamente la Modernidad. En este sentido veremos las relaciones que se establecieron entre los distintos agentes y su saber artístico, desde el siglo XVI hasta comienzos del siglo XX, momento en el que el desnudo se integra y adquiere carta de naturaleza en el arte contemporáneo.

La noción de cambio y de discontinuidad es una de las piezas claves de este modelo de análisis. Nos interesaremos por aquellos aspectos sociales que perduran pero especialmente haremos hincapié en los nuevos. Podemos avanzar la hipótesis de que la representación del desnudo fue cambiando de sentido al mismo tiempo que el arte fue variando de funciones, y este

aspecto sería difícil de comprobar si no estudiásemos antes un largo periodo histórico.

La finalidad del modelo genealógico de análisis es estudiar los procesos sociales de larga duración, porque es en ellos donde verdaderamente se pueden percibir las regularidades, las repeticiones y los cambios. Lo complejo de éste trabajo es analizar cómo influyen las relaciones de poder y los cambios en el régimen del saber, en las categorías de conocimiento en las producciones artísticas en cada momento histórico.

Podríamos decir que estudiar sociológicamente el nacimiento y desarrollo del desnudo femenino en el arte occidental, y determinar sus funciones sociales desde el momento de su génesis hasta el presente, implica no perder de vista una serie de dimensiones básicas:

Por una parte están *los artistas*, los pintores de los cuadros. En la Italia del Renacimiento los artistas eran artesanos especializados que competían entre sí por alcanzar fama y fortuna. Sabemos que en esta época la amplia mayoría de artistas eran varones, pues aunque había pintoras, la expulsión de las mujeres de las universidades y de los gremios operada por las órdenes mendicantes en los siglos XIII y XIV les vetó el acceso a numerosos oficios y profesiones.

Los artistas pintan para determinados públicos o "clientes" con poder adquisitivo, hasta el punto de que algunos de ellos se convierten en sus mecenas. Evidentemente en un mundo social en el que las diferencias sociales estaban marcadas por las diferencias jerárquicas entre los

estamentos -y tras la Revolución francesa por la distancia entre las clases- los clientes eran fundamentalmente la nobleza tanto secular como el alto clero y la burguesía dedicada al comercio y a las finanzas. El mercado del arte como todo mercado estaba regulado por la ley de la oferta y la demanda ²¹.

La relación entre pintores y "clientes" está mediada por los cuadros, es decir por *objetos artísticos* dotados de una base material y formal. ¿Cuándo, cómo y por qué los cuadros de desnudos femeninos se convirtieron en bienes preciados demandados por los públicos y cuándo fueron promovidos por los pintores? Analizar los cuadros de desnudos femeninos nos permitirá establecer una especie de gramática del desnudo, establecer tipologías de los diferentes tipos de mujeres que se representan desnudas.

Es evidente que en cada época y en cada sociedad el modo de mirar, de ver, de pensar y representar está socialmente codificado. Los cuadros de mujeres desnudas nos llevan a *códigos estéticos*, a códigos de representación, es decir a una teoría del arte y de la belleza, a teorías de lo representable y lo irrepresentable, de lo permitido y de lo prohibido en el

²¹ Desde el punto de vista sociológico, no se ha concedido demasiada importancia al estudio de la profesión artística. De los sociólogos "clásicos" sólo Weber y Parsons la tuvieron en cuenta, aunque de manera superficial. Weber se centró más en los criterios de especialización, y Parsons puso el acento en los criterios de formación. No ha sido hasta los años setenta de nuestro siglo cuando los sociólogos e historiadores han comenzado a interesarse por el papel del "artista" en la sociedad. En este sentido son de referencia obligada las obras *La Carrière des Peintres au XIX siècle*, de H. White; *L'artiste, l'institution et le marché* de Raymonde Moulin y *L'amour de l'art*, de Pierre Bourdieu.

arte. Panofsky señaló que el Renacimiento exigió a la obra de arte a la vez fidelidad a la naturaleza y belleza, sin advertir la contradicción que esto encierra. *La concepción artística del Renacimiento*, escribe, *se opone así a la medieval extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un “mundo exterior” sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística la “perspectiva”) una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto*²².

El análisis genealógico de los artistas, los públicos, los objetos artísticos y los códigos de expresión e interpretación nos permiten hablar del arte como un campo socialmente instituido del que es preciso derivar sus funciones sociales, tanto las explícitas como las latentes. Las funciones sociales del arte no son por tanto unívocas, varían con las épocas y con las escuelas. El mundo de la pintura es un campo atravesado por luchas sociales y no es ajeno por tanto a la configuración que en cada momento histórico adopta una sociedad. En este sentido podemos avanzar que los cuadros de desnudos femeninos en el Renacimiento no solo vinculan a las mujeres con la naturaleza, sino que además tienden a naturalizar la belleza del cuerpo femenino en el marco de una sociedad en la que existe un desequilibrio de poder entre los sexos, una sociedad que desarrolla un *dispositivo de feminización* para tratar de recluir a las mujeres en un mundo interior, un mundo muy distante del espacio público que les ha sido vedado²³.

²² Cf. Erwin Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1998, págs. 49-50.

²³ Nos ha sido de gran utilidad el concepto de dispositivo de feminización expuesto por Julia Varela como: conjunto de estrategias que comprenden discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, enunciados científicos, proposiciones morales,

Del “artista” nos interesa conocer la génesis y las transformaciones de su estatuto, cómo eran reconocidos, de qué manera se formaban, para quiénes trabajaban, como establecían sus honorarios, qué relación tenían con las modelos que posaban para ellos, qué instituciones los apoyaban con premios y concursos o los rechazaban por no adecuarse a unos cánones determinados, quién era el público que veía sus obras, quienes las compraban..., con qué elementos de apoyo y con que obstáculos se encontraron. Y es que el “artista”, el pintor, pasó a denominarse como tal en la época moderna, anteriormente no era más que un artesano, y hasta el siglo XVII su oficio no superó la condición del de barbero²⁴.

Hablaremos de la condición del artista porque lo que el “artista” pinta está determinado por la manera de entender su oficio. Es fundamental entender cómo el pintor entendía el acto de pintar, con qué cualidades precisas se proponía a serlo, y de qué manera aceptaba dentro del ámbito de su vida esta profesión.

Se tendrá en cuenta al público tanto si quienes lo forman son aficionados, compradores, intermediarios, coleccionistas, críticos... intentando comprender qué papeles desempeñaron en relación con la obra de arte y qué influencia ejercieron en la elección de uno u otro tipo de temática

filantrópicas... que influyeron en crear una determinada imagen de mujer. (Cf. Julia Varela, *Nacimiento de la mujer burguesa*, La Piqueta, Madrid, 1997).

²⁴ Este es el caso de Leonardo da Vinci que cuando fue a ofrecerle sus servicios a Ludovico Sforza describió sus facultades de investigador e inventor, y sólo al final añadió que era capaz de pintar, esculpir o edificar tan bien como el mejor. (Cf. Francisco Calvo Serraller, *Velázquez*, Península, Barcelona, 1999, pág. 104).

artística. Nos interesa conocer su nivel educativo y económico para poder así determinar si estos factores condujeron a la formación de un gusto particular que se manifestaba en la elección de las pinturas de desnudos. Sabemos que los primeros compradores pertenecían a la alta aristocracia y a la monarquía en cuyos palacios se formaron verdaderas colecciones de cuadros de desnudos que hoy descansan en los museos europeos más importantes. El ascenso al poder político de la burguesía y la creación de un mercado artístico fomentado por exposiciones y concursos..., al igual que el nacimiento y abaratamiento de la técnica fotográfica, hicieron que un mayor número de compradores adornasen sus casas con pinturas y estatuillas.

El objeto artístico se convierte, en el inicio de la Modernidad, en objeto de consumo, donde la utilidad de los artículos valorados por su belleza tienen una dependencia muy íntima con su carácter costoso. Por lo general, la satisfacción que se deriva del uso y contemplación de productos costosos y a los que se supone bellos es, en gran parte, según Veblen una satisfacción de nuestro sentido de lo caro, que se disfraza bajo el nombre de belleza ²⁵.

La exigencia de que las cosas sean ostensiblemente caras no figura, por lo común, de modo consciente en nuestros cánones de gusto, pero a pesar de ello, no deja de estar presente como norma coactiva que modela en forma selectiva y sostiene nuestro sentido de lo bello y guía nuestra discriminación acerca de lo que puede ser legítimamente aprobado como tal. Veblen nos está hablando, al igual que Bourdieu en *La Distinción*, de

algo tan complejo de definir como es el gusto. Defiende que éste se ve determinado por características económicas y con ellas de prestigio. El desnudo puede verse como superficial, sucio, banal, pero también, y esto lo demuestra las numerosas colecciones reales y aristocráticas, puede ser apreciado como portador de valores de belleza y sensualidad. La belleza del desnudo se solía relacionar con los mitos femeninos de la Antigüedad, y en esta representación todo estaba permitido (una violación, un incesto, un rapto), aunque los propios mitos perdieran casi por completo su significado original con el paso del tiempo.

Otro de los focos de estudio son las modelos. En uno de los capítulos se estudiará lo que significaba el hecho de posar, cuál era el origen social de estas mujeres, cómo eran pagadas y los cambios que esta profesión sufrió a lo largo de los siglos. Al hablar de “las modelos” se comentará la invisibilidad de su oficio. Y es que no podemos comprender la imagen de “la mujer” o del “hombre” en el arte si no tenemos en cuenta las formas de relación existentes entre hombres y mujeres, así como las normas que regulan esas relaciones en las distintas épocas históricas.

Los códigos estéticos recibidos por el artista en el proceso de formación también son de vital importancia a la hora de estudiar las obras del desnudo femenino y constituyen otro de los puntos cardinales de esta tesis. Será necesario conocer el funcionamiento de las instituciones académicas, y ello no sólo porque guiaron y establecieron un determinado gusto estético, sino también porque ejercieron, desde el siglo XVI hasta el XIX, un papel clave

²⁵ Cf. Thorstein Veblen, *Teoría de la Clase Ociosa*, Fondo de Cultura Económico, México 1995, pág.135.

en la formación de los pintores y en la promoción de sus cuadros. La academia, definía y delimitaba lo que se creaba, cómo se creaba y la manera de vender las obras. Veremos que ante estas presiones los artistas lograron, a partir del siglo XIX, encontrar caminos alternativos no sólo de venta sino también de formación, aunque su trabajo estuvo sometido a las leyes del mercado.

Haremos el esfuerzo de analizar en cada momento histórico, cómo se desarrolló y transformó el proceso de feminización y qué interdependencias se produjeron entre dicho proceso y el proceso de formación de las diferentes identidades de clase. Es decir, trataremos de estudiar las relaciones y el cambio de esas relaciones entre hombres y mujeres, percibir cómo se componen y descomponen las teorías, las representaciones, los saberes y el ejercicio de determinados poderes²⁶.

Por lo tanto uno de los principales objetivos de esta investigación es averiguar el conjunto de "estrategias discursivas" que se fueron desarrollando y que contribuyeron a generar una determinada imagen de "la mujer" que se reflejaba en el arte y más concretamente en los cuadros de desnudos. Las pinturas de desnudos han sido nuestro punto de partida para analizar las relaciones asimétricas que se establecen entre los sexos. Por ello esta Tesis no puede leerse simplemente como una historia del desnudo, ni tampoco como una historia de los estilos artísticos a través del desnudo.

²⁶ Uno de los trabajos más interesantes realizados desde esta perspectiva genealógica es el de la inglesa Judith Walkowitz, *La ciudad de las pasiones terribles*, Cátedra, Madrid, 1995.

Por último, me parece necesario señalar que esta investigación constituye una primera aproximación a la sociología del desnudo femenino en la pintura occidental, sin que ello suponga un análisis exhaustivo de todos los cuadros de este género que se han pintado desde el Renacimiento hasta principios del siglo XX. No se estudian tampoco las importantes relaciones que se tejen entre pintura, escultura y arquitectura. Por otra parte, los cuadros elegidos son reconocidos como producciones que pertenecen al canon de la pintura occidental. Lamento la falta de tiempo para dedicar más atención a las representaciones de las mujeres de las clases populares y a sus arquetipos más representativos: brujas, hechiceras, poseídas del demonio Quedan muchas cuestiones tan sólo aquí apuntadas en las que será preciso incidir y profundizar más puntualmente en el futuro.

PRIMERA PARTE

CAPÍTULO II

LA PROFESIONALIZACIÓN DEL ARTISTA EN LA GÉNESIS DE LA MODERNIDAD

Representaremos a Venus como la más bella y le daremos castamente los mismos rasgos a la imagen de la Santa Virgen, Madre de Dios. (Durero)

Introducción

No hay que entender el Renacimiento simplemente como una vuelta al mundo clásico pues el desarrollo de la Edad Media había cambiado las mentes de los hombres y la forma de percibir el mundo, también se habían modificado los gustos y las tendencias de la producción artística, de modo que su arte no podía simplemente consistir en retomar el arte de los griegos y los romanos ¹.

Una de las frases que mejor expresan la visión del arte y del cuerpo femenino en el inicio de la Modernidad es el comentario del pintor Durero, que encabeza este capítulo, pues en ese enunciado se pone de manifiesto la

¹ Según Panofsky *hubo un Renacimiento que iniciado en Italia en la primera mitad del siglo XIV, extendió sus tendencias clasicistas a las artes visuales durante el XV, y a partir de entonces dejó marcada su huella sobre todas las actividades culturales del resto de Europa.* (Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit. pág. 83). Aunque hay historiadores que manifiestan que en España no podemos hablar de un Renacimiento como el de Italia, para otros el Renacimiento español fue importante. En 1492 Antonio Nebrija publicó su *Gramática*, Juan de Valdés *Diálogo de la Lengua* y Juan Boscán tradujo *Il Cortegiano* de Castiglione.

relación de la mitología con el ideal cristiano, y es precisamente ésta mezcla lo que conformó en gran medida el arte del siglo XVI².

En la iconografía cristiana tradicional las representaciones de desnudos estaban prácticamente reducidas a un par de motivos (Adán y Eva, Cristo...), mientras que en los mitos paganos existían motivos muy diversos relacionados con el desnudo. En el Renacimiento se trató de entroncar la doctrina de los mitos con las más profundas ideas del cristianismo y se desarrolló un sistema de lectura alegórica que podía justificar la utilización de cualquier motivo mítico pagano. Este hecho lo observamos con especial intensidad en obras literarias de Boccaccio, Pico della Mirandola, Ficino y Poliziano, todos ellos representantes del primer Renacimiento.

La concepción del *hombre* y del universo a partir del siglo XVI.

La naturaleza está dispuesta de tal manera que cada miembro del cuerpo humano guarda una proporción con el todo. (Vitrubio).

Durante el Renacimiento, que empezó a desarrollarse en el siglo XV en las ciudades italianas, “el hombre” pasó a ocupar una posición central; se

² Para Warburg es un error considerar el Renacimiento como un periodo pagano, esto lo vemos en la importancia que los comerciantes florentinos concedían al patrocinar a la iglesia, aunque temas paganos entraron en contextos cristianos. Rucellai, por ejemplo, colocó una imagen de la Fortuna en la fachada de Santa María Novella para reconciliar su creencia en el poder de la Diosa pagana con su devoción tradicional, porque la adhesión a la cultura renacentista no era incompatible con la piedad cristiana. También ricos burgueses encargaban retablos para ser expuestos en las iglesias, cuadros que solían insertar a los concomitantes.

revalorizó la condición humana frente a la concepción según la cual la tierra era un valle de lágrimas habitada por seres marcados por el pecado original. Los pintores, concretamente, mostraron que el “hombre” poseía un cuerpo y mediante la invención de la perspectiva lo representaron de una forma nueva. La “realidad” comenzó a explorarse no sólo a través de “los artistas” sino también de los “científicos”. Se descubre el Nuevo Mundo, se demuestra que la tierra es redonda con los descubrimientos portugueses, se publica el primer atlas universal, comienzan a formarse los nuevos jardines botánicos... Pero si algo caracteriza al Renacimiento en tanto que etapa de transición, es la coexistencia, por una parte, del pensamiento mágico-mítico, que permite comprender la persecución de las brujas y el peso que siguen detentando dios y el demonio en el mundo, y por otra, el comienzo del pensamiento “racional” que conlleva nuevas formas de explorar el universo y valorar nuevos aspectos de la vida humana³. De ahí que la concepción del hombre como partícipe del cosmos continúe siendo vital para entender las representaciones artísticas y dentro de ellas el papel que juega la representación del desnudo y, concretamente, del desnudo femenino en el inicio de la Modernidad.

A mediados del siglo XIII, en una miniatura que ilustra un manuscrito de Santa Hildegarda, el universo aparece bajo la forma de círculos concéntricos. En esta alegoría el hombre ocupa el centro de la tierra y ésta a

³ Las observaciones de Copérnico y Galileo sobre el movimiento de los planetas afectó a la pintura. Los descubrimientos científicos de Galileo sobre el desplazamiento de la luna alrededor de la tierra influyeron, entre otros aspectos, en el debate de la iglesia sobre la Inmaculada Concepción de María. La luna ocupa un lugar destacado en obras como *La Inmaculada* de Francisco Pacheco (1619) o *la Inmaculada* de Velázquez (1619). (Cf. Eileen Reeves, *Painting the heavens, art and science in the age of Galileo*, Princeton University Press, Princeton, 1997).

su vez el centro del universo. El hombre es inconcebible sin esa relación con el cosmos, forma parte del mismo y mantiene una unidad con el reino animal, y el vegetal, con la tierra y el cielo. La doctrina del macrocosmos y el microcosmos era una imagen más con la que el hombre intentaba dominar el caos y poner orden en la masa de impresiones que le rodeaban ⁴.

La correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos adjudicó una parte del cuerpo a cada signo zodiacal y además las doctrinas pitagóricas del *Timeo* de Platón sobre el dominio del número y la proporción estimularon la investigación de los artistas en la búsqueda de la belleza como antídoto a la práctica mágica ⁵. (Fig. 1)

Pero pronto la tierra dejará de ser el centro del universo tras los descubrimientos de Copérnico. Se produce así progresivamente, a lo largo del XVI, un cambio fundamental: el divorcio entre el cuerpo humano y el universo en el que hasta entonces permanecía integrado. En Occidente ese divorcio reenvía a la escisión que en esta época se está gestando entre la *cultura culta* y la *cultura popular*, pero también entre las teorías de los humanistas y la escolástica. La imagen del hombre como centro, como intersección entre el microcosmos y el macrocosmos, comienza a desaparecer en el Renacimiento, aunque muy lentamente. Esta imagen se verá alterada por numerosos factores y, entre ellos, por los nuevos y

⁴ A mediados del siglo XIII, ya Giannozzo Manetti había escrito *De la dignidad y de la excelencia del hombre*, y Pico della Mirandola publicó, en 1485, un tratado con un título parecido, *De la dignidad del hombre*.

⁵ La armonía de las esferas no sólo influyó en el arte, lo hizo también en el desarrollo de la música moderna. (Cf. Ernest Gombrich, *Aby Warburg*, Alianza editorial, Madrid, 1986, pág. 191).

problemáticos descubrimientos científicos de la época. El descubrimiento de nuevos mundos –como América-, la nueva visión del movimiento de los astros, la circulación de la sangre.... Todo ello hace que gane terreno la concepción del hombre como un ser racional, y conduce a despreciar, ridiculizar y criticar todas aquellas funciones que muestren el estado “natural” del propio cuerpo. Las utopías del Renacimiento que intentaban articular un sistema sociopolítico ordenado y justo promueven un ideal de racionalidad que la famosa expresión acuñada por Descartes, *pienso, luego existo*, pone bien de manifiesto. Entramos en una nueva etapa de la historia, un nuevo modo de concebir al mundo y al hombre en su relación con la divinidad. El filósofo francés fue además uno de los pensadores que mejor definirían en el *Discurso del Método* este nuevo cuerpo mecanizado: *el cuerpo es una máquina y las máquinas fabricada por el divino artesano son las mejores creaciones, sin dejar, por otra parte de ser máquinas. No hay ninguna diferencia entre las máquinas fabricadas por los hombres y los cuerpos vivos creados por Dios. Sólo hay una diferencia de perfeccionamiento y de complejidad*⁶.

En este momento algunos seres humanos empiezan a sentirse y a percibirse como “sujetos” individuales y se piensa en el universo como algo separado de los hombres. Pero además, como escribe Norbert Elías, a principios de la Modernidad se produce *la transición desde un modo de formación de la*

⁶ Cf. René Descartes, *El Discurso del Método*, Tecnos, Madrid, 1987. En 1649 Descartes publicó su *Tratado de las Pasiones del Alma*, donde analizaba los efectos de “las pasiones” en cuerpo. Posteriormente *l’Académie Française* utilizó este libro para la representación de las pasiones en la pintura y en la escultura.

*conciencia más dependiente de autoridades externas hacia uno más autónomo e individual*⁷.

La nueva concepción mecanicista del cuerpo, no sólo la encontramos en los escritos de Descartes y de otros filósofos de la época como Malebranche, sino también en numerosos tratados médicos. El español Miguel Servet descubre la circulación de la sangre y, en 1628 Willian Harvey escribe *De motu Cordis*, donde defiende que es el corazón el que a través de las arterias bombea la sangre, teoría que puso en tela de juicio la noción clásica de los humores y la idea que estaba en la base de la distinción entre el cuerpo caliente (de los hombres) y el cuerpo frío (de las mujeres). Así, los movimientos mecánicos corporales indujeron a una concepción más secular del cuerpo en la que será cuestionada la antigua idea de que el Alma (el ánimo) constituye la única fuente de la energía vital.

A principios del siglo XVI, la cirugía multiplicó de manera decisiva los aparatos correctores para todos los pequeños defectos corporales, desde una espalda, un pie, un diente torcido... se fueron definiendo progresivamente las reglas que marcaban lo que se *debía hacer* y lo que estaba estrictamente *prohibido*. Desde este momento los gestos, e indirectamente la forma de comportarse, empezaron a relacionarse con valores éticos. Determinados gestos eran convenientes y otros no lo eran. El gesto se estableció como un objeto de reflexión, se debía de evitar todo exceso corporal que traspasara los límites de lo moral. También se multiplicaron los textos de *fisiognomía*, definida como la ciencia que permite conocer los secretos internos del

⁷ Cf. Norbert Elías, *La Sociedad de los Individuos*, Península, Barcelona, 1987 pág. 120.

hombre a partir de su apariencia externa. Los tratados de fisiognomía elaboraron un imaginario clásico del cuerpo que afectó a las normas del gobierno de sí mismo y de los otros ⁸.

En estos tratados se establecían las características psíquicas de los individuos en virtud de sus rasgos físicos, y toda señal corporal que sobrepasara la normalidad (una nariz prominente, una boca torcida, unas orejas demasiado grandes...) era considerada anormal. Incluso cuando los rasgos masculinos y femeninos se confundían, el cuerpo pasaba a ser una entidad asexuada y también impúdica. Es decir, los indicios morfológicos eran síntoma de un determinado temperamento. Un cuerpo agitado, alterado, excitado, violentado era un cuerpo que presentaba unos rasgos improcedentes e indecorosos.

Es este uno de los motivos por el que hay que controlar la risa ya que reír, como señala Erasmo, provoca una deformación en los músculos de la cara. En el siglo XVI se desarrolló una literatura médica especializada de los aspectos psicológicos y fisiológicos de la risa. Uno de los pioneros fue Laurent Joubert que escribió en 1579 *El tratado de la risa*. En 1611, Prospero Aldoriso publicó *Gelotoscopia, o adivinación del comportamiento del hombre a través de su risa*. Los filósofos del siglo XVII también dedicaron un apartado especial a la risa. Descartes, por ejemplo, consagró tres capítulos al papel que juega la risa en las emociones

⁸ Entre las obras sobre fisionomía publicadas en los siglos XVI y XVII, destacamos: G.B Della Porte, *De humana physiognomia* (1586), traducido y editado a lo largo de todo el siglo XVII; J. Berlot, *Instruction tres facile pour apprendre les sciences de chiromance et physiognomonie*, Paris, 1619; D. Laigneau, *Traité de la saignée avec une table de la physiognomonie ou description des parties extérieures du corps*, París, 1685.

en su obra *Las Pasiones del Alma*. Hobbes, por su parte, trata sobre la risa en *Los Elementos de la Ley* y en el *Léviathan*, y Spinoza defendió el valor de la risa en su libro IV de *La Ética*. ¿Pero por qué razones un elemento tan cotidiano como la risa fue objeto de tanto interés y estudio? Según Quentin Skinner la respuesta la encontramos en las emociones que provoca. Para la literatura humanista, la risa se asociaba a los sentimientos de desprecio e incluso de odio. De esta manera lo expresó Castiglione en el *Cortesano*, *Cada vez que nos reímos mostramos el desprecio y la burla hacia alguien, siempre buscamos burlarnos de los vicios*. Esta misma idea aparece un siglo más tarde en la obra *Anatomía de la Melancolía* del médico Robert Burton escrita en 1621 cuyo prefacio comienza de la siguiente manera: *cuando reímos, condenamos al otro*⁹.

Mientras que para los humanistas la risa provoca la burla, la sonrisa era símbolo inequívoco de placer. Debido a la exigencia creciente del control voluntario de determinadas funciones corporales –como el bostezo o el estornudo - la gente refinada trata de regularlas. Se permite la sonrisa, pero no la risa. Por ello, el gesto de sonreír que apreciamos en muchos cuadros de desnudos femeninos en los siglos XVI y XVII lo podemos entender como la expresión de una consciencia superior, casi celeste... una expresión que se nos muestra no sólo por la sonrisa, sino también por la posición de las manos, de las piernas... todas ellas posturas perfectamente reglamentadas y controladas.

⁹ Cf. Quentin Skinner, “La philosophie et le rire”, *Le Monde*, 15 juin, 2001, pag. 20. El origen de la idea Humanista de la risa aparece por primera vez en la filosofía de Aristóteles. En *La Poética* Aristóteles expone que la risa aprueba el vicio.

Así, las ideas de lo que se entendía por “hombre” y por “cuerpo” se trasladaron al arte a través de la importancia y el desarrollo que tuvieron los descubrimientos ligados a la perspectiva y la anatomía. El peso que continúa teniendo en Occidente la teoría de dos realidades o mundos interconectados estrechamente, el microcosmos y el macrocosmos, ayuda en parte a explicar la pasión de los teóricos renacentistas por el estudio de las proporciones: Leonardo da Vinci, no sólo buscó la unidad y relación entre las diferentes partes del cuerpo del humano, sino también entre el cuerpo humano y el universo.

A través de las disecciones se pretendía conocer el interior del cuerpo para alcanzar una comprensión total del mundo. De esta manera, la influencia que el cosmos ejercía sobre el individuo determinaba, incluso, el destino físico del ser humano desde antes del nacimiento y progresivamente, al transformarse esta cosmovisión, pudo surgir una nueva imagen que todavía hoy prevalece en buena medida.

Según el sociólogo David Le Breton el nacimiento de la anatomía, y sobre todo la obra de Vesalio *De Corporis Humani Fabrica* (1543), establece el punto de inflexión en el que la concepción del cuerpo empieza a cambiar, y pone de relieve el valor que la anatomía adquiere para la medicina y la filosofía¹⁰. Después de que se publicase éste ensayo numerosos libros de anatomía fueron escritos en Francia y en España, como *La Anatomía del Cuerpo Humano* de Juan Valverde (1560). Sin embargo, la práctica

¹⁰ Cf. David Le Breton, *Anthropologie du Corps et Modernité*, PUF, París, 1990.

anat6mica no logr6 grandes avances hasta el siglo XVII-XVIII. El estudio del cuerpo muerto era un acto considerado como moralmente “peligroso”, castigado por la iglesia y penado por la ley porque el cuerpo material, f6sico, era el vivo reflejo del cuerpo inmaterial, del alma. Las 6nicas disecciones posibles se aplicaban a los condenados a muerte, justamente aquellos que hab6an roto el “pacto social” ¹¹.

La anatom6a se convirti6 en una de las bases principales de la enseanza del dibujo sin la cual los futuros pintores o escultores no podr6an obtener el t6tulo de maestros. Fue el estudio anat6mico, como veremos a lo largo de esta investigaci6n, uno de los saberes que m6s problemas caus6 entre acad6micos, artistas, cr6ticos..., ya que mientras que para unos el conocimiento de los m6sculos y los huesos era la clave del dibujo, para otros no era m6s que un cors6 que limitaba la libertad del “artista” y le imped6a dar rienda suelta a sus capacidades creativas.

Fueron los pintores y los m6dicos, los primeros que comenzaron a interesarse por el estudio del interior del cuerpo. Desde Leonardo, a Durero, pasando por Rubens, todos ellos buscaron la verdad corporal a trav6s de las disecciones anat6micas ¹².

¹¹ Incluso en estos tratados de anatom6a se trataban de “ocultar” ciertas partes del esqueleto humano. En los esqueletos manieristas de Domenico del Barbieri, de mitad del siglo XVI o de Charles 6urard de finales del XVII se cubren unos cuerpos que ya nada tiene que ocultar. El libro de Andrea Carlino, *Books of the body: anatomical ritual and Renaissance learning*, (University of Chicago Press, Chicago, 1999) analiza los impedimentos sociales con los que se enfrentaron m6dicos y anatomistas en el estudio del cuerpo humano.

¹² Cf. VV.AA, *L’Ame au Corps*, 6ditions de la R6union des mus6es nationaux, Paris, 1994, pag.72.

Este cambio importante en la percepción del cuerpo, que se manifiesta claramente ya a finales del siglo XVI, permite entender las modificaciones que los manieristas introducen en la representación del cuerpo. El cuerpo no solo se alarga buscando posiciones antes impensables, escorzos inimaginables que hacen que se retuerza, y es que la concepción de la naturaleza se comenzaba a entender como una fuente inestable y temible, indómita y caprichosa. Así, el sentimiento mezclado con el gusto por lo artificioso y lo exótico, y el descubrimiento de la posibilidad de utilizar focos de luz inventados, dieron lugar a obras de arte en las que el cuerpo adquiriría nuevas posturas y se intensificaba el efecto de carnalidad ¹³.

En términos generales, se puede afirmar que la importancia de la nueva percepción del cuerpo que se gesta en el Renacimiento se mantendrá hasta finales del siglo XVIII. La significación que adquirió el cuerpo humano no se limitó, a través de la mirada, a la armonía de las formas, sino también al cuerpo del otro, algo que se percibe con mayor precisión en todo aquello que se refiere al cuerpo femenino.

El cuerpo blanco de estrategias de regulación.

A partir del Renacimiento, la vista y el oído se convirtieron en órganos cada vez más importantes en la aprehensión del placer. Esto no solo se observa fácilmente en la literatura sino también en la poesía, pues son muchos los poemas que hablan del gozo de mirar a la amada y de la

¹³ En el Barroco el cuerpo humano se transformó en carne ondulada pero de este cuerpo manierista se pasará progresivamente a un cuerpo de estilo Rococó bonito, decorativo e “higiénico”.

complacencia de oírlos. Al mismo tiempo los placeres táctiles se ven cercados cada vez más por normas y prohibiciones, y son limitados a unos pocos ámbitos de la vida.

Los humanistas retomaron el espinoso debate medieval sobre la jerarquía de los sentidos preguntándose cuáles eran los más nobles, los que contribuían en mayor medida al placer del hombre y a la gracia de Dios. Platón ya había conferido la superioridad a la vista frente al oído, el tacto y el gusto, mientras que para Aristóteles la primacía la tenía el oído. A la vista se le concede ahora en nuestro tiempo el honor de ser considerada el sentido más importante y también el más persuasivo, pero esa valoración arranca del Renacimiento.

Los pintores, en su búsqueda de lograr que su profesión gozara del reconocimiento que se merecía, apoyaron la idea del ojo como sentido privilegiado. Leonardo da Vinci en sus escritos de finales del siglo XV señaló que el ojo era el único órgano que proporcionaba un conocimiento sensitivo y con este argumento contribuía a poner de manifiesto el poder de la pintura respecto al de la poesía o la música. A través de toda su obra queda constancia de que el artista italiano trataba de defender su profesión comparándola intelectualmente con la del músico o la del poeta. Pintores y *litterati* entraron de la mano de los humanistas en el universo de la alta cultura ¹⁴.

¹⁴ Cf. Mary Pardo, "Artifice as seduction in Titian", *Sexuality & Gender in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983, pag.74.

Con anterioridad al siglo XVI, los tratados filosófico-morales asociaron el pecado de la lujuria con el tacto, el oído, o la imaginación, pero no con la vista. Esto explica algo que para nosotros resulta ininteligible como por ejemplo que San Antonio en el desierto o San Jerónimo penitente sean tentados por la lujuria y el deseo de poder bajo la forma de un león. La difusión de la imprenta, que tanto favoreció el desarrollo de estampas e ilustraciones, también privilegió la vista como sentido erótico por excelencia. A partir de este momento, todas las prohibiciones y censuras estarán centradas en este sentido y en sus capacidades perniciosas y malsanas. La vista se fue progresivamente erotizando en contraposición al oído y el tacto. El tacto fue perdiendo predominio, precisamente por el nacimiento del pudor que a partir del siglo XVI se instaure en relación al cuerpo propio y al del otro.

Etimológicamente el término pudor, como ha manifestado Norbert Elías, nace en el siglo XVI. Es en la época Renacentista cuando aparecieron, primero en los países protestantes y posteriormente en los católicos, los primeros edictos que prohibieron los baños públicos. Mientras que el motivo de Diana bañándose en el estanque es uno de los temas artísticos que más se pintaron (y se mandaron pintar), el cuerpo “real” desnudo bañándose públicamente fue penalizado y castigado. Aby Warburg comparte también la opinión de Elías.

La aparición de la palabra *pudor* se relaciona con el progresivo desprecio del “cuerpo” que se convierte en objeto de críticas y miradas. El místico Tomás de Kempis, tan influyente en la piedad moderna que promueven los Hermanos de la vida común y también Erasmo, lo pone bien de manifiesto

en sus escritos. Del desprecio del cuerpo se pasa a la ocultación del cuerpo. Hay ciertas partes que se deben cubrir y otras que nunca se deben mostrar en público ya que el hombre que se precie - y sobre todo la mujer- debe desarrollar prácticas de civilidad como la decencia, la modestia, la prudencia, la honestidad, la amabilidad y la nobleza del alma, todas ellas cualidades del bien educado. Es en los siglos XVI y XVII cuando el pudor cumple una función social que es clave para entender el desnudo en el arte. Mientras que mostrarse desnudo delante de otra persona de rango inferior es un símbolo de confianza y de afecto sucede lo contrario con una persona de rango superior, pues en este caso la vigilancia debe de ser doblemente reforzada.

El “ideal femenino”

A partir del siglo XV y XVI se escribieron toda una serie de tratados de *escarnio de las malas mujeres* y, casi sin pausa hasta nuestro siglo, surgieron toda una serie de teorías que se centran en el cuerpo femenino. Determinados estereotipos se repitieron y extendieron, con ciertas modificaciones, hasta finales del siglo XIX tanto en la pintura, como en la literatura, en la medicina, o la biología....

En el Renacimiento se mantenía la idea (que perduró hasta bien entrado el siglo XIX) de que los órganos sexuales femeninos *no funcionaban* como los masculinos, lo cual era visto como un signo claro de la inferioridad del cuerpo femenino respecto al masculino. Muchas de las teorías que giraban en torno a la concepción de “la mujer” provenían de los escritos de

Aristóteles y de la medicina hipocrática, según los cuales los cuerpos de los hombres y las mujeres estaban compuestos de sustancias opuestas, los primeros eran generalmente secos y calientes y los segundos fríos y húmedos. Se creía que el cuerpo femenino poseía los mismos órganos que el masculino, pero invertidos: la matriz no era otra cosa que el escroto y el pene internos. Se pensaba, como se venía haciendo desde la Antigüedad, que sólo había un cuerpo perfecto, el del "hombre". La ausencia de una nomenclatura anatómica precisa para nombrar los órganos genitales femeninos y su sistema reproductor, es el equivalente lingüístico a la propensión de ver el cuerpo femenino como una versión "menor" del masculino, lo que también se apreciaba en los tratados médicos y artísticos que hacían hincapié en el cuerpo del "hombre" y rara vez en el de "la mujer". Y cuando se centraban en el cuerpo femenino se decía que se caracterizaba por su pasividad, su inferior musculatura, y sus partes más redondeadas. Una de las expresiones más virulentas de este clima de misoginia se encuentra en el tratado del filósofo alemán Acidalius, publicado en latín en 1595, y titulado *Mulieres non esse homines*, que desató una viva polémica hasta el punto de que su autor fue citado a declarar por los magistrados de Leipzig. En el siglo XVII la consternación de los misóginos fue total cuando en 1672 el investigador holandés Reinier De Graaf publicó su tratado titulado *Nouveau Traité des organes génitaux des femmes* en el que presentaba la teoría ovista. *Yo defiendo*, escribía De Graaf en la introducción de su libro, *que todos los animales, incluido el hombre, tienen su origen en un huevo, no en un huevo formado en la matriz por la semilla en el sentido que le da Aristóteles, ni tampoco por la virtud seminal como opina Harvey, sino de un huevo que existe antes del coito en*

los testículos de las hembras. De Graag asestaba así un duro golpe a los defensores de la primacía del varón en la reproducción ¹⁵.

Como ha señalado Thomas Laqueur, la historia y la representación de las diferentes anatomías entre hombres y mujeres es independiente de la estructura real de esos órganos. Era la ideología y no la precisión de las observaciones la que determinaba cómo se veían y cuáles eran las diferencias corporales que importaba destacar ¹⁶.

El papel de los humanistas fue clave en la institucionalización del matrimonio cristiano y en la formación del estereotipo de la mujer cristiana. La institucionalización del matrimonio monogámico e indisoluble es, como muy bien ha mostrado Julia Varela en *Nacimiento de la mujer burguesa*, uno de los factores que explican en parte ese “ideal femenino” que se va a modelar a partir del siglo XVI. Y es que el estatuto matrimonial sirvió para definir el papel que cada uno de los esposos debía tener dentro del matrimonio, y en la sociedad en general.

Entre los siglos XVI y XVII se publicaron una gran cantidad de obras que versaban sobre qué educación debían recibir las mujeres. En el libro de Torcuato Tasso, *Discorso della virtù femine et donnesca*, se definían como atributos específicos de la mujer el silencio, la castidad, la modestia.... Otros libros que tuvieron una fuerte repercusión en la

¹⁵ Cf. Pierre Darmon, *Le mythe de la procréation à l'âge baroque*, Ed. Du Seuil, Paris, 1977, pags. 44-51.

¹⁶ Cf. Thomas Laqueur, *Making Sex. Body and Gender from Greeks to Freud*, Cambridge Mass, Cambridge, 1990, pag. 161.

definición de las funciones que debían desempeñar las mujeres, sobre todo en el hogar, fueron: *La perfecta casada*, de Fray Luis de León, o *La Institución de la Mujer cristiana*, del humanista valenciano Luis Vives publicado en 1523 ¹⁷.

Pero no sólo teóricos y moralistas escriben sobre “la mujer”, el humanista y arquitecto Leon Battista Alberti en su obra *I libri della famiglia*, trata de la importancia de la unidad familiar, describiendo las características propias que corresponden a “la mujer” (debilidad, pasividad) y al “hombre” (fortaleza, vigor). Para Alberti el fin de la familia es asegurar la reputación, el honor, las buenas costumbres y la moralidad ¹⁸.

Fueron también los humanistas quienes introdujeron un nuevo “ideal estético” inspirado en la concepción clásica de la belleza. La belleza idealizada procedía de la visión que los poetas Dante y Petrarca habían desarrollado sobre “la mujer”. Ambos poetas cantaron en sus obras al amor

¹⁷ Tanto Erasmo, como Vives o Fray Luis de León tuvieron como destinatarios de sus obras a destacados personajes. Para estos humanistas el mejor estado al que podía aspirar la mujer era el de casada. Luis Vives junto con Francisco de Osuna, entre otros, insistieron en que las viudas llevaran hábito y que renunciaran a su cuerpo para así, acceder a la respetabilidad.

¹⁸ Cf. Leon Battista Alberti, *Della Famiglia*, Nuovi classici Pararia, Torino, 1975. En las familias nobles era habitual el matrimonio por interés, donde los deseos individuales eran rara vez tenidos en cuenta. Los matrimonios se caracterizaban por la diferencia de edad entre el marido (rondaba los veinte) y la mujer (entre los diez a los trece años). Cf. Guido Ruggiero, “Marriage, Love, Sex and Civil Morality” en *Sexuality & Gender in early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983. Dos de las escritoras más reputadas de la Venecia de finales del siglo XVI denunciaron públicamente la situación de las mujeres dentro del matrimonio. Mientras que Veronica Franco (1546-1591) en su obra *Lettera familiari a diversi* (1582) denunció la situación de las mujeres de las clases más desfavorecidas, Moderata Fonte (1552-1592) ridiculizó la institución matrimonial como único camino abierto y factible para las mujeres, además del de prostituta o monja.

de la dama como un paso hacia el amor absoluto de la belleza eterna¹⁹. Pero, pese a la idealización amorosa que promovió Petrarca, el poeta llegará a decir que ... *la mujer es (...) indudablemente un demonio, un enemigo de la paz, un surtidor de impaciencia, un foco de discordias; el que la ha tratado, jamás sabe lo que es la tranquilidad*²⁰.

La elevación ideal de la dama de la mano de las ideas neoplatónicas, es un ejemplo que muestra la nueva dependencia que se instaura para las mujeres en el Renacimiento. La teoría del amor platónico creó una imagen de “la mujer” como ser pasivo y dependiente, y posibilitó una percepción de la naturaleza femenina atravesada por las positividades de la idealización que necesariamente se traducían en negatividades en la vida real. Según Mar Martínez Góngora, *la crisis de identidad masculina es la que motiva la construcción de un modelo de mujer subordinado a los deseos de su compañero*²¹.

De esta manera, la institucionalización diferenciada y jerarquizada de caracteres femeninos y masculinos determinó la elaboración de nuevos saberes “legítimos”. Desde finales de la Edad Media, y especialmente a partir del siglo XVI, sólo los hombres pueden participar en las Universidades y en las academias de arte, cuyo acceso fue negado a las

¹⁹ En los poemas de amor cortés, el caballero se dirigía a la dama con actitud de humildad y servicio. En el siglo XVI-XVII, este tipo de amor no desaparece, sino que se transforma promovido por los cambios sociales que afectan a las relaciones entre “mujer” y “hombre”.

²⁰ Cf. Mariló Vigil, *La vida de las mujeres en los siglos XVI-XVII*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pag.73.

²¹ Cf. Mar Martínez Góngora, *Discursos sobre la mujer en el Humanismo Renacentista español: los casos de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luís de León*, Spanish literature Publication, York, 1999, pág.207.

mujeres al menos hasta el siglo XIX. Como muy bien expresó el sociólogo George Simmel, *las ciencias artísticas, y el patriotismo, así como el cosmopolitismo, la moralidad general y las ideas sociales particulares, la equidad en el juicio práctico y la objetividad en el conocimiento teórico, todas esas categorías, son igualmente humanas en su forma y aspiración, pero íntegramente masculinas en su configuración histórica efectiva. De este modo lo masculino es absolutizado y elevado a la categoría de lo objetivo por autonomasia* ²².

En el siglo XVI el ideal de belleza a través del neoplatonismo considera a "la mujer" un medio para acceder a la contemplación de lo divino. La nueva concepción del amor y la belleza se debía al desarrollo de las ideas platónicas, del amor cortés y a la influencia de la Corte de los Médicis. Marsilio Ficino, traductor de Platón y autor del *Comentario sobre el Banquete*, establece una profunda relación entre belleza y bien. El filósofo –y sus seguidores- elogian el amor sublime que autoriza a deleitarse con la belleza visible. Tanto en los sonetos, como en las novelas, tratados, comedias... se otorga un valor sin precedentes a la belleza femenina y a los textos que hablan de belleza. Boccaccio se refería *a los pequeños dientes de marfil y a los senos celestiales*; Tasso mencionaba *los pechos duros, descubiertos en parte y en parte ocultos*, Maquiavelo añadiría, ... *la mano larga, cubierta de venillas claras y los dedos delgados*. Todas y cada una de las partes del cuerpo de "la mujer" eran comparadas con elementos naturales: el cabello es rubio como el oro, los ojos verdes como las esmeraldas, las mejillas sonrojadas como las rosas y los labios como los

²² Cf. George Simmel, "Lo relativo y lo absoluto en el problema de los sexos", en *Sobre la aventura*, Península, Barcelona, 1988, pág. 56.

claveles, los dientes como las perlas ²³. De todas las partes del cuerpo aquella que se privilegia es el rostro y cualquier malformación del mismo (las secuelas de enfermedades como la varicela, las verrugas, las pecas ...) era motivo de preocupación e inquietud. El libro por excelencia donde se muestra los cánones de la belleza ideal femenina es *Dialogo delle bellezze* de Agnolo Firenzola (1521). En él se describen no sólo las características físicas que toda mujer bella debe poseer, sino también las cualidades femeninas más importantes, reflejo de cualidades morales, sociales y éticas como la *vaghezza*, *leggiandria* y *grazia*. Se establecía así que una mujer era bella cuando su moral estaba a la altura de sus rasgos de hermosura: *una mujer hermosa es el más bello objeto que pueda contemplarse, la belleza es el don máspreciado que Dios haya puesto al alcance de criatura humana alguna, dado que por la virtud de aquella, elevamos nuestro espíritu a la contemplación y por medio de la contemplación, al deseo de las cosas celestiales* ²⁴. Firenzola nos está hablando de una belleza idealizada y con ello de una “mujer” igualmente idealizada. Para él, al igual que para la mayor parte de los escritores y teóricos del Renacimiento, se mantenía la clásica oposición según la cual la dignidad masculina es complementaria de la belleza femenina. Entre los rasgos más bellos que una mujer puede poseer está el cuerpo “blanco” al que se compara con la nieve o la flor de lis, símbolo de la realeza. Este color iba unido a la

²³ Pietro Testa dedicó un capítulo a las *Perfecciones particulares que tienen las mujeres bellas*, escrito en 1560, donde describió las partes físicas más hermosas de las mujeres, acompañando cada descripción con un dibujo. El pelo era rubio, largo y fino, las cejas oscuras, los ojos ovales, azules y negros, las mejillas sonrosadas, la boca ni muy pequeña ni muy grande, la barbilla redondeada ... (Cf. Elisabeth Cropper, “On beautiful woman, Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular style”, *Art Bulletin*, vol. 50, 1976, pags. 374-394). En la España del siglo XVI uno de los máximos exponentes renacentistas que describió la belleza femenina fue Garcilaso de la Vega.

²⁴ Cf. Agnolo Firenzola, *Diálogo delle bellezze delle donne*, 1521.

virginidad y la castidad y a personajes como la virgen María, modelo a imitar por la excelencia de sus gestos ²⁵.

También Marsilio Ficino había argumentado en su *Theologia Platonica*, que la belleza física incitaba al alma a la contemplación de la belleza espiritual o divina. Otro ejemplo que vuelve a mencionar esta correspondencia es el *Dialogo dove si ragiona delle bellezze* de Niccolo Franco. Todos estos escritos influyeron de una u otra manera en la recreación pictórica que los artistas hicieron de la figura femenina y del cuerpo femenino, lo que muestra la estrecha relación que existía entre la literatura y el "excelso" arte de la pintura ²⁶.

Existía en el Renacimiento una relación entre las artes visuales, los tratados estéticos y los modelos cortesanos de conducta que afectaron principalmente –aunque no sólo- a las mujeres. La belleza propuesta por estos autores es una belleza “domesticada”, belleza como signo de integridad moral, de percepción divina, belleza que no es espontánea sino que se alcanza con los correctos cuidados corporales. El cuero cabelludo se preserva sano gracias a la grasa del caballo o del oso; los dientes se

²⁵ Para Firenzola los feos debían de ir cubiertos con máscaras porque el placer que se obtiene al observar una mujer bella no compensa por el rechazo que produce ver una fea.

²⁶ Cf. Elizabeth Cropper, “On Beautiful Woman, Parmigianino, Petrarchismo and The Vernacular Style”, op. cit. pags. 374-394.

La poetisa Lucrezia Marinella propone que puesto que un rasgo del alma es la belleza del cuerpo femenino, y ya que las mujeres son más bellas que los hombres, la mayoría de ellos groseros y mal hechos ... el espectáculo de la belleza nos debe permitir llegar con más facilidad al conocimiento y contemplación de la Esencia Divina. (Lucrezia Marinella, *La nobiltá et l'eccellenza delle donne, co'diffetti e mancamenti degli uomini*, Venezia, 1621, citado en Marie Claude Phan; “La parure du visage dans l'Italie des XV au XVII siècle”, *Communications*, n. 46, 1987, pag. 76).

mantendrán blancos si se frotan con polvo de perlas o de corales para luego enjuagarlos con un buen vino; la cara estará resplandeciente si se consigue aplicar en el rostro una pomada a base de grasa de serpiente...²⁷

Aunque muchas mujeres conocían estos trucos de cosmética y afeites, los conocimientos “eruditos” de belleza eran un arte reservado a unas pocas mujeres iniciadas que guardaban sus secretos como los alquimistas preservaban los suyos. Embellecerse era sinónimo de feminidad. Castiglione en *El Cortesano* ya lo advirtió: el hombre debía de diferenciarse de la mujer y era impropio de los varones quisieran utilizar cremas, depilarse, teñirse y adornarse ²⁸, lo que pone de manifiesto que éstas eran entre los cortesanos prácticas habituales.

Los pintores y el cuerpo desnudo femenino.

Esta “belleza” idealizada, creada y exaltada por poetas y escritores, era la otra cara de debates sobre las mujeres, escarnios y mofas que iban muchas veces acompañadas de prácticas violentas de persecución de las *malas mujeres*. En este sentido tampoco las representaciones pictóricas que se hacen de “la mujer” se corresponden con la realidad. Al mismo tiempo que la belleza femenina era elogiada por los poetas y su cuerpo desnudo retratado por los pintores, las proporciones femeninas que tanto se alababan desde la lírica, se menospreciaban en los tratados artísticos por ser menos armónicas que las masculinas. La estatura no sólo era más pequeña, la constitución más frágil, sino que el cerebro femenino se describe y

²⁷ Cf. Marie Claude Phan, “La parure du visage dans l’Italie des XV au XVII siècle”, op. cit. pag. 70.

²⁸ Cf. Baldassare Castiglione, *Il Libro del cortegiano*, Einaudi, Torino, 1998.

representa como menos desarrollado e incluso los senos, que podían ser percibidos como protuberancias ventajosas, son presentados por algunos pintores renacentistas como porciones de carne flácida.

Fue Durero uno de los primeros “artistas” que, tanto desde el punto de vista teórico como práctico, plasmó las diferencias en la manera de pintar un “hombre” o una “mujer”. Su *Némesis* correspondería a la versión del ideal femenino que realizó Vitrubio²⁹. La presencia del cuerpo femenino en esta obra supone un hito fundamental en la historia de las proporciones, ya que como hemos señalado las medidas ideales se relacionaban siempre con el cuerpo masculino. Cennini en el *Libro del Arte* manifestó al referirse a las proporciones: *de las medidas de la mujer no me ocupo ya que ésta no tiene ninguna medida perfecta*³⁰. (Fig. 2)

Hay historiadores del arte que piensan que no fueron los italianos, sino los pintores de los países del norte los que primero se preocuparon por pintar las diferencias corporales y sexuales entre los sexos. Pero no hay que olvidar que Durero viajó a Venecia en 1494 y que la pintura veneciana influyó notablemente en sus obras. Venecia se convirtió, entre 1500 y 1550, en el centro de la producción de imágenes femeninas desnudas. Giorgione primero y, posteriormente Tiziano con sus *Venus*, marcarían un momento clave en la representación del desnudo femenino recostado. Entre

²⁹ En esta obra, también conocida como *La Fortuna* (1502) la idea de belleza del cuerpo femenino, la extraña colocación sobre la inestable esfera, el papel compositivo y equilibrador de las alas y el manto de la alegoría nos recuerdan que estamos ante una estética diferente a la propuesta por los italianos. (Cf. Fernando Checa, *Alberto Durero*, Historia 16, Madrid, 1993, pág. 54).

³⁰ Cf. Cennino Cennini, *El libro del Arte*, Akal, Madrid, 1988, págs. 120. También Vesulio afirmó: *l'anatomie normale des muscles est évidemment masculine*. (Cf. en Jean Charles Sournia, *Historie de la médecine et des médecins*, Larousse, Paris, 1991, pag.235).

las representaciones del desnudo femenino creadas por los artistas italianos y por los artistas holandeses existe una gran diferencia no sólo técnica sino sobre todo temática. En el arte italiano la imagen femenina, y en especial la imagen del desnudo, forma parte integrante de una actitud que implica la relación entre lo mágico-mítico y lo real, de aquí que se pinten cuadros de mujeres idealizadas ajenas a la vida cotidiana. En Holanda, sin embargo, el protestantismo eliminó en su arte a la virgen como modelo femenino. La ausencia en el norte de un vigoroso movimiento neoplatónico impidió la identificación en la pintura de la figura femenina con el ideal de belleza. En su lugar, la imaginería del hogar y de la vida cotidiana ocupó un lugar central en la iconografía holandesa, como microcosmos de la comunidad bien gobernada. La mujer hacendosa, la mujer en el hogar, ha sido especialmente representada por pintores como Vermeer y Peter de Hooch. Sería interesante adentrarse en esa diferente forma de mirar y representar, pero no es éste el objeto de nuestro trabajo. Existen diferentes autores que señalan que los pintores italianos y en general los de los países del sur se interesaban en aquello que diferencia el hombre del animal, de la planta, mientras que los “nórdicos” ponían de relieve su lado “natural”, lo que los cuerpos tienen en común y exaltan la fecundidad y la reproducción³¹.

(Fig. 3)

También Panofsky ha señalado que los cambios más importantes del Renacimiento italiano afectaron a la arquitectura, la escultura y la pintura, por este orden, mientras que en los Países Bajos fue en la música donde se produjo el cambio mayor³².

³¹ Véase por ejemplo, R. Hagen, *Bruegel*, Taschen, Madrid, 2000, págs. 74-75.

³² Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit. pág. 245.

¿Qué relación existía entre los presupuestos teóricos de los tratados filosóficos, anatómicos y artísticos que mencionaban cómo se debía representar a la “mujer” y la vida cotidiana de las mujeres en el Renacimiento? Ante esta pregunta tendríamos que responder que en el siglo XVI no existió una correlación entre cómo se estaba pintando a “la mujer” desnuda y el papel que “las mujeres” ejercían en la vida cotidiana. Algunos historiadores han llegado a la conclusión de que *no hubo un Renacimiento para las mujeres, o al menos no lo hubo en el Renacimiento*³³.

Posteriores investigaciones han matizado esta postura y la han enriquecido con nuevas aportaciones: hubo un *Renacimiento* aunque únicamente para un sector muy concreto de mujeres, sobre todo para las que provenían de familias cultas y adineradas, es decir, para las mujeres burguesas y las nobles. El prototipo de la mujer de los humanistas parece que ha sido también el prototipo de mujer de los artistas. No es extraño que destaque la imagen de *la mujer “erudita” que emergió en Italia en el siglo XV, y se difundió por Europa occidental en el siglo XVI, y comenzó a decaer durante el siglo XVIII*³⁴. No por azar la formación y educación de estas mujeres estuvo íntimamente ligada a los estudios humanistas.

Julia Varela, que ha estudiado la definición ideal de “la mujer” propuesta por los humanistas, ha puesto también de relieve cómo las mujeres de los

³³ Cf. Joan Kelly, *Woman, history and Theory*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1984, pags. 19- 50.

³⁴ Cf. Rosa Rius Gatell, “Isotta Nogarola: Una voz inquieta del Renacimiento”, en *Filosofía y género: Identidades femeninas*, Pamiela, Madrid, 1992, págs. 65-92. Estos trabajos tratan de probar que las principales diferencias se debían a motivos de clase y no de género.

centros urbanos en donde se ejercían los oficios fueron expulsadas del campo del saber y de las profesiones gremiales por los eclesiásticos de las universidades cristiano-escolásticas. Y que a las escasas mujeres que seguían ejerciendo el oficio de la pintura –generalmente hijas de pintores y de pintoras- les fue vedado el acceso a la práctica del dibujo al natural (con modelos desnudos), base de la enseñanza académica y de representación desde el siglo XVI hasta el XIX.

Cualidades asociadas a la feminidad como “lo precioso”, “lo sentimental”, “lo decorativo”..., sirvieron y han servido para diferenciar lo que era el “arte culto” realizado por hombres, del arte realizado por mujeres. De aquí se derivó, que el *genio* aparezca como una prerrogativa masculina y no femenina. Si los hombres a partir del Renacimiento podían conseguir el título de nobles a través de su arte, las mujeres sólo podían practicar el arte si eran nobles o pertenecían a una familia de artistas. Vasari, en su conocido libro, *Vida de pintores*, hacía referencia a las cualidades de las artistas como: *tiernas, suaves, bellas, modestas...* y, en cualquier caso, *excepcionales, como autoras de obras de formato reducido*. Pero ya con anterioridad, el escritor y humanista italiano Boccaccio quien en *De Claris Mulieribus* (1355-1359) había compilado 104 biografías de mujeres míticas o reales, tomadas tanto de fuentes griegas como romanas, concluyó diciendo que “la mujer” debe ser: *amable, modesta, honesta, digna, elegante al hablar, generosa de alma, casta y estar bien dotada para el gobierno doméstico*³⁵.

³⁵ Cf. Whitney Chadwick, *Mujer, Arte y Sociedad*, Destino, Barcelona, 1992, págs. 29-30.

¿Dónde y cuándo se muestra, de una manera explícita la imagen del desnudo femenino como objeto artístico diferente del desnudo masculino? Podemos encontrar una respuesta en la lectura que se hace del Génesis. Eva no sólo se dejó tentar sino que tentó a su compañero, Adán. Por este motivo las representaciones que se realicen de estos dos personajes a lo largo de la historia del arte serán estereotipadas. Ambos son dibujados en actitud de culpa y de vergüenza, pero mientras Adán aparece tapándose los ojos con las manos, Eva lo que se cubre son los senos y el pubis (Fig. 4). Adán se representa en situación de *no ver* y Eva, de *no ser vista*. La figura de Eva se adoptará como la “imagen femenina” por excelencia, y será reproducida hasta el siglo XIX. La figura de Adán, sin embargo, desaparecerá prácticamente a finales del siglo XVI. De acuerdo con la visión agustiniana, la redención de “la mujer” pasará por someterse a la disciplina y control del cuerpo, ya que es *pecadora*. Sabe que va a ser continuamente observada y, por lo tanto, su postura debe reflejar esas miradas *externas*. El origen de “la mujer” como *objeto observado* hunde sus raíces en el cristianismo, pero fueron los moralistas, los teólogos, y los “artistas” pertenecientes a la corriente humanista quienes establecieron de manera sistemática y minuciosa lo que “la mujer” debía ser y cómo tenía que comportarse. A las mujeres hay que protegerlas de sus aviesas inclinaciones, y de su propio cuerpo, y la mejor manera de hacerlo es empezar por definir cuales son las posturas y las poses más apropiadas a las que deben atenerse.

En el Renacimiento se formó la imagen del eterno femenino, imagen que se creó y desarrolló coincidiendo con el inicio del capitalismo. La mujer-ángel, por ejemplo, fue una imagen renovada de la Inmaculada, que parece

estar prefigurada en Dante y Petrarca cuando describen a Beatriz y a Laura, respectivamente, como espíritus celestiales. Mientras que en la Edad Media, las figura del ángel y del demonio habían tomado cuerpo bajo la figura masculina, fue a partir del siglo XVI, cuando “la mujer” dio forma a estas dos imágenes ³⁶.

Para tratar de entender la minusvaloración de la que fue objeto el cuerpo femenino en el inicio de la Modernidad, podemos referirnos a la filósofa Prudence Allen, quien afirma que tras el triunfo de las teorías aristotélicas en Europa a partir de mediados del siglo XIII, los hombres son percibidos como seres superiores a las mujeres. El redescubrimiento de Aristóteles a finales de la Edad Media y el hecho de que las obras de este autor se convirtieran en textos de lectura obligatoria en la Universidad de París a partir de 1255, hace que “la revolución aristotélica” que implicaba una visión de desequilibrio entre los sexos adquiriera un peso determinante también entre los artistas ³⁷.

Como estamos viendo en la representación del cuerpo femenino durante el Renacimiento confluyen distintos factores: las reglas que rigen el ámbito del saber, la teoría de los humores y de las proporciones, las doctrinas defendidas en los tratados de buena educación, la medicina...

³⁶ En España, la imagen de la mujer-ángel se observa claramente en la obra de Lope de Vega, *Don Juan Tenorio*, cuyo protagonista salvará su alma gracias a la ayuda y al amor de Doña Inés.

³⁷ Cf. Prudence Allen, *The concept of woman. The Aristotelian Revolution, 750 BC –AD 1250*, Eden Press, Montreal 1985.

El artista y la profesionalización de su trabajo.

Desde la primera mitad del siglo XV los artistas florentinos habían intentado que las artes visuales fueran reconocidas como actividades intelectuales y no manuales. La extraordinaria aportación artística del Trecento toscano sobre todo en las ciudades de Florencia y Siena, la superación del lenguaje gótico y el afianzamiento del pensamiento humanista influyeron en el cambio de la percepción del “artista”. La *profesionalización* del “artista” nos ayuda a entender el recurso al cuerpo desnudo y la continua repetición del desnudo como motivo artístico a lo largo de la historia del arte. En la Edad Media al “artista” era considerado un artesano, su formación le exigía trabajar como aprendiz a las órdenes de un maestro y servir con él muchos años. Se trabajaba en grupos, generalmente en logias -que era el lugar físico donde ejercían su oficio- Estas logias solían estar próximas a las catedrales (en éste periodo primaba la arquitectura con respecto a la pintura y la escultura), y la emancipación de estas dos artes no comenzará a producirse hasta el siglo XIII³⁸.

En la Edad Media no se había desarrollado aún el proceso de individualización que se percibe en el Renacimiento y que se puede ver

³⁸ Conocemos los diferentes tipos de contratos que se establecían entre maestros y aprendices por algunas (escasas) referencias bibliográficas que han llegado hasta nosotros; en éstos contratos no sólo se fijaba el pago que el maestro debía dar a su aprendiz, sino también lo que le debía enseñar: *...y debe enseñarle el método para dibujar un cuerpo desnudo, con las medidas adecuadas tanto en la parte trasera y en la delantera, así como a situar en la cabeza de un hombre ojos, nariz y boca correctamente medidos.* (Cf. M. O'Malley, *The bussiness of Art: Contract and Payment Documents for Fourteenth and Fifteenth Century Italian Altarpieces and Frescos*, PHd, Warburg Institute, University of London, 1994, pag. 90. Traducción propia).

claramente en la pintura. Es a partir del siglo XV cuando “los artistas” comienzan a firmar sus obras. En el siglo XVI se establece una ruptura entre las llamadas Bellas Artes (arquitectura, escultura y pintura) que pasan a ocupar la categoría de *artes mayores*, en oposición a las *artes menores*, pero es preciso tener en cuenta que en España, por ejemplo, esta distinción se mantuvo hasta el siglo XIX. Los estatutos de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* hacen todavía referencia a esta separación en 1857.

Las reivindicaciones de la libertad del artista surgieron en el siglo XV en Florencia antes que en el resto de Italia. El gusto artístico, según el escritor humanista Castiglione, autor como ya se ha referido de *El Cortesano*, una obra enormemente influyente en la época, era un atributo esencial de la nobleza y una manifestación de su poder. Los capítulos que Castiglione dedicó a la pintura ejercieron una fuerte influencia sobre los pintores y sobre la percepción social del arte. La importancia de este libro se debe a que sin ser propiamente un tratado de arte, destaca su importancia en la educación, y sobre todo define las normas requeridas para ser un buen cortesano. Por su parte, Vasari en su obra *Vidas* aplicará estas normas a los artistas. Se produce así un ennoblecimiento del arte, una estrecha vinculación entre el arte y el esplendor de la nobleza (1550) ³⁹.

Tanto Cennino Cennini en *El libro del arte*, como el humanista Leon Battista Alberti en *De la pintura*, proclaman que la pintura es la más noble

³⁹ Para profundizar más sobre el cambio del papel del artista renacentista y como este cambio se produjo en Italia con anterioridad al resto de Europa véase Nick Webb y Kim Woods, *The changing status of the artist*, Yale University Press, New Haven 1999.

de las artes, la cual, además, tiene en sí *un poder divino*. Para Cennini, la vida del artista *debía regirse como si se estudiara teología, filosofía o las demás ciencias*, es decir, *comer y beber con moderación por lo menos dos veces al día, ingerir alimentos ligeros y nutritivos, beber poco vino, evitar que la mano se fatigue con menesteres tales como tirar piedras, barras de hierro y otras cosas que son perjudiciales para ella. Y aún existe un perjuicio mayor que éste para la mano que consiste en que tiemble como una hoja en el aire, y ello es fruto de frecuentar demasiado la compañía femenina*.⁴⁰ Mientras que para Alberti los buenos modales y el elegante porte hacían más a la hora de conseguir clientela y dinero que la mera destreza técnica y la diligencia⁴¹.

El artista debía de “desarrollar un estilo propio”. El *ars* emanaba de una *virtus* que se expresaba de una manera original e inimitable en el *ingenium*. La virtud era el producto de la invención guiada por el juicio. La pintura se convierte en un *ars liberalis*. Es en este momento cuando los artistas manifestaron que la recompensa por la realización de una obra de arte dependía del ingenio y no del tiempo empleado en hacerla⁴².

En su tratado de la pintura Alberti expone que el fin de todo pintor era conseguir fama y fortuna y que un cuadro poseía un valor impagable, por lo que dar simplemente un salario a un hombre capaz de pintar y de imitar a los seres vivos, era tratar de pagar una cualidad únicamente reservada a los

⁴⁰ Cf. Cennino Cennini, *El libro del Arte*, op. cit. págs. 56-57.

⁴¹ Cf. Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid 1999.

⁴² En España, los artistas debían pagar la Alcabala, tributo que el fisco imponía en el contrato de compraventa. Este impuesto no reconocía a la pintura como objeto de creación sino como mercancía más o menos costosa, según los materiales empleados. Uno de los primeros pintores que se negaron a pagar este impuesto fue el Greco.

dioses. Y Durero recomendó a los pintores que *hiciesen pagar caro el arte, ya que ninguna suma sería suficientemente elevada, porque el arte es divino y justo* ⁴³. Cennini y Leonardo compararon al pintor con el poeta, argumentando que ambos se servían de la imaginación y de la fantasía. Cennini escribía que *el poeta, con la ciencia originaria que posee, se hace digno y libre de componer y ligar el sí y el no como le plazca, según su voluntad. De la misma manera el pintor es libre para representar una figura erguida, sentada, mitad hombre, mitad caballo, según su fantasía* ⁴⁴. Según estos pintores y tratadistas del arte el “artista”, no sólo posee *ingenium*, o *virtus* sino también *sciencia*, una *sciencia* que no proviene exclusivamente de la experiencia, sino que es un saber previsible, conforme a ciertas reglas. A partir del Renacimiento, el arte que se base en la experiencia y no en la ciencia, no será mas que un *bricolage artesanal* ⁴⁵.

Los humanistas fueron los impulsores de las artes y de la nueva concepción del “artista” al convertirse no sólo en teóricos del arte, sino también en intermediarios entre ellos y los príncipes. Aretino sirvió de intermediario entre Carlos V y Tiziano. Y como ya hemos señalado, otro de los tratadistas que más ayudó a la creación del nuevo papel del artista como intelectual fue Vasari con su obra *Vida de los mejores pintores, escultores y arquitectos*, donde además de describir la trayectoria biográfica de “los artistas” más importantes del siglo XV, (lo cual nos permite conocer cual era su procedencia, de qué medios dispusieron y para quién trabajaron),

⁴³ Cf. Martin Warnke, *L'artiste et la cour: Aux origines de l'artiste moderne*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, París, 1989, pag. 48.

⁴⁴ Cf. Cennino Cennini, *El libro del Arte*, op. cit. pág. 32.

⁴⁵ Para la noción de *sciencia*, véase la obra Michel Baxandall, *Painting and experience in XV Century Italy*, Clarendon Press, Oxford 1972.

añade ciertas descripciones que tienen relación con el tema que estamos estudiando. Así, por ejemplo, se refiere a los efectos provocados supuestamente por un *San Sebastián* pintado por Fray Bartolomeo: *cuando el cuadro estuvo en la iglesia, los frailes se percataron, al confesar a sus penitentes, de que la belleza lasciva del modelo llevaba al pecado a cuantas mujeres lo miraban*⁴⁶. En este relato se pone bien de manifiesto los estrechos vínculos que podían establecerse entre la belleza artística, la religión, la lascivia y las mujeres.

Ya a comienzos del siglo XVII, en la España barroca, otro importante teórico Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su obra *Noticia General para la estimación de las Artes*, publicada en 1600, pretende de nuevo mostrar el carácter liberal de las artes y del "artista". En su tratado habla de la responsabilidad del artista y de la responsabilidad de los destinatarios de la obra de arte. Hay que situar estas palabras dentro del contexto de la España Contrarreformista, donde todos los efectos negativos de una obra eran, en último término, culpa del pintor. Lo interesante de este tratado es que se sirvió de autores griegos y latinos, como Séneca y Aristóteles para defender el desnudo en el arte. Séneca mencionaba el peligro que podía originarse con la inclusión de la pintura dentro de las artes nobles, -debido a la capacidad corruptora del sentido de la vista, teoría que había sido defendida con anterioridad por Aristóteles y más tarde por San Agustín-. Para Gaspar

⁴⁶ Este es uno de los pocos ejemplos en los que se habla directamente del deseo femenino, deseo sustentado por la imagen visual de un Santo. Los códigos visuales del Renacimiento y del Barroco consideraban esta representación como provocativa y atractiva. Según Vasari, también Fra Bartolomeo lanzó al fuego sus propios cuadros de desnudos durante la famosa quema de vanidades que tuvo lugar en Florencia en 1497, algo parecido hizo Lorenzo de Credi. (Cf. Pierre Civil, "Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro", *Edad de Oro*, IX, 1990, pág.39).

Gutiérrez de los Ríos, por el contrario, la vista en sí no tenía ninguna propiedad intrínsecamente negativa sino que dependía del uso que se hiciera de la misma.

La nueva percepción social del “artista” que surgió en la Italia del siglo XVI tuvo que ver con factores tanto políticos, y económicos como religiosos y técnicos: la centralidad cultural de la Roma pontificia, el inicio del capitalismo, la formación de los Estados Nacionales en España y Francia, la teoría estética desarrollada por los humanistas y, finalmente, el desarrollo de la técnica dentro del campo artístico iban a confluir en todo este proceso de cambio que afectará muy directamente a la representación del cuerpo femenino.

A partir del siglo XVI se comienza a admirar la profesión del “artista”, se encumbra su figura, y a algunos se los comienza a tratar como a grandes señores. Por ello, en Italia se ennoblecó a no pocos pintores, este es el caso de Lucas Cranac, Tiziano y Vasari ⁴⁷. Otro de los cambios en la representación, que es una muestra del proceso de individualización del artista, es la denominada “metapintura”. A partir del siglo XV no sólo los pintores se autorretratan, -Dureró se pintó a sí mismo en más de cinco ocasiones, la primera de ellas en 1484 con trece años de edad ⁴⁸-, sino que

⁴⁷ Rubens y Velázquez también serían ennoblecidos. Este último obtuvo la Legión de Honor de manos de Felipe IV.

⁴⁸ En 1500 Alberto Dureró realizó el más enigmático de sus autorretratos, en él estableció un paralelismo entre su figura y algunas de las más habituales efigies de Cristo. La insistencia en la geometrización del rostro es una muestra de los deseos racionalizadores de la imagen de la figura humana. Esta obra manifiesta el carácter intelectual y sabio del artista, el pintor al ser un ser perfecto se puede integrar en un triángulo equilátero, cuya perfección le acerca a la Divinidad. Dureró se volvió a retratar desnudo en 1512, y en 1522 se retrató como Cristo sufriente.

comienzan además a estar presentes ellos mismos dentro de los cuadros, como se observa en el cuadro de Van Eyck *La familia Arnolfini* (1434), y de modo muy especial en *Las Meninas* de Velázquez (1665) en donde el pintor se pinta a si mismo como un noble con la insignia de los caballeros de la Orden de Santiago. Es en este momento cuando el artista que ha tomado conciencia de su papel trata de alcanzar el mérito individual, dando a sus obras un sello personal.

¿Cuál era el origen social de los pintores, de que estratos sociales o de que estamentos procedían? El sociólogo e historiador Peter Burke, en su obra *Tradition and innovation in Renaissance Italy* afirma que los orígenes de los pintores, escultores y arquitectos del Renacimiento italiano eran muy diferentes a los orígenes de los escritores, científicos y humanistas. La mayoría de los padres de lo que hoy en día llamaríamos “artistas” eran artesanos o comerciantes de arte a bajo nivel. En el caso de los arquitectos, su ascendencia social estaba más relacionada con la nobleza, los comerciantes de mayor status o con grupos profesionales como médicos y abogados ⁴⁹. Peter Burke analizó el origen social de seiscientos pintores, escultores, arquitectos, humanistas, escritores, compositores y científicos, y comprobó que ciento catorce eran hijos de artesanos y tenderos, ochenta y cuatro eran nobles, y cuarenta y ocho hijos de comerciantes y miembros de profesiones liberales. Los artistas solían ser hijos de artesanos y tenderos, como es el caso de Uccello hijo de un barbero; Botticelli era hijo de un curtidor y Pollaiuolo procedía de una familia de polleros. Mientras que los

⁴⁹ Peter Burke afirmó que los artistas del Renacimiento, eran, en muchos aspectos, casos atípicos de la población italiana. (Cf. Peter Burke, *Tradition and innovation in Renaissance Italy*, Collins, London, 1974, pag. 60).

escritores eran hijos de nobles o de profesionales liberales, *la proporción de artistas que tenía familiares trabajando en el mundo de las artes era de un cincuenta por ciento*⁵⁰. El predominio de hijos de nobles o de profesiones liberales en la literatura no es difícil de explicar ya que la educación universitaria era más prestigiosa y costosa que el aprendizaje artesanal⁵¹.

Para otros historiadores del arte como Jean Sournia “los artistas” del siglo XVI provenían de todos los medios sociales, y su nivel cultural era a su juicio, más bien medio-alto⁵². Amparo Serrano de Haro apoya la idea de Sournia, la mayor parte de los “artistas” del Renacimiento procedían de la clase media y normalmente eran hijos de pintores: *existían pocos pintores aristocráticos y éstos cuando se relacionaban con el arte lo hacían como mecenas*⁵³.

⁵⁰ Cf. Peter Burke, *El Renacimiento Italiano*, Alianza editorial, Madrid, 1986, pág. 52. De los seiscientos personajes estudiados sólo tres eran mujeres y las tres eran poetas: Vittoria Colonna, Veronica Gambara y Tullia d’Aragona. Las mujeres pintoras procedían de familias de pintores, como es el caso de Marietta, hija de Tintoretto y Antonia, hija de Uccello.

⁵¹ En el siglo XV funcionaban trece universidades en Italia: Bolonia, Ferrara, Florencia, Nápoles, Pádua, Pavía, Perugia, Piacenza, Pisa, Roma, Salerno, Siena y Turín. En las universidades los alumnos comenzaban el estudio de las “artes” que comprendía asignaturas como gramática, lógica, retórica, aritmética, geometría, música y astronomía, para posteriormente pasar a una de las tres titulaciones superiores: teología, derecho y medicina. Mientras que la pintura, la escultura y la música solían ser ocupaciones profesionales a tiempo completo, la de escritor era una actividad de aficionado a tiempo parcial.

⁵² Cf. Jean Sournia, *La Renaissance du Corps*, Editions La Santé, París 1998, pag. 46.

⁵³ Cf. Amparo Serrano de Haro, *Mujeres en el Arte*, Plaza Janes, Barcelona, 2000, pág.28.

La mayor parte de los analistas sociales parecen por tanto coincidir en que “los artistas” pertenecían “culturalmente” a las clases medias, y que solían a su vez estar relacionados con la actividad artística. Nosotros hemos llegado a la conclusión que tenían que ser personas con una cierta cultura ya que con la institucionalización de la enseñanza del arte en las academias se van a exigir conocimientos matemáticos, geométricos, anatómicos y otros que se aplicaban en la copia, no sólo del cuerpo humano, sino de cualquier otro objeto que se quisiera representar.

A pesar de la nueva percepción social del artista en el inicio de la Modernidad, la Iglesia, la aristocracia, y la alta burguesía se oponían a que sus familiares trabajaran como pintores o escultores lo que condujo a una curiosa dicotomía: “saber” sobre arte era uno de los requisitos indispensable para mostrar que se pertenecía a una clase social alta, pero era impensable que los de alta cuna ejercieran la profesión de “artista”, ya que “los artistas” se valían para “crear” su obra del trabajo físico, y este tipo de esfuerzo era impropio de la nobleza. Es bien conocida la sentencia de Plutarco: *gozamos de la obra y despreciamos al autor*.

A juicio de Peter Burke los artistas el Renacimiento fueron un ejemplo de lo que los sociólogos llaman “disonancia de status”, pues algunos de ellos alcanzaron una elevada posición social, pero esto no sucedió con la mayoría. Si se aplicaban determinados criterios los artistas eran dignos de reconocimiento y honores, si se aplicaban otros eran simples artesanos que vivían de su trabajo manual. Sin embargo, y a pesar de esta ambivalencia, su status fue probablemente más elevado en Italia que en ningún otro lugar de Europa, y más elevado en Florencia que en otras ciudades italianas, y

más elevado en el siglo XVI que en el XV ⁵⁴. En consecuencia, el artista en la Modernidad parece que gozó de una movilidad social ascendente.

Otro aspecto importante de la percepción del artista en el siglo XVI, y que servirá de base en el siglo XIX a la imagen bohemia y romántica de los artistas, es que comenzaron a ser considerados individualidades, pagados de si mismos, rebeldes, estafalarios, personas de difícil convivencia, obsesionadas por su trabajo. Según los filósofos renacentistas, los artistas mostraban las características del comportamiento de Saturno. Aristóteles fue quien postuló la conexión entre el humor melancólico y un talento sobresaliente para las artes y las ciencias. Y Ficino en su obra *De Vita Triplici* (1482-1489) relacionó el carácter de un hombre con Saturno. Los planetas determinaban no sólo los humores sino también los intereses vocacionales y el talento. Por ello, los nacidos bajo el signo de Saturno se decía que eran melancólicos y la melancolía era una característica del comportamiento del “artista” en tanto que personaje abstraído y despistado. Los escritores de finales del siglo XVI desautorizaron la imagen del artista inconformista y la reemplazaron por la del artista filósofo, educado y racional. La melancolía no volvió a asociarse con los artistas hasta siglos más tarde con el romanticismo ⁵⁵.

⁵⁴ El salario de la mayoría los artistas era inferior al de los pequeños burgueses. Ghiberti y Fra Angélico, por ejemplo tenían un salario anual de 200 florines cuando los médicos o los abogados distinguidos cobraban entre 500 y 2000 florines. (Cf. Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 2000, pág. 34).

⁵⁵ Cf. Rudolf y Margot Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, op. cit. pág. 94. Durero realizó en 1514 un interesante grabado que lleva por título melancolía.

En el siglo XVI surgieron unas nuevas instituciones de enseñanza, las academias de arte, que se originaron en aquellas ciudades y Estados que poseían una fuerte autonomía y que seguían ligadas, en cierta medida a los gremios. Los gremios cumplían varias funciones, no sólo regulaban las normas de calidad y las relaciones entre clientes, maestros, oficiales y aprendices, sino que además organizaban fiestas en honor a sus patronos y prestaban dinero a los miembros que lo necesitaban. Botticelli, por ejemplo, recibió un préstamo de la Accademia de San Lucas. En los gremios, un muchacho podía entrar en el taller del pintor como aprendiz, después de pasar de dos a seis años desempeñando las tareas más vulgares, pasaba a ser oficial, para finalmente llegar a ser maestro de taller. El estatuto de maestro se alcanzaba cuando el oficial había dado muestras de ser capaz de realizar una obra bella ⁵⁶.

Según Nikolaus Pevsner, las academias nacen como respuesta a los estrechos marcos que se movían los gremios, a las necesidades que plantean los nuevos pintores, y nacen también como reacción a las universidades cristiano-escolásticas, cuyos rígidos sistemas educativos no se correspondían con los nuevos criterios pedagógicos propagados por los humanistas ⁵⁷. Se crea así la *Accademia del Disegno*, dirigida por Vasari y auspiciada por Lorenzo de Médicis en Florencia y la *Accademia de San Luca*, fundada en Roma en 1593, bajo la protección del Papado. En ambos casos los estatutos indicaban que su objetivo primordial era procurar a los artistas una formación adecuada. La educación artística se convierte en el

⁵⁶ Los primeros gremios de pintores se fundaron en Italia, en Venecia en 1290, en Verona en 1303 y en Florencia en 1339.

⁵⁷ Cf. Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte*, Cátedra, Madrid, 1982, pág. 18.

símbolo y el atributo indispensable de *buena cuna*: tener nociones artísticas era signo de una educación *esmerada*.

Se sabe por ejemplo que el Greco cotizó para la Accademia de San Luca, pues los estudiosos del pintor han encontrado un recibo a su nombre. El Greco llegó a Roma, después de haber trabajado en el taller de Tiziano en Venecia, recomendado por el miniaturista Julio Clovio al todopoderoso cardenal Alejandro Farnesio. Sin embargo su estancia en el Palacio Farnesio no fue muy larga. Algunos de sus biógrafos señalan que se vio obligado a huir de Roma y a refugiarse en Toledo pues en tono petulante y en una concurrida reunión de pintores y humanistas se atrevió a decir que Miguel Angel era una buena persona pero que no sabía pintar. En el discurso de la inauguración de la Accademia romana de San Lucas, Federico Zuccari, animó a los artistas a demostrar: *...bondad de corazón, a tener modales rectos y urbanos, y a ser, por encima de todas las cosas prudentes en vuestros hechos y empresas, respetuosos y obedientes a vuestros superiores, afables y corteses a vuestros iguales, benévolo y amables con vuestros inferiores* ⁵⁸ . Hay que reconocer la habilidad del Greco para violar todas esas normas mediante un ingenio comentario.

Con la academia el conocimiento de conceptos matemáticos, de astrología y de anatomía, pasaron a formar parte de los saberes que todo “artista” debía aprender. En los tratados de proporciones, verdaderos libros de texto para los artistas de academia, se barajaban conceptos tanto estéticos como

⁵⁸ Citado por Rudolf y Margot Wittkower en *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, op. cit. pág. 221.

matemáticos y filosóficos. En el Renacimiento se concibió la teoría de las proporciones más que como un recurso técnico, como un postulado doctrinal que permitió satisfacer las dispares exigencias espirituales de una época. El Renacimiento fundió la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones (interpretación corriente en la época helenística y en la Edad Media) con la noción clásica de simetría, entendida como el principio fundamental de la perfección estética ⁵⁹.

El humanista Alberti hablaba de la importancia de aplicar los principios matemáticos a las artes como manera de controlar el deseo y los sentimientos eróticos que los cuadros podían causar tanto en el “artista” como en el espectador. Los conocimientos matemáticos eran imprescindibles no sólo para ejercer el oficio de “artista”, sino también para pintar de una manera *decente* y, por lo tanto, técnicamente correcta. Alberti dividió la longitud total en seis pedes (pies), sesenta unceolae (pulgadas) y seiscientas minuta (unidades mínimas) con el fin de poder obtener y tabular ordenadamente las medidas tomadas del modelo vivo. Y en su tratado *De La Pintura*, (1435) señala que el pintor debe acudir al humanista para que le aconseje en la representación de temas profanos, poniendo como ejemplo la historia de la Calumnia de Apeles, narrada por Luciano ⁶⁰.

⁵⁹ Cf. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Alianza Forma, Madrid, 1992, pág. 103.

⁶⁰ Alberti aplicó a la profesión de artista las categorías de la retórica clásica: invención, disposición (reemplazada unos cien años después por *disegno*) y elocución (transformada en *colorito*). También introduce en la teoría de las artes figurativas el principio de *convenienza* o *concinnitas* cuya traducción más aproximada es el término armonía. (Cf. Erwin Panofsky, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit. pág. 63).

En Europa, las academias reglamentaron la enseñanza artística de cada país imponiendo como único método de aprendizaje el dibujo. El cuerpo humano adquiere un papel principal en la enseñanza académica: primero es necesario “imitar y copiar” para luego poder “crear” un desnudo *correcto*, definiendo y, en muchos casos delimitando, el color, el contexto, las posiciones de las figuras...⁶¹.

Las primeras academias surgieron, como estamos viendo, en las ciudades-Estados de Italia, especialmente en Florencia, en Roma y en Venecia, ciudad esta última en la que la Academia de San Rocco desempeñaba un poderoso papel regulador de la profesión. Pero también existieron academias fuera de Italia, como en España y en Francia. La dispersión de las academias tenderá a desaparecer como consecuencia de los avances del absolutismo regio. En esta dirección centralizadora Francia va a servir de nuevo modelo pues en 1648 se funda la *Académie Royale* de París, que pasaría a denominarse *L'Ecole des Beaux Arts* en 1793, tras los cambios producidos por la Revolución Francesa. En España, el primer documento fechado que habla de una academia de arte data de 1606. En España, al igual que en otros países europeos, la Monarquía se aseguró la primacía y el control de las actividades artísticas y promulgó normas estéticas encaminadas a promover un determinado gusto oficial. Carducho, pintor del rey Felipe II y arduo defensor de la dignidad de la profesión artística, consideraba que la única posibilidad de conceder al artista el papel que le correspondía en la sociedad era organizarse en una corporación que estuviera bajo el patrocinio del rey. Se proyectó así lo que sería el primer

⁶¹ El dibujo se autonomizaría de la pintura en el siglo XIX, lo que repercutió en la representación del cuerpo.

intento frustrado de crear una academia de arte en España que seguía muy ligada a la vida gremial. El objetivo de la academia era facultar a todos los que practicaran las artes por medio de un examen mientras que a aquellos que no lo superaran se les prohibiría ejercer como pintores o escultores.

En el siglo XVIII la Iglesia y las corporaciones gremiales, y en cierta medida la nobleza pierden su monopolio sobre el campo artístico para pasar, a ser el Estado en el siglo XIX quien controla la actividad artística. Las academias de arte, van a estar entonces regidas por el gobierno de cada país que trata de controlar administrativamente hasta el último de los circuitos académicos de producción, distribución y consumo de obras de arte.

En el siglo XVI, el desarrollo y perfeccionamiento de la técnica pictórica confirió una nueva *apariencia* al cuerpo humano. El descubrimiento del óleo permitió no sólo hacer juegos de luces y sombras desconocidos hasta el momento, sino que también posibilitó que la representación de la carne adquiriese una impresión de *mayor realidad*⁶². El invento de la perspectiva lineal cambió la relación del espectador con la superficie pintada e influyó en la forma al dar más volumen al cuerpo humano desnudo, al producir el efecto de un espacio más amplio de lo que era en realidad. Este forma de representar los objetos por medio del dibujo y del color fue inseparable de la instrumentalización de conocimientos científicos tales como las matemáticas y la geometría, que tanta importancia tuvieron, como ya

⁶² El uso de pigmentos disueltos en aceite alcanzó la categoría de método artístico en 1420, lo que permitió a los artistas una mayor durabilidad de sus obras.

señalamos, en la *profesionalización* de la actividad artística ⁶³. El descubrimiento del sistema de perspectiva en Florencia, en los primeros años del siglo XV hizo posible la representación de la naturaleza y el desarrollo de la idea tridimensional del espacio. El espacio surge como un fenómeno conmensurable, reducido a principios regulares, lo que supone una relación de dimensiones, medidas, de distancias y escalas, de todas las cosas en las que el hombre es su principal referencia. A través de la perspectiva se destaca el valor del hombre frente al mundo, y el espacio es pensado como dimensión de la acción humana.

Las corrientes neoplatónicas ligadas al humanismo contribuyeron a los avances científicos y también técnicos. Al concebir un espacio ideal, se creó una confianza en la estructura de la naturaleza, en su estructura matemática, y esto facilitó a los “artistas” el descubrimiento de las leyes de la perspectiva y de las proporciones. Será, a partir del XVI cuando las discusiones artísticas giren en torno a dos polos bien diferenciados, la calidad del material y la habilidad de la representación. En un periodo en el que la utilización del azul y del oro marcaba la clase del artista y del comprador, la habilidad para conseguir esos colores y para imitarlos fue cada vez más apreciada, y mejor pagada ⁶⁴.

⁶³ Para Pierre Francastel, *la perspectiva es una forma simbólica, un conjunto de convenciones como cualquier otro*. Si se desea profundizar en el tema véase Pierre Francastel, “Technique et Esthétique”, *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 101, 1996, pág. 95-109 y Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1995.

⁶⁴ Cf. Michel Baxandall, *Painting and experience in XV Century Italy*, Clarendon Press, Oxford, 1972. La importancia de los materiales empleados en la realización del cuadro comenzó a ser menor justo en el momento en que los artistas empezaron a tener un “estilo personal”.

Es indudable que la invención de la imprenta repercutió en el aumento de las reproducciones de obras de arte. Carlo Ginzburg ha señalado como a partir del siglo XVI se produjo “la erotización de la vista” como consecuencia del aumento de imágenes susceptibles de interpretación erótica. La litografía permitió la difusión de obras de desnudos a partir del siglo XVII, y al no ser su coste muy elevado comenzó a ser empleada en los periódicos de gran difusión a partir del siglo XIX ⁶⁵.

Las relaciones entre arte y medicina se estrecharon a partir del siglo XVI. Ambas compartían una actividad prohibida en siglos anteriores: las disecciones. La curiosidad que despertó el interior del cuerpo, sus órganos y músculos hizo que los tratados artísticos se convirtieran en verdaderos tratados médicos. No sólo los pintores compraban sus pigmentos en los “apotecarios”, verdaderas farmacias que estaban supervisadas por los propios médicos, sino que los médicos recurrían a los pintores para que diseñaran el cuerpo desnudo y así, fuera más fácil estudiarlo y analizarlo ⁶⁶.

Esta interrelación entre médicos y pintores vuelve a poner de manifiesto el cambio de artesano a artista y de curandero a médico que se gesta en los

⁶⁵ El tubo de pintura se comercializó en 1840, junto con el lienzo preparado. El artista ya no tenía la obligación de pintar en el interior del estudio y la preparación de los colores le facilitaban el trabajo de mezcla, que había sido una tarea de aprendizaje fundamental en los siglos anteriores. Pero aún había una razón más, “el artista” ya no estaba tan ligado a su lugar de trabajo como lo estaban las clases medias burguesas. Este descubrimiento permitió “al artista” *abandonar* su sala de trabajo y pintar en el campo, en la calle, en los museos, en los cafés... se trata de un cambio muy importante que va a hacer del pintor el primer reportero gráfico de la vida cotidiana.

⁶⁶ En los Estatutos de la Universidad de Medicina que se aprobaron en París entre los años 1270-1274 se precisaba que los candidatos al examen de medicina debían de haber obtenido previamente la licencia de artes. (Cf. Julia Varela, *Nacimiento de la Mujer Burguesa*, op. cit. pág. 152).

inicios de la Modernidad. Ambas profesiones comienzan a defender sus saberes, lo cual repercutió en aquellos otros saberes que quedaban fuera de lo “establecido” y por lo tanto de lo “creíble”. Se despreciarán progresivamente los saberes populares, los saberes que se desarrollan de manera no normativizada. Según Julia Varela, *la institucionalización de saberes con la aparición de las Universidades cristiano-escolásticas debe tomarse en consideración porque a raíz de su impulso, ciertas profesiones se masculinizaron, estableciéndose una enorme fisura entre el trabajo manual -que comenzó a verse desvalorizado- y el intelectual -que se vio revalorizado* ⁶⁷.

Para el ejercicio de la profesión médica sólo aquellos que hubieran cursado esta especialidad en las Facultades de medicina podían tocar y curar las enfermedades del cuerpo. Fueron las prácticas anatómicas de disección y el propio vocabulario que se empleó para designar las partes del cuerpo humano las que nos permiten ver el progresivo alejamiento que se está produciendo entre el hombre, la naturaleza, y el cosmos, justo en una periodo histórico en el que el "hombre" era considerado *la medida de todas las cosas*.

El nuevo conocimiento del cuerpo se integró en la episteme más o menos oficial que un grupo de especialistas hicieron suya. En la medida en que el “hombre”, según la mirada renacentista, se componía de los mismos elementos que la naturaleza, en la medida en que el microcosmos reflejaba al macrocosmos y el agua de la naturaleza estaba representada en el cuerpo

⁶⁷ Cf. Julia Varela, *La mujer burguesa*, op. cit. pág. 130.

humano por la sangre y los fluidos, la tierra por el esqueleto, el aire por la respiración y el fuego por el calor corporal, cualquier “intrusión” en el cuerpo era vista como un tabú que afectaba a todo el orbe. El artista participaba en parte de los poderes mágico-míticos de alquimistas y nigromantes. La profesión de artista, al igual que las profesiones de barbero, carnicero, cirujano... se relacionaban con la sangre y por ello eran vistas como sospechosas e inquietantes, y gozaban de un estatuto especial. Era preciso conjurar esos peligros, delimitar esos poderes, imponer sobre la profesión de pintor eficaces sistemas de control. Era preciso a la vez establecer normas técnicas para la profesión. El lenguaje de la pintura dejado en libertad podía desatar las fuerzas de la naturaleza. Se imponía la preceptiva artística, tanto desde el interior de la pintura como desde el exterior y efectivamente surgieron preceptores y artistas dispuestos a definir el buen uso de la pintura y dispuestos también a definir lo deseable y lo prohibido. No es extraño que la pintura de mujeres desnudas, que exigía del pintor maestría técnica, y a la vez actitudes púdicas y morales, estuviese sometida a una regulación especial.

CAPITULO III

PRECEPTORES, MORALISTAS Y MECENAS

Normativas para el arte de pintar

Para entender la significación del desnudo femenino en el inicio de la Modernidad se deben revisar los tratados de arte, ya que en todos ellos, prácticamente sin excepción, se habla de la representación del cuerpo y se señala la importancia que tiene su estudio, lo que constituyó una victoria visible para el humanismo renacentista.

Las recomendaciones que se hacían en estos tratados pronto quedaron reflejadas en las propias pinturas. Alberti, en *De la Pintura*, libro dedicado a su amigo Brunelleschi, mantuvo que la base de la pintura era el desnudo, recomendando el estudio anatómico. Alberti confirió una importancia fundamental a las matemáticas y a la geometría, saberes, que según el pintor, permitían no sólo captar la realidad visible, sino también representar el cuerpo de una manera exacta y precisa. Así, se relaciona el sistema de representación con las proporciones del cuerpo masculino: la unidad florentina de medida, llamada *braccio*, medía 83,8 cm, y correspondía a la longitud aproximada de un brazo humano ¹. (Fig. 5-6-7)

¹ Cf. Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999.

Como ya hemos señalado, a partir de finales del siglo XV, debido a la importancia que los tratados artísticos otorgan al cuerpo, su representación empieza a responder a normas fijas de posición y de distribución que serán difícilmente transgredidas. De las figuras planas y estereotipadas se pasará progresivamente al dibujo con modelos, a una representación “realista” que no existía en la época medieval. El cuerpo se convierte en un medio expresivo a través del cual se intenta *mostrar el alma*, siempre mediante un código que los espectadores cultos pueden descodificar sin esfuerzo. Estar *capacitado* para realizar un desnudo correcto estaba en conexión con la capacidad de ser un *buen* artista. Pero, fue el cuerpo masculino el que se estableció como el más apto para ser pintado o esculpido, así como para ser presentado como obra principal en los concursos de arte, que a partir del siglo XVIII organizaron las Reales Academias.

En estos tratados de arte, cada consejo práctico estaba profundamente relacionado con un concepto moral que ordenaba el mundo simbólico en el que estaban inmersos los pintores. Los tratados sobre proporciones alcanzaron a partir del siglo XVI un prestigio insólito. No había pintor que se preciara que no pusiera atención en respetar las reglas establecidas en la búsqueda de la perfección y de la belleza. Las proporciones del cuerpo humano eran elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical, las cuales fueron reducidas a principios aritméticos o geométricos y se las puso en relación con las divinidades clásicas. En el Renacimiento estas normas pictóricas heredadas del mundo clásico tuvieron una gran aceptación no sólo por su utilidad técnica, sino también porque fueron tratadas como presupuestos metafísicos inamovibles. Alberti, escritor, pintor y escultor y Leonardo da Vinci, pintor, arquitecto, escultor e

inventor, ambos florentinos, escribieron numerosos tratados sobre arte. Ambos quedaron insatisfechos con los datos proporcionados por Vitrubio y abordaron el cuerpo humano provistos de compás y regla, eligiendo, entre la multitud, los modelos que consideraban más bellos y los que mejor definían la “figura más perfecta”. Ambos pretendían hacer de la teoría de las proporciones una ciencia empírica, una física ².

En las memorias del Cardenal de Aragón se lee que Leonardo da Vinci diseñó más de treinta cuerpos de hombres y mujeres de todas las edades ³. Cuenta Vasari que Leonardo dibujaba primero con tinta roja los huesos y los músculos y los sombreaba luego a pluma. (Fig. 8) Pero a Leonardo, como a la mayoría de sus contemporáneos, no le interesaba pintar el aspecto físico, sino que su objetivo final era pintar el alma por medio de los gestos, el movimiento, las posiciones. Leonardo, en el *Tratado de la Pintura*, escribió cómo debían de ser representadas las mujeres. En este tratado hace una serie de recomendaciones que hemos querido resaltar, ya que dedica especial atención a la técnica del desnudo:

² Los manuscritos de Leonardo sobre anatomía no vieron la luz hasta el siglo XIX, es en este siglo cuando se dio a conocer la amplitud de la calidad de su trabajo, y es también entonces cuando progresivamente la anatomía fue perdiendo importancia en la representación de cuerpo desnudo, al extenderse la visión del artista como “genio”. Leonardo da Vinci elaboró multitud de placas anatómicas, 227 referidas al tórax y al abdomen, 50 al corazón, 31 a los órganos genitales, 30 a las proporciones del cuerpo, 32 a las actitudes del cuerpo, 42 a los nervios y venas y 16 a la fisionomía. (Cf France Borel, *Le modèle ou l'artiste séduit*, Skira, Geneve, 1900, pag. 82).

³ Leonardo en sus estudios sobre las proporciones trató de verificar “correspondencias” entre el mayor número posible de partes del cuerpo humano, sin importarle que a menudo éstas fueran dispares. Leonardo vino a fusionar la teoría de las proporciones humanas con una teoría del movimiento humano.

XXX.- Dibujar un desnudo.- *Cuando se ofrezca dibujar un desnudo, se hará siempre entero y luego se concluirán los miembros y las partes que mejor parezcan, y se irán acordando con el todo, pues de otra manera se formará el hábito de no unir bien entre sí todas las partes cuando se gira el pecho, ni el brazo seguirá el movimiento de la pierna que le corresponde: y cuando la cabeza gire hacia la derecha, el hombro izquierdo se dibujará más abajo que el otro, y el pecho ha de estar sacado hacia afuera, procurando siempre que si gira la cabeza a la izquierda, queden las partes del lado derecho más altas que las del izquierdo.*

LXIV .- Cómo se dibujarán las mujeres .- *Las mujeres se representarán siempre en actitudes pudorosas, juntas las piernas, recogidos los brazos, la cabeza baja y vuelta hacia un lado.*

CLXXX .- De los miembros del desnudo .- *Los miembros de una figura desnuda se han de resaltar más o menos en cuanto a la musculación y sólo se deben descubrir aquellos miembros que trabajan más en el movimiento o acto que se representa, y el que tiene mayor acción se manifestará con más fuerza, quedando más suave y mórbido el que no trabaja⁴.*

Parece que estas recomendaciones, que podían estimarse como artísticas dejan entrever todo un pensamiento moral que asocia el pudor y la vergüenza con la condición femenina.

⁴ Cf. Leonardo da Vinci, *On Painting*, M. Kemp Ed, New Haven and London, London, 1990, pag. 147. Traducción propia.

Alberti por su parte, mencionó también la manera en la que se debía dibujar un cuerpo desnudo: *para dibujar una figura vestida, primero se tendrá que dibujar el cuerpo desnudo, sus huesos, para después cubrirlo con carne y piel de tal manera que se perciba la correcta disposición de los músculos* ⁵.

Erwin Panofsky señala que la importancia de las medidas y las proporciones instaurada por Durero, y utilizada por la mayoría de los pintores renacentistas, estaba relacionada con otras ciencias como la antropología y la biología ⁶. Durero llegó a establecer hasta veintiséis combinaciones de cuerpos desnudos distintos. La importancia de las proporciones llegó a ser tan detallada que definió la distancia entre cada una de las partes del cuerpo, de tal manera que entre la parte inferior del mentón y la horizontal de las fosas nasales debía de haber un tercio de la altura del rostro, y el trayecto entre la línea de las fosas nasales y la de las cejas estaría en idéntica proporción a la existente entre la línea superior de las cejas y la raíz de los cabellos. (Fig. 9) Finalmente, Durero no sólo estudió el tratado de Leonardo, sino también las reflexiones de Luca Pacioli de Borgo recogidas en *La summa aritmética* ⁷. Paradójicamente Durero, pese a que preconizó la necesaria observación del cuerpo desnudo, aconsejó que aquel que deseara ser "artista", debería preservarse del sexo

⁵ Cf. Leon Battista Alberti, *On Painting and on sculpture*, London, 1972, pags. 78-79. Traducción propia.

⁶ En España, en el mismo momento que se empezaban a conocer entre los círculos artísticos más prestigiosos (y reducidos) estos tratados artísticos, surgen obras como la de *De varia commesuración para la escultura y Architectura*, escrita en 1585 por Juan de Arfe en Sevilla, que esta basada en las recomendaciones de los teóricos italianos.

⁷ Alberto Durero heredero de la tradición nórdica, superó los dos modelos italianos no sólo por la variedad y la precisión de sus mediciones, sino porque renunció a crear un único canon ideal de belleza y concibió diversos tipos característicos. Durero intentó completar su teoría de la medición con la teoría del movimiento y con la teoría de la perspectiva.

femenino, no vivir cerca de ninguna mujer, ni siquiera tocarla, ya que no habría cosa que pudiera “debilitarlo” más ⁸.

Un hecho claro que se manifiesta tanto en las obras de Leonardo da Vinci, como en las de Durero, y que se repite en la mayoría de los tratados artísticos escritos en el Renacimiento, es que mientras los estudios anatómicos que se realizaban del “hombre” solían ser numerosos (y representaban a distintos dioses mitológicos que iban de Apolo a Hércules), los estudios anatómicos de la figura femenina carecían de esta variedad de posturas, y su representación era, generalmente, de pie con las rodillas ligeramente juntas y las manos cubriéndose o bien el pecho o bien el sexo.

Durante todo el siglo XVI, Florencia, Venecia y Roma habían sido las ciudades artísticas por excelencia. En el siglo XVII España ocupa un lugar importante en la cultura europea y también en el arte pese a estar en decadencia el Imperio español. Al ser este un país católico, los nuevos tratados pictóricos reflejan la ideología de la Iglesia contrarreformista. Analizando los tratados artísticos escritos por “artistas” españoles, nos damos cuenta que sus recomendaciones nunca se centran en cómo dibujar un cuerpo desnudo, sino en cómo no se debe dibujar un cuerpo desnudo femenino, por las consecuencias morales que tal representación pueda ocasionar.

⁸ El concepto de “la mujer fatal” que lleva a la perdición, al fracaso y con ello a la muerte del varón, se repite a lo largo de la historia del arte. Para Durero “las mujeres” ejercen una influencia maléfica en la capacidad creadora del artista.

Vicente Carducho, en sus *Diálogos de la Pintura*, escrito en 1633, y en concreto en el diálogo séptimo titulado *De las diferencias y modos de pintar los sucesos e historias sagradas con la decencia que se debe* menciona la *responsabilidad moral de los pintores*, cita ejemplos del pasado para hablar de lo impropio de las pinturas de desnudos. En uno de estos ejemplos cuenta la historia de un príncipe alemán que fue perdiendo sucesivamente a su familia por no *querer quemar un cuadro lascivo* y, como conclusión afirma que *es mejor errar en ella (en el arte) que no en la virtud*, e insta a los “artistas” a que *no caigan en pecado mortal al pintar cosas deshonestas y lascivas*⁹.

El espíritu católico tridentino presente en la sociedad y en la mentalidad española de la época influyó en la práctica pictórica, lo que explica la escasez de desnudos. Los pintores de mayores cualidades y con mayores aspiraciones en ascender en la escala social, -como Vicente Carducho- se dedicaron casi en exclusividad a representar santos o personajes de la vida cortesana, y apenas cultivaron géneros como la naturaleza muerta o el paisaje, que eran considerados menores, o el desnudo, que era visto como inadecuado e impropio. Las obras de desnudos se vendían con dificultad porque la iglesia los rechazaba y la monarquía prefería las pinturas de artistas extranjeros, italianos, en su mayoría.

Siguiendo la misma línea, también el pintor sevillano Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, en *El arte de la Pintura*, publicado en 1649, uno los

⁹ Cf. Vicente Carducho *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, impreso con licencia por Francisco Martínez, año de 1633, Turner, Madrid, 1979, págs, 358 y ss.

más influyentes tratados de pintura escritos en España, vuelve a mostrarnos que el tema del desnudo formaba parte de todos los tratados de arte de la época, aunque no fuera para elogiarlo, o hacer de él la base de la pintura, como habían hecho los italianos en el siglo XVI.

La preocupación de los pintores españoles parece ser la de exponer los motivos por los cuales un cuadro de desnudo femenino es inmoral. Pacheco, en el Libro I, capítulo XI, titulado *Del fin de la pintura y de las imágenes y de su fruto y la autoridad que tienen en la Iglesia Católica*, defiende la imagen sagrada por encima de la mitológica. En el Libro II, capítulo I, *De la Orden, Decencia y Decoro...*, menciona la importancia de la hoja de parra a la hora de representar desnudos. El pintor no sólo se dirige a los artistas que pintan desnudos, sino a los que adquieren esas obras (...) *pintores que han extremado con licenciosa expresión de tanta diversidad fábulas (...) cuyos cuadros ocupan los salones y camarines de los grandes señores y príncipes del mundo* ¹⁰.

A través de los comentarios de este tenor nos damos cuenta que se tenía conocimiento de la existencia de pinturas de desnudos en las colecciones de los nobles y reyes. Prueba de ello es el diario de viaje de Francesco Barbieri, que visitó Madrid en 1626, y en cuyas páginas menciona la presencia de un museo de pinturas de desnudos en la planta baja del Palacio del Monarca, obras que según se dice, se cubrían discretamente con un paño cada vez que la reina tenía que atravesar por ese lugar ¹¹.

¹⁰ Cf. Francisco Pacheco, *El arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1991, pág. 412.

¹¹ Cf. J. Simon Díaz, “La estancia del Cardenal legado Francesco Barbieri en Madrid en 1626”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, págs. 159-213.

De nuevo, el pintor y tratadista Palomino, especializado en hacer grandes murales alegóricos con la técnica del fresco aconsejaba, en *Mundo pictórico*, que nunca se debían pintar cuadros de desnudos en las habitaciones de las “damas”: *... y si fuere un sitio que se ha de pintar, debe huirse totalmente de las fábulas, buscando siempre asuntos nobles, decorosos, honestos y ejemplares. Para lo cual hay gran copia de mujeres ilustres en las sagradas letras: como una Esther, una Abigail, Débora, Jael, Micod, Judith y muchas otras. Y de letras humanas hay mujeres constantes y valerosas como Cleopatra, Artemisa, Porcia, Lucrecia y de las Santas, las Isabeles de Hungría y Portugal, además de otras ejemplares matronas. Reservando las religiosas para monasterios de monjas. Y sigue diciendo ... supongo que en Francia, Flandes, Alemania, Italia e Inglaterra, es corriente el tener retratos mayores y menores de todas la madamas sobresalientes en calidad y hermosura, sin que de esto se haga melindre, ni misterio alguno, pero en España es más escrupuloso el pundonor, y así es menester tratar esta materia con diferente recato*¹².

Por último, otro importante teórico y pintor español, Fray Hortensio Paravicino, vuelve a tratar el tema de las pinturas indecentes y lascivas en sus escritos y condena no sólo la realización de estos cuadros, sino también su exposición pública – matiza su juicio moral con la casuística propia de los jesuitas cuando señala que esta condena es más leve cuando las pinturas de desnudos son presentadas en “privado”-. Es importante señalar que estas

¹² Citado por Manuela Mena Marqués en “La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana”, *La imagen de la Mujer en el Arte Español, Actas de las III Jornadas de investigación Interdisciplinaria*, Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pág.104.

recomendaciones formaban parte de un discurso escrito para el monarca. Fray Hortensio Paravicino, aprovechó la ocasión, para decir: *confieso ingenuamente (sea dicho sin ofensa de personas ni casas, que no las miro con odio ...) que me duele -y no acierto a discernir- cómo en aposentos cristianos penden estos lienzos gentiles* ¹³.

En otro de sus tratados, *Oraciones Evangélicas*, (Madrid, 1766, t. Iv, pág. 429-435) se vuelve a poner de manifiesto el pensamiento de Paravicino ante lo lícito o ilícito de “poseer” pinturas lascivas: *...siento, pues, con todos los Padres Maestros, y Cathedráticos de Salamanca, y Alcalá, que así lo han afirmado, que tener pinturas lascivas que puedan provocar torpeza en parte pública, es pecado mortal, y escándalo de la Religión; y querría, si no añadir, explicar más severamente este parecer, con que ni en secreto se pueden tener, digo retiradas, si allí son continuada tentación del dueño: porque yo no juzgo por menos escrupuloso adorno el de estas pinturas. Y en quanto a que la calificación última para esta censura esté la de hombres prudentes, es fuerza porque cómo podré yo actuar con buen juicio, o aprobar el lienzo que no he visto (...)La muger más hermosa es el basilisco más cierto, y la mejor pintada, el veneno más eficaz que se prepara contra la vista, y aun el más fácil, porque no cuesta leer sino mirar sólo; ya aunque lo que cueste más digan algunas experiencias que se ama más, yo diría, que no tan presto; y ahora no pretendemos que dure mucho el daño de las pinturas, aunque mucho lo hemos visto durar, sino que se abrevia más; y querría atreverme a decir, que es mayor riesgo el de*

¹³ Citado por Javier Portús en “Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 9, 1996, pág. 98.

la belleza pintada, porque a una muger hermosa, ninguna virtud le fiará los ojos espacio, y en la pintura hace el descuido la tentación, y es la tentación que no le coge horror, antes la estima el entendimiento; y una tentación estimada ¿qué victoria no tiene cierta? Acaso las mentiras vistas, que llamó el Espíritu Santo, tal vez podrían ser las pintadas, que tocan los ojos. Son tan animosas algunas, que en todos siglos han desafiado a la verdad, y no quedado menores, engañando el juicio a los hombres, y la inclinación a los brutos... La morbidez, lo pastoso, la imitación trabajada del natural en los desnudos, que tanto arrastra, a los aficionados de esta Arte, es una mina aparada (sic), y no encubierta, para volar honestidades retiradas, quanto y más flaquezas ofrecidas; y ese vuelo es ruina miserable¹⁴.

Paravicino rechaza los cuadros de desnudos no porque estuvieran “mal pintados”, sino por todo lo contrario, porque cuanto mejor se pintara la *carne humana* mayores posibilidades tenía de resultar seductora, peligrosa, perversa.

Los juicios de Fray Hortensio de Paravicino no responden a una especial animadversión contra los pintores o contra el arte de la pintura. Al contrario, Paravicino estima que la pintura es la primera de las artes y que prestigia socialmente a los entendidos en ella ¹⁵.

Se podrían multiplicar las pruebas, pero creo que las presentadas hasta aquí son suficientes para mostrar cómo detrás de las pinturas de desnudos femeninos existía toda una serie de tratados artísticos que regulaban la

¹⁴ Citado por Javier Portús en “Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, op. cit. págs. 102-102.

¹⁵ Es en el siglo XVII cuando se introduce el término *pintoresco*, que se convierte en un atributo de calidad, tanto para la pintura como para cualquier otra forma artística.

representación del cuerpo humano. En la Italia renacentista los humanistas y los pintores habían pretendido fijar las medidas exactas con las que este cuerpo humano debía de ser pintado o esculpido. En el siglo XVII, tras la Reforma y la Contrarreforma, se sigue tratando el tema de las correctas medidas y proporciones, aunque se critica y se habla, de lo *impropio* del desnudo artístico femenino. El rechazo de los artistas barrocos a la representación del cuerpo desnudo tiene que ver con el peso de la ideología católica, la cual, ante el miedo instaurado por Calvino, trató de crear a través de la religión una densa red de preceptos morales que tuvo su impacto en el arte. No creemos que los pintores españoles se opusieran totalmente a las representaciones de desnudos, sino más bien que con las recomendaciones que hacían en sus tratados salvaguardaban la venta de sus obras y defendían la profesión del artista en una época en que las ortodoxias católica y protestante tenían gran fuerza.

Pero si bien en España parecía haber desaparecido la representación del cuerpo desnudo, en Francia, el tratado de Bosse, *Representation de diverses figures humaines avec leur mesures prises sur les antiques qui sont de présent à Rome*, (París, 1656), y el de G. Audran *Les proportions du corps humain mesurée sur les plus belles figures de l'Antiquité* (París, 1683), son dos claros ejemplos que ponen de manifiesto la importancia que seguía teniendo la representación del cuerpo desnudo. G. Audran en la introducción de su libro dice: *sería superfluo a mi entender, un largo discurso sobre la necesidad que tienen todos los dibujantes de conocer perfectamente las proporciones del cuerpo humano. De hecho baste decir que sin estos conocimientos, no pueden hacer más que figuras deformes o monstruosas (...), la dificultad consiste en encontrar ciertas reglas, para la*

*justeza, para la nobleza de las proporciones. Esto parece evidente; pues ya que la perfección del arte consiste en imitar la naturaleza, parece inútil consultar otro maestro mejor que ella, y buscar otro tipo de perfección que no sea la del cuerpo humano. Parecería pues suficiente, digo yo, trabajar según los modelos vivos. Pero reflexionando un poco, se advertirá que no se encuentran más que raramente, modelos en los que todas las partes igualmente sean bellas y estén en su justa proporción. No hace falta pues más que elegir lo que en cada uno hay de bello, y no tomar más que lo que con razón se llama la bella Naturaleza. ¿Pero quién osará presumir de no equivocarse en tal elección?*¹⁶.

El juicio de los moralistas

Los religiosos que como fray Hortensio de Paravicino abordaban en sus escritos el tema del desnudo siguieron las directrices marcadas por el Concilio de Trento. En la última sesión de Trento, la sesión del 3 de diciembre de 1562, se aprobó un texto relativo a las artes: *evítese toda lascivia, de suerte que las imágenes no se pinten ni adornen con procaz hermosura. Procuren, además los obispos que nada profano y deshonesto aparezca en los templos...Para este fin, en ningún lugar se podrá colocar imagen insólita alguna sin aprobación del Ordinario*¹⁷. Las imágenes tenían que ser tratadas de forma decorosa, verosímil y didáctica, y la realización de una escultura o pintura “impropia” estaría sometida a la

¹⁶ Citado por VV. AA, en *Fortuny y Picasso y los modelos académicos de enseñanza*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989, pág. 85.

¹⁷ Citado por Javier Portús en “Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, op. cit. pág. 103.

desautorización del obispo. La actitud contra las denominadas “pinturas deshonestas” no sólo tuvo una dimensión teórica a la que contribuyeron artistas y religiosos; sino que hubo un intento de regulación legal a través de la legislación eclesiástica o civil. Un ejemplo de ello nos lo proporcionan los cánones Conciliares de Valencia de 1565 que amenazaban con la excomunión a quienes pintaran *imágenes de santos con belleza provocativa y con trajes lascivos o deshonestos* ¹⁸.

La normativa impuesta por el Concilio de Trento, y regulada a través de la Inquisición se debía a la tensión ideológica de la Europa de finales del siglo XVI. Con la pujanza del protestantismo en los países del Norte, el catolicismo intentó que su sistema de valores se trocara en normas de comportamiento mediante las cuales debía regirse toda la sociedad y, por supuesto, “los artistas”, en tanto que miembros de esa sociedad. Se conformó la idea de que la imagen debía de ser “didáctica” y ciertos temas pictóricos que resumían mejor esta concepción pasaron a ser más importantes que otros. El arte debía tener un fin didáctico y moral. La visión del arte por el arte, que será retomada por la corriente romántica en el siglo XIX era vista como indigna e impropia del “artista” ¹⁹. Por ello, no faltaban los autores que seguían suscribiendo la idea del decoro que hundía sus raíces en los tiempos de Alberti: *el “espíritu” de una pintura tenía mucho que ver con su capacidad para mover el ánimo a un determinado*

¹⁸ Citado por Javier Portús en “Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, op. cit. pág. 104.

¹⁹ Estos Tratados Morales contribuyeron a ubicar al “artista” dentro del campo de la creación intelectual: “los artistas” se convierten a partir de entonces en profesionales capaces de desatar pasiones y de perturbar los *sentimientos católicos*.

fin, así, cuanto más pertenecen las artes al ingenio y al espíritu, tanto son más decentes y nobles.

El Concilio de Trento sancionó el derecho de los Estados católicos a controlar la moral del individuo, sometiéndolo al principio de autoridad ²⁰. La iglesia prohibió la exhibición de desnudos en los lugares de culto y en los lugares públicos y de libre acceso, pero no se entrometió -a excepción de algunos moralistas- en que se pintasen o esculpiesen desnudos mitológicos cuyo destino fueran los gabinetes privados a los que sólo podían acceder el dueño y sus invitados. En la mayoría de los palacios nobiliarios se encontraban cuadros de desnudos, pero ¿por qué motivo estas familias nobles, se oponían a la voluntad eclesiástica y seguían encargando, generalmente en Italia, cuadros de desnudos femeninos? ¿Es posible que estas representaciones tuvieran para las elites otro significado? Todo parece indicar que tanto el fanatismo católico, como el puritanismo protestante hicieron sobre todo mella en determinadas clases medias urbanas con expectativas de movilidad social ascendente, entre las que figuraban también muchos pintores.

De hecho no sólo en España, también en Italia y Francia fueron numerosos los tratados morales que tenían como centro de discusión el arte y las figuras desnudas. Johannes Molanus en su obra, *De historia sanctarum imaginum et picturarum*, (que se difundió por toda la Europa contrarreformista) trata en el capítulo 42 del libro segundo el tema de las imágenes indecentes. La obra estaba más centrada en establecer normas de

²⁰ En España, los manuales de confesores de Martín de Azpil Cueta y de Jaime de Corrella, son testimonios de la voluntad eclesiástica de controlar las conciencias.

moralidad y control, que en manifestar un punto de vista estético. No admite las representaciones indecentes porque “estos cuadros” son contrarios a mover a devoción, y afirma que los desnudos tampoco deben ser tolerados en temas profanos. Molanus insiste en la mayor capacidad persuasiva de la pintura frente a la literatura y de ahí se deriva que algunas representaciones admisibles en una obra literaria no lo sean en una pictórica, porque mientras que todos podían *leer* un cuadro no sucedía lo mismo con un libro.

Estos textos nos muestran como las representaciones pictóricas al ser importantes medios de didactismo moral y, por tanto, de regulación social, estaban destinados a sustentar la ideología católica. Otra obra de gran impacto fue el *Discorso intorno le imagine sacre e profane, diviso in 5 libri*, de Gabriele Paleotti, impreso en Bolonia en 1582. Sólo se conocen los dos primeros libros, ya que el resto no se llegaría a publicar, pero por el índice podemos comprobar lo interesante que debería haber sido el contenido. Los títulos más llamativos son: *No es lícito desnudar los cuerpos so pretexto de expresarlos más al vivo; Qué Santos y con qué circunspección pueden presentarse desnudos en alguna parte de su cuerpo; Excesos de los artistas sobre las imágenes desnudas o lascivas, o con gestos poco honestos, y respuesta a los mismos; Por qué se toleran las meretrices y sin embargo no pueden tolerarse las imágenes deshonestas...*

Este tratado ejerció una gran influencia en textos posteriores, ya que el escritor de esta obra no era otro que el arzobispo de Bolonia. En España, uno de los primeros textos religiosos que tratan el tema de las figuras de desnudo, es la obra *Ábito y Armadura Espiritual*, de Diego de Cabranes,

publicado en 1544. El eclesiástico critica a los que *hacen invenciones que engendran y encubren pecados pintando mugeres desnudas y otras cosas lasciviosas, lo mismo es de los debuxadores y imprimidores, que imprimen esas cosas en molde lo cual avía de ser con vigilancia corregido de los pecados (sic) a cuya cura incumbe como pastores y gobernadores del Ministerio de Xpo* ²¹. Tratados como los de Paleotti, Ammannatti, Possevino o Molanus y Cabranes... dejaron su impronta en los escritos que posteriormente se realizarían en toda Europa. Leyendo los pareceres de los teólogos y moralistas de Salamanca y Alcalá, publicados en 1632, sobre si pintar y esculpir figuras deshonestas y lascivas y exponerlas al “público” era pecado mortal, se percibe un tono general de intolerancia. La conclusión del texto es que *pintar, esculpir desnudos y exhibirlos públicamente era “ipso facto” pecado mortal*, conclusión de la que participaba pintores de la talla de Carducho y Pacheco ²².

En 1640 la Inquisición prohibió en España, de manera oficial los cuadros de desnudos. El problema que se planteó era qué tipo de cuadros se debían considerar lascivos y cuales no, si todos en los que aparecían figuras de

²¹ Citado por Javier Portús en “Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, op. cit. pág. 28. Un siglo más tarde, Juan de Brutón en 1626, de profesión abogado, en el capítulo XVI de su obra *Discursos Apologéticos* establece una homología entra la “pintura desnuda” y la “pintura lasciva”, siguiendo la línea de Séneca, y *no dize Séneca, que la pintura no es liberal, sino que los pintores que pintan lascivamente dexan de serlo*. Juan de Butrón afirmó *que provocan a la lujuria las pinturas desnudas y lascivas y atraen a sus esclavos a la torpe cadena de la concupiscencia*. (Butrón, 1626, fol. 94 v, Citado por Javier Portús en “Fray Hortensio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar”, op. cit. pág. 28).

²² Citado por VV. AA en “La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco”, *Studies in the history of Art*, 13, 1984, pág. 155.

desnudos eran inmorales o, si por el contrario, se debían respetar cuadros simbólicos como los de *Susana y los viejos* o *Eva expulsada del paraíso*.

La Inquisición, en uno de sus temidos decretos decía que, para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas mandamos: *que ninguna persona sea osada a meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas u otras pinturas lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles... quedando prohibido a los pintores que las pinten y a los demás artífices que las tallen so pena de excomuniación mayor y a un año de destierro a los pintores y personas particulares que las entraren en estos reinos o contravinieren en algo lo referido*²³. Para ello había puestos especiales en las aduanas con el fin de que no entrase en el país ninguna representación “indecorosa”. Aún en el siglo XVIII se siguieron realizando procesos inquisitoriales por la posesión de pinturas de desnudos, procesos en los que a menudo se escondían conflictos de intereses y motivaciones políticas o económicas. Tras el Concilio de Trento se publicó un índice de libros condenados por la Inquisición, el *Decamerón* de Boccaccio fue uno de los libros prohibidos incluidos en el Índice expurgatorio. Por las mismas razones, en las figuras desnudas del *Juicio Final* de Miguel Angel de la Capilla Sixtina se cubrieron los órganos sexuales.

El tema de las figuras lascivas perduró hasta bien entrado el siglo XVIII. Gregorio Mayáns, publicó en 1776 el *Arte de pintar*. Uno de sus capítulos está dedicado a pintores *moralmente malos: llega a tal estado la*

²³ Citado por Emiliano Aguilera en *El desnudo en la pintura española*, Giner, Madrid, 1972.

*perversidad de los hombres, que no solamente quieren ser malos sino que también desean y procuran que otros lo sean, facilitándoles por la vista complacencias viciosas*²⁴ .

Se comprueba así la correspondencia que a partir del siglo XVI, y durante el siglo XVII, se establece entre lascivia, desnudez e inmoralidad, y como se intenta fijar no sólo aquello que el pintor no debía pintar, sino también lo que el espectador no debía mirar. Las restricciones son tan fuertes, en teoría, que “el artista” se veía obligado a dejar de pintar desnudos porque, podía carecer de un “público” que quisiera comprarlos .

Pese a que los tratados artísticos y religiosos mencionan (algunos con especial interés) el tema de las imágenes lascivas, debían de existir otras razones para que se siguieran pintando puesto que tanto en España como en el resto de Europa el número de cuadros de “mujeres” y “hombres” desnudos era abundante y pareció multiplicarse a partir del siglo XVI, por influencia de los nobles florentinos y venecianos que decoraban su casa con obras de desnudos y que fueron imitados por los nobles y cortesanos españoles.

El papel de los mecenas

Los coleccionistas de cuadros de desnudos femeninos en el Renacimiento pertenecían principalmente a la aristocracia, al alto clero y a la Realeza. A estos estamentos sociales posteriormente se sumaría la burguesía letrada y

²⁴ Cf. Gregorio Mayáns, *El Arte de Pintar*, Cátedra, Madrid, 1996, págs. 98-99.

más concretamente ese grupo social que René Pintard define en Francia como representante del *libertinaje erudito*.

Habría que comenzar por aclarar que el concepto de “público” no ha tenido el mismo significado a lo largo de los siglos: mientras que en el Renacimiento, “el público artístico” era sinónimo de “comprador”, en el siglo XIX tenía más que ver con aquellos que eran espectadores. Y es que en el Renacimiento, la alta cultura era tradicionalmente promovida, difundida y consumida por sectores privilegiados y se caracterizaba por ser una cultura de raíz clásico-humanista, basada en textos escritos.

Dentro del sistema de patronazgo renacentista podemos hablar de varios tipos distintos: un tipo, propio de los grandes príncipes del Renacimiento, es el denominado sistema doméstico, cuando un rico acoge en su casa a un escritor o pintor por varios años, le da comida y alojamiento y le paga por su trabajo. Otro es el sistema de encargo. En este caso el cliente es temporal y la relación entre el artista y el comprador finaliza cuando la obra es entregada. Un tercer modelo es el sistema de mercado. En este caso el artista realiza una obra y posteriormente la intenta vender, bien directamente al público, bien a través de un tratante o comerciante que hace de intermediario. Otro sistema importante fue el sistema de academias que sacaban a concurso determinadas obras. Existía también el sistema de subvenciones mediante el cual un municipio, una fundación o institución ayudaba económicamente al artista. Por último, está la obra de arte como regalo del pintor. Tal es por ejemplo el caso de uno de los cuadros más importantes de la Modernidad, el retrato del Papa Inocencio X pintado por Velázquez que se negó a guardar las monedas de oro que el Papa le

entregaba por su portentoso retrato. Velázquez pintó también gratuitamente el retrato de su criado Juan de Pareja. Claro está que Velázquez se percibía a sí mismo en realidad como un noble y la generosidad era la virtud nobiliaria por antonomasia.

En el Renacimiento convivían los dos primeros tipos de mecenazgo, y el sistema de mercado comenzó a ser cada vez más importante a partir del siglo XVI, sobre todo con la venta de xilografías y grabados, -aunque este sistema no tuvo un peso destacado hasta el siglo XVIII-. Cada uno de ellos tenía sus ventajas e inconvenientes. Los que trabajaban exclusivamente para un patrono, como fue el caso de Clovio y el Greco en el Palacio Farnesio, se aseguraban una relativa seguridad económica, pero si el mecenas moría o se arruinaba –algo que acontecía con cierta frecuencia-, el artista podía perderlo todo, como le sucedió a Vasari.

El sistema de mercado, aunque dio más libertad a los artistas y escritores era más inseguro. Entre los principales mercados artísticos en el siglo XVI destacaban Roma, Venecia, Florencia, Brujas y Amberes. París y Londres se convirtieron en centros artísticos bastante más tarde, a partir del siglo XVII, cuando la crisis económica afectó a Flandes y estas dos ciudades aparecieron como núcleos de intercambio cultural importante. Los artistas entraban en contacto con los clientes bien directamente, bien a través de un intermediario, o por medio de concursos. En otras ocasiones la fama de los artistas era tal que los clientes solicitaban su servicio y ofrecían suculentas

recompensas ²⁵. En el Renacimiento el uso de contratos estaba muy extendido. En ellos se hacía constar desde el tipo de materiales utilizados, el precio, el tamaño, la fecha de entrega y los ayudantes que iban a intervenir en su creación. Los litigios entre los artistas y los clientes que se negaban a pagar o dejaban impagos eran también frecuente. El historiador norteamericano Richard Kagan ha puesto muy bien de manifiesto los frecuentes litigios legales en los que se vio envuelto el Greco con sus patronos en Toledo.

A partir del siglo XIII, se multiplicaron las grandes fortunas ligadas al comercio y al préstamo de dinero. Esta nueva clase enriquecida comenzó a establecerse en las ciudades y, a través de los gastos suntuarios, empezó a diferenciarse del resto de los grupos sociales. Sombart, en *Lujo y capitalismo*, puso de manifiesto la importancia que el lujo comenzó a tener a partir del siglo XIII. No sólo las obras de arte se convierten en objetos de

²⁵ A diferencia de los pintores italianos, el sistema de mecenazgo o encargo público no estaba tan extendido en Holanda. En los Países Bajos se desarrolló con más rapidez el mercado de arte donde los artistas vendían cuadros de tamaño reducido a precios más asequibles. Mientras que durante la Edad Media, el principal comprador de pinturas era la Iglesia, que generalmente encargaba cuadros para ser “colocados” en lugares determinados dentro de una capilla, una sacristía, en los países a los que afectó la Reforma, la iglesia dejó de ser un público importante y se desarrollaron otro tipo de temas artísticos como los paisajes, los cuadros de naturalezas muertas o los que representaban escenas de la vida cotidiana. También hay que señalar el gusto de los mecenas renacentistas italianos por el realismo nórdico. Las actas y los documentos muestran que los grandes mecenas florentinos que habían favorecido a los artistas progresistas del Renacimiento fueron muy aficionados a las producciones de arte gótico. Gusto por las obras del norte que había sido importando a Florencia a través de las estrechas relaciones comerciales entre dicha ciudad y el comercio textil de Borgoña. Los inventarios de la casa Médicis, por ejemplo, prueban que los tapices nórdicos eran muy codiciados en la Italia del Quattrocento. Y es que algunos de los grandes maestros de Flandes trabajaron para los florentinos, los Arnolfini fueron retratados por Van Eyck, Rogier Van der Weiden trabajó para los Médicis cuando estuvo en Italia... (Cf. Ernst Gombrich, *Aby Warburg*, op. cit. pág. 131).

lujo, de los que tanto la nobleza como la alta burguesía gustaban rodearse, sino que su importancia y expansión se liga especialmente a las mujeres (tendencia a la sensualidad, refinamiento tanto de las mujeres de la nobleza como de las amantes de reyes, papas y nobles)²⁶.

El rápido crecimiento de los núcleos urbanos, - crecimiento que en buena medida hunde sus raíces en la ciudad como espacio de libertad en donde quedaban abolidas las relaciones feudales de servidumbre -, la necesidad de mostrar un nivel de vida a través del lujo, el cambio de las relaciones entre las clases y los sexos, modificó también el tipo de relaciones que se establecían con los objetos artísticos. En la Edad Moderna los modos de posesión y la manera de exhibición de los objetos artísticos se había alterado profundamente con respecto a la época anterior. Los cuadros se convierten en objetos de consumo, útiles para mostrar y comerciar con ellos. Se va configurando el mercado del arte, que conocerá una fuerte expansión a finales del siglo XIX, cuando las invenciones tecnológicas y artísticas (la creación de pinturas en botes de metal, la creación de marcos de madera en serie...) facilite y agilice el trabajo del pintor y altere el coste de los cuadros.

El arte sirvió también a partir del siglo XVI para diferenciar, para distinguir, a una minoría culta que entendía la percepción de la obra de arte

²⁶ Los principales clientes artísticos en el Renacimiento eran banqueros como los Medici, los Strozzi o los Pazzi. La colección privada más importante en la Roma del siglo XVII la poseía el marqués Giustiniani, también banquero. En el siglo XVIII, el mayor coleccionista era otro banquero, Pierre Crozat, protector de Watteau. Otra gran coleccionista del siglo XVI fue Isabella d'Este que tenía entre su propiedad, más de 1620 piezas, según muestra su inventario de 1542. Felipe II poseía a su muerte 1500 pinturas y Luis XIV llegó a coleccionar 877 cuadros.

como un acto intelectual. Ser propietario de una obra de arte no solo era un indicador de status, exigía capacidad de juicio y discernimiento pues tan solo una minoría escogida podía desvelar el significado de las obras de arte. La mayoría pobre, sometida a las urgencias materiales de ganarse la vida, era considerada ignorante y carente de la educación adecuada para entender el arte. Como muy bien ha mostrado Pierre Bourdieu en su estudio sobre las visitas a los museos esa dialéctica entre minorías “cultas” y masas incultas o ignorantes parece haberse perpetuado desde los tiempos del elitismo de los humanistas. Los humanistas crearon la idea de “genio artístico” -que no se corresponde con la idea romántica de “genio” de la que hablaremos en los capítulos sucesivos-. El “genio artístico” no se atribuyó sólo al “artista”, sino también al público culto y a su capacidad de promover y coleccionar obras de arte. Los humanistas, -que se incluían a si mismos dentro de este público culto-, no sólo definieron y contribuyeron a separar los valores estéticos válidos de los no válidos, sino que además promovieron el aprendizaje teórico de “los artistas” en las academias, dando lugar a lo que sería definido como el “gran arte”. Se ha llegado a decir que las clases populares eran más hostiles a la desnudez “artística” que a la propia “desnudez corporal”. Y a la inversa, que las clases dominantes, aristocracia y alta burguesía, se mostraban más hostiles al desnudo cotidiano. Con el progresivo “control corporal” la desnudez comenzó a ser vista como primitiva, mientras que la desnudez artística era percibida por las clases altas como la manera más refinada de hablar de la belleza, de la sensualidad, y de los valores supremos. Ya Norbert Elías en *El Proceso de la Civilización* había mencionado que *los humanistas contribuyeron especialmente a la formación de identidad social de las elites, tanto de la nobleza cortesana como de las clases burguesas y, en*

*contrapartida, las clases populares fueron definidas como el polo negativo*²⁷.

La conciencia aristocrática en temas culturales era clara, estaban los que entendían y compraban y los que (según las elites de ese tiempo) no entendían y además no podían ni comprar ni ver obras de desnudos, ya que –como esgrimían sus detractores- su visión podía “alterar su forma de comportarse”. Habrá que esperar al siglo XVII para que se pueda decir que existe un “público artístico”, en razón del aumento del número de personas que comenzaron a interesarse no sólo por la pintura, sino también por el teatro, la literatura y la poesía. El Barroco, y en concreto el Barroco español, se caracterizó por la existencia de una fuerte demanda de cuadros. En este periodo era corriente que durante “las visitas”, los dueños enseñaran no sólo las estancias de las que se componía el palacio o la casa, sino que explicaran también el significado de los cuadros que adornaban las habitaciones principales. Las pinturas eran vistas como objetos de adorno y de propiedad, y su uso se fue divulgando progresivamente a otras capas sociales²⁸.

En el siglo XVII la palabra “pueblo” empieza a ser sustituida por la de “vulgo”, con todas las connotaciones peyorativas que la expresión conlleva,

²⁷ Cf. Norbert Elías, *El Proceso de la Civilización*, Fondo de Cultura económica, México 1998.

²⁸ Cf. Javier Portús, *Pintura y Pensamiento en la España de Lope de Vega*, Nerea, Guipúzcoa, 1999, pág.70. Será también a partir de mediados del siglo XVIII cuando determinados sectores de la sociedad empiecen a levantar voces de protesta ante la proliferación de “artistas” en todas las ciudades. En la España de 1625, el 6,5% de la población activa madrileña se encontraba ocupada en oficios artísticos, siendo 75 el número de pintores. (Cf. José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco*, Alianza editorial, Barcelona, 2000, pág. 185).

y se difundió también el término “hombre de buen gusto” y su opuesto “hombre de mal gusto”. En este periodo todas las manifestaciones culturales estaban repletas de alusiones cultas. Este hecho influyó en las obras de pintores y escritores que debían ser conscientes de la heterogeneidad del “público” al que tenían que agradar y debían de hacer “guiños” que contentasen a todos los presentes. Como mencionó el historiador de arte y especialista en el siglo XVII, Javier Portús : *surge así, la voluntad de hacer una cultura “masiva” que pudiera llegar a todo el mundo; lo que en el fondo significaba una ruptura con el elitismo manierista y renacentista y una apuesta por las formas culturales y los gustos de raíz popular...(pero) la barroca fue una cultura esencialmente discriminatoria, que gustaba de reservar parcelas importantes de la significación de las formas artísticas a una minoría culta; y para salvar esta necesidad de contentar por igual a sabios e ignorantes, a gentes con buen gusto o sin él, nació un arte de gran eficacia visual y de profunda complejidad intelectual, que escondía diversos niveles de significación, algunos sólo accesibles para unos pocos*²⁹.

A medida que el público artístico se incrementó, aumentó el número de pinturas al óleo que eran más fáciles de transportar y resistían mejor los cambios de temperatura. Esto puede ayudarnos a entender la importancia que cobraron éstos cuadros considerados una parte fundamental de las pertenencias de una casa, objetos personales de gran valor que se heredaban de generación en generación y de los que queda constancia en los archivos de protocolo de las testamentarías.

²⁹ Cf. Javier Portús, *Pintura y Pensamiento en la España de Lope de Vega*, op. cit. pág. 21.

Monarcas, aristócratas y papas como principales mecenas

Uno de los principales coleccionistas de cuadros de desnudos femeninos fue paradójicamente Felipe II, la encarnación del espíritu de la Contrarreforma, un rey casi siempre representado como un monje recluso en el monasterio de El Escorial. Las pinturas que habían sido adquiridas durante su dilatado reinado fueron transmitidas a sus sucesores. Resulta complejo imaginar cómo un hombre tan religioso como él pudo combinar su fe tridentina con la afición a unas pinturas que la Iglesia no sólo no aprobaba sino que manifiestamente rechazaba y condenaba, hasta el punto de que Felipe de Guevara, un tratadista próximo a los círculos del monarca hizo alusión a estas obras en sus *Comentarios a la pintura: descendamos a pintores venecianos los cuales, queriendo tratar el desnudo de alguna muger por su imitación fantástica, vienen a dar en una grosera y carnosidad demasiada. Esto nace de la opinión que vulgarmente aquella nación tiene concebida, persuadiéndose no ser ninguna muger perfectamente hermosa sino es muy gorda, y así todas las ideas y fantasías en esta parte paran en pinturas corpulentas, y demasiadamente gruesas y no ser en ejemplos demasiado prolixos estos basten para advertir, porque la imitativa imaginaria trae consigo tantas diversidades de cosas, y para en tantos géneros de pinturas diversos, aunque sea en un mismo propósito, de historia o de poesía*³⁰.

Conocer la fascinante historia de los cuadros de desnudos españoles pertenecientes a la Monarquía y que en buena parte actualmente se encuentran en las salas del Museo del Prado nos ayuda a entender la

³⁰ Cf. Felipe de Guevara, *Comentarios a la pintura*, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1948, págs. 99-100.

mentalidad que cada periodo histórico atribuyó a estas pinturas. Felipe II, al igual que su padre el Emperador Carlos V, se mostraba particularmente interesado por la escuela veneciana, y entre todos los pintores venecianos su preferido era Tiziano. *Las Poesías* fueron la primera serie de obras que el pintor veneciano pintó para decorar la dependencia del cuarto bajo de verano del Alcázar de Madrid. En España, la práctica del coleccionismo había ido convirtiendo al desnudo casi en un género pictórico aunque nunca este hecho fue reconocido como tal por los preceptores y tratadistas de arte³¹.

Tiziano expresó con claridad en una carta a Esteban Yvarra, secretario del Consejo del Rey, lo que entendía por estas pinturas tan denostadas por los moralistas: (...) *por ser poesía y pintura virtudes hermanas, que traen consigo utilidad, deleyte y alivio a los hombres de ingenio, he querido dedicar a V.M, como quien conoce la dignidad de ambas cosas, este volumen, a fin de que con su entretenimiento pueda a ratos restaurar el ánimo fatigado de los importantes negocios y grandes cuidados que siempre andan en compañía del honroso peso que sobre sí lleva*³². Tiziano,

³¹ Tiziano utilizó *Las Metamorfosis de Ovidio* en sus cuadros de *Las Poesías*. El primero de estos cuadros fue una *Danae*, (1553-1554), luego *Venus y Adonis*, (1553-1554), *Diana y Calisto* y *Diana y Acteon* (1556-1559), y las últimas *Perseo* y *Andrómeda* (1556), y *El rapto de Europa*, (1559-1562). Tiziano hizo alusiones a que se colocaran en un camerino privado para que fueran más graciosas a la vista. Sabemos que éstas obras iban destinadas a uso privado por la carta que escribió Tiziano a Felipe II en 1554. Incluso Cassiano del Pozo que trabajaba al servicio de Felipe II escribió: *cada vez que la reina baja a dicho apartamento, hace cubrir antes de su llegada todos los cuadros donde hay desnudos*. (Citado por Fernando Checa en *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, pág. 143).

³² Citado por Fernando Checa en *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994, dedicatoria a Esteban Yvarra, secretario del Consejo del Rey Católico.

en esta sensible dedicatoria alude al tópico *Ut Pictura Poesies*, la función de *Las Poesías* era conseguir no sólo utilidad sino también *deleyte y alivio*.

A partir del siglo XVII la afición por los cuadros y las colecciones de objetos de arte es emulada por la alta aristocracia española la cual comienza a interesarse por la escuela veneciana. Los inventarios y testamentos muestran que la naciente clase media, estaba acostumbrada a adornar sus viviendas con pinturas. Entre los mayores coleccionistas de este siglo en España encontramos a Diego Messía, marqués de Leganés y primo del Conde Duque de Olivares, cuya colección llegó a reunir en 1642 más de 1100 cuadros entre los que se encontraban 11 pinturas de Tiziano. Otro gran coleccionista fue Luis de Haro, sobrino del Conde Duque, que a la edad de 22 años poseía más de 331 obras. Fue él quien tuvo el buen gusto de adquirir *La Venus del espejo*, de Velázquez, actualmente en la *National Gallery* de Londres. El conde de Monterrey es otro de los aficionados a la escuela veneciana. Entre sus pertenencias figuraban cuadros de Tiziano, Bassano, Veronés o Bellini. También Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, décimo almirante de Castilla poseía cuadros de Bassano (16), Lorenzo Lotto (1), Tiziano (20), Veronés (1)³³.

Otro de los mecenas mas influyentes del siglo XVI fue el todopoderoso cardenal Alejandro Farnesio, nieto del Papa Paulo III, el Papa inmortalizado por Tiziano que emprendió la búsqueda en el subsuelo de Roma de los restos del Imperio. El nepotismo del Papa se puso pronto de manifiesto pues su nieto Alejandro fue nombrado a sus 14 años Cardenal y

³³ Cf. Jonathan Brown, *La edad de oro de la pintura en España*, Nerea, Madrid, 1990, págs. 136-137.

a los 15 Vicecanciller de la Iglesia de Roma. En 1579 Alejandro fue deán del Colegio Cardenalicio y si no alcanzó la mitra papal se debió a su política a favor de Francia que le valió la oposición de Felipe II y los Médicis quienes opinaban que con un Farnesio ya había sido suficiente.

En 1554 el Palacio de Alejandro, príncipe de la Iglesia, contaba con más de 300 servidores, entre ellos había pintores e intelectuales, que vivían de su fastuosa renta. Se calculaba en 1579 que sus ingresos ascendían a mas de 76.750 escudos al año. Destacaba en el círculo Farnesio el grupo de los *litteratti* y entre ellos humanistas destacados como Annibal Caro, Bernardino Mattei, Paolo Giovio, Claudio Tolomei y Fulvio Orsini. Este último desempeñaba el papel de consejero y bibliotecario. Orsini era un gran amante del arte y en su colección particular se encontraban algunos cuadros del Greco. Por recomendación del miniaturista Clovio, el Greco, que llegó a Roma en 1570, trabajó para Farnesio. En su inconmensurable colección de pintura se encontraban al menos dos de sus cuadros, *Un niño apagando una vela* y *La curación del ciego*.

Alejandro Farnesio, rodeado de humanistas, escritores, miniaturistas como Clovio (autor del famoso *Libro de horas* de Farnesio), y también pintores muestra bien los estrechos lazos que se tejían en el siglo XVI entre mecenas, intelectuales y artistas ³⁴.

¿Cómo seleccionaban estos mecenas a los pintores de su séquito? ¿Por qué unos se quedaban y otros abandonaban el círculo para entrar en el mercado libre? ¿Cuáles eran sus gustos? Los cuadros de desnudos que atesoraba el

³⁴ Un riguroso y fascinante estudio de la relación de Farnesio con sus artistas y consejeros ha sido realizado por Clare Robertson, '*Il gran Cardinale*'. *Alessandro Farnesse, Patron of the Arts*, Yale University Press, New Haven, 1992, pag. 223 y ss.

potentado Cardenal Farnesio en su pinacoteca muestra que los decretos tridentinos no regían para ellos. Un foso insalvable separaba al estamento nobiliario del vulgo y tanto humanistas como artistas prestaron sus servicios para que esa distancia se ahondase.

También había artistas que vivían a sueldo de los municipios. Los artistas que trabajaban para una ciudad tenían la tarea de organizar las ceremonias civiles, de decorar las calles y de escenificar con actores vivos cuando una persona importante visitaba el municipio. Las fiestas, los desfiles y las cabalgatas, junto con los espectáculos, respondían a una necesidad de la vida pública. El espíritu de competencia entre las ciudades hizo que a través de estos eventos las ciudades trataran de manifestar todo su lujo y esplendor³⁵.

Para intentar reconstruir el gusto del Renacimiento hemos tenido en cuenta los tratados sobre el arte que se escribieron en los siglos XV y XVI y que tratan el tema de la belleza. Casi todos ellos están dedicados al mecenas del escritor, como es el caso del tratado de Benedetto Varchi, *Lezzione nella quale si disputa delle maggioranza delle arti e quel sia piu nobile, la scultura o la pittura*, dedicado al *magnífico y honorado* Luce Martini.

En la mayoría de estos tratados se instaba al artista a imitar la naturaleza. En el Renacimiento existían dos ideas diferentes de naturaleza, el mundo físico (*natura naturata*) y la fuerza creativa (*natura naturans*). Naturalismo

³⁵ En la visita del emperador Carlos V a Burgos, en 1520, no sólo se erigieron dos arcos triunfales a la entrada de la ciudad, sino que además pintores pagados por la municipalidad decoraron las calles en ofrenda al rey. Otra ciudad conocida por sus fiestas y galas fue Florencia durante la época de Lorenzo el Magnífico.

en el sentido actual supone la imitación del primero, pero lo que defendían algunos teóricos renacentistas era justamente la imitación del segundo. Para Alberti, por ejemplo, el artista debía buscar la belleza partiendo de la naturaleza. En estos tratados aparecen con asiduidad los términos armonía, orden y proporción estableciéndose analogías entre las proporciones de los edificios y las proporciones del cuerpo humano ³⁶. Esta concepción de las reglas artísticas comenzó a ser rechazadas a finales del siglo XVI por otros términos como el de “gracia”, “riqueza”, “variedad”, “esplendor”, “grandeza” y “abundancia”. “Gracia” era un término que se aplicó al comportamiento antes que al arte, e incluso “maniera” estuvo también asociada con los buenos modales antes que con el estilo artístico. Benedetto Varchi, por ejemplo, en su *Tratado sobre la belleza*, comparaba la gracia con la belleza. La belleza es física, objetiva y basada en unas determinadas proporciones, mientras que la gracia es espiritual, subjetiva e imposible de definir. También en la crítica literaria se hablaba de decoro, grandeza, gracia y similitud.

Otro concepto fundamental en el Renacimiento era la idea de *decorum*, que significaba “lo adecuado”. A partir del siglo XV, no sólo comienza a haber una conducta adecuada para cada circunstancia, sino también una manera de hablar adecuada y unos temas pictóricos adecuados para cada caso concreto. En los tratados de buenas maneras como *El Cortesano* de Castiglione (1528), o *La oración sobre la dignidad del Hombre* de Pico della Mirandola se hacen alusiones a la belleza del cuerpo humano

³⁶ Cf. Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento, fra manierismo e Controriforme*, Bari, 1960, pag. 209 y ss.

aludiendo a su postura erguida, su manera de andar con estilo... ideas que tuvieron su efecto sobre las artes mediante la teoría de las proporciones.

Hemos querido recoger uno de los comentarios que Ludovico Dolce hizo al veneciano Alessandro Contarini de la obra de Tiziano, *Venus y Adonis* realizada para Felipe II en 1554: *os juro señor, que no existe ningún hombre que no la tome por una mujer de carne y hueso. Que no existe un hombre fatigado por los años, ni con los sentidos dormidos que no se sienta emocionado al ver la obra*³⁷. Este texto nos remite a la concepción del erotismo en el comienzo de la Modernidad que es uno de los puntos claves para entender el significado de las pinturas de desnudos. Durante el siglo XVI, como ya hemos mencionado, las autoridades eclesiásticas comenzaron a preocuparse por este tipo de imágenes. El común denominador que relacionaba las imágenes eróticas con las religiosas es que ambas eran eficientes, las primeras para despertar el deseo y las segundas para provocar sentimientos religiosos. Es decir, desde el primer momento se atribuyó al desnudo una capacidad de excitación y un poder de atracción.

Pero ante ciertas obras que hoy pudiera parecernos que encierran un contenido erótico elevado sería preciso preguntarnos si fueron creadas con este fin. Importantes historiadores del arte, como Panofsky, han llegado a la conclusión de que estas obras están compuestas de numerosos símbolos que encierran una concepción filosófica que nos hace difícil su comprensión. El significado de estos desnudos iba más allá de lo

³⁷ Cf. Laneyrie Dagen, *L'invention du corps*, Flammarion, Paris, 1997, pag. 137.

puramente erótico. El desnudo floreció de manera exuberante durante los primeros cien años del Renacimiento Clásico, promulgándose la idea que no había nada, por sublime que fuera, que no pudiera expresarse mediante el cuerpo desnudo, ni objeto útil, por trivial que pareciera, que no mejorase al conferirle forma humana. Esta teoría, reinterpretada por las creencias humanistas y la concepción del hombre que se derivaron de ellas, consideraba que el cuerpo y la belleza iban inevitablemente unidas. En Roma, en Venecia o en cualquiera de las cortes diseminadas por Italia y Francia se veneraba a “la mujer desnuda” y en especial sus pechos como blanco central del erotismo culto. La erotización de los senos en el Renacimiento francés e italiano estuvo vinculada a la producción de poetas, pintores y escultores, que trabajaron bajo el mecenazgo de reyes y de nobles.

Pero será con la crisis del humanismo, cuando se produzca la relajación del canon de proporciones en la representación del cuerpo humano, el “artista” va a hacer pinturas cada vez más subjetivas, y al ser más personales serán también más erotizadas. Por todo ello es tan complejo discernir el significado que el término “erotismo” tenía en el siglo XVI, ya que un cuadro erótico podía describirse como *onesto* o *disonesto* en según qué contexto y dependiendo de los personajes y de la historia que se narrase. Incluso los mismos adjetivos de *onesto* y *disonesto*, se empleaban para diferenciar al cortesano culto y preocupado por sus modales de quienes detentaban un comportamiento despreocupado, como era el caso de las prostitutas ³⁸.

³⁸ Para profundizar más en el tema, véase Bette Talvacchia, *Taking Positions: On erotic in Renaissance Culture*, Princeton University Press, Princeton, 1999.

La tradición de la mitología alegórica se difundió a través de los *Ovidios Moralizados* y la *Genealogía degli dei* de Giovanni Boccaccio. A través de la literatura las figuras mitológicas fueron conocidas por los pintores y escultores. Los artistas intentaron dotar a las representaciones mitológicas de la capacidad de expresar los valores más elevados, tales como la belleza, la fuerza, el amor, la envidia, la fidelidad... La mitología se convirtió en un lenguaje en el que a la monarquía y a la nobleza le gustaba reconocerse y explicarse, ya que podían leer el significado de las pinturas mitológicas al conocer las obras literarias de las que provenían. La educación de la nobleza y la monarquía daba un peso importante al estudio del griego y del latín y con ello de sus mitos. No debería extrañarnos que para una minoría culta no fuese un gran problema distinguir a Diana de Venus, a Venus de cualquier ninfa y a Danae de Europa. El uso de la mitología se convirtió en un soporte privilegiado de las clases dirigentes, de las clases privilegiadas y letradas, porque la mitología, junto a la retórica, la poesía, la historia y las fábulas se instituyeron como uno de los conocimientos necesarios dentro de los saberes que debía de tener todo ciudadano “culto”³⁹.

Una pintura mitológica “esconde” multitud de significados ocultos a la mirada actual. Por ejemplo, la obra de Bronzino, *Alegoría con Venus y Cupido*, muestra algo más que la imagen de la diosa del amor y de la

³⁹ En España, la mayor parte de las pinturas mitológicas que adornaban las grandes casas procedían del extranjero, concretamente de Italia, y es que mientras que los pintores de la península se concentraban en temas religiosos, el gusto por otras narraciones hacía que los monarcas y la aristocracia tuvieran que acudir fuera de las fronteras para conseguir este tipo de cuadros. (Cf. Javier Portús, *Pintura y Pensamiento en la España de Lope de Vega*, op. cit. pág. 22).

belleza. La obra es una metáfora de la sífilis, tal como demostró Panofsky⁴⁰. (Fig. 10)

La sífilis comenzó a ser conocida como enfermedad contagiosa en la mitad del siglo XVI. Fue denominada *mal español*, *morbo gálico*, y también *mal de Nápoles*. Muchos eran los textos literarios y médicos que la mencionan. En 1502, el doctor Juan Almenar de Valencia declaró que *la enfermedad francesa* – sobrenombre con el que también se la conocía- *se transmitía a través del coito, al besar, al amamantar e incluso por respirar aire incorrupto*⁴¹.

No era la primera vez que los artistas se servían de la mujer como alegoría de desgracias y enfermedades. Eva había tentado a Adán a morder la manzana, Pandora había abierto la caja de los desastres... En esta obra, Venus significaba la perdición y la muerte porque guardaba el secreto de la enfermedad. Incluso el término coito se llamaba eufemísticamente “el acto de Venus”.

El miedo y el temor que despertaba esta enfermedad se muestra en la *Alegoría con Venus y Cupido* de Bronzino, cuadro en el que todas las figuras están interactuando entre sí. Cupido besa a la diosa mientras que su mano derecha le toca sensualmente el pecho. En la parte superior derecha está el *Tiempo* en cuyas espaldas se encuentra el reloj de arena. La joven que se aparece detrás del *putti* no sería otra que “el engaño” o “la mentira”,

⁴⁰ Cf. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.

⁴¹ Cf. Margaret Healy, “Bronzino’s London allegory and the art of syphilis”, *Oxford Art Journal*, vol. 20, 1, 1997, pag. 6.

observada por el joven con horror y recelo. Por último, en el ángulo inferior izquierdo, un hombre se cubre la cara con las manos y muestra rasgos de dolor y es que la sífilis provocaba deformaciones en todo el cuerpo pero especialmente en la cara. Las máscaras que aparecen en el cuadro servían para ocultar las desfiguraciones faciales que la enfermedad provocaba...

Bronzino intentó mediante esta pintura moralizante mostrar las maneras en las que la sífilis era transmitida, -al besar, al hacer el amor y al amamantar- y como el placer, el engaño y la enfermedad jugaban peligrosamente entre sí. Bronzino utilizó la belleza de la obra como gancho educativo, al igual que Botticelli hizo en *El Nacimiento de Venus*, pintura que comentaremos en el capítulo siguiente. Bronzino realizó esta obra para un cliente muy particular, Cosimo I de Florencia, que era su mecenas por aquella época y estaba especialmente interesado en esta enfermedad como lo prueba el hecho de que hubiera mandado traer plantas provenientes de América con propiedades para curar la sífilis ⁴².

⁴² Este no es el único ejemplo que trata a Venus como portadora de la sífilis, Luca Giordano pintó *La alegoría de la Sífilis*.

CAPÍTULO IV

TRES DIOSAS QUE AÚN NO SON MUJERES

¿Qué funciones sociales desempeñan las pinturas de desnudos femeninos? Señalemos una aparente paradoja: el desnudo, en el Renacimiento italiano primero y posteriormente en toda Europa, se convierte para el pintor en un reto y a la vez en un rito de paso para el aprendizaje de su oficio. Sin embargo, especialmente a partir de las guerras de religión tanto el puritanismo protestante como el rigorismo tridentino van a vetar la pintura del desnudo. ¿Cómo superar esta aporía? ¿Cómo explicar que los cuadros de desnudos estén vetados y a la vez exista una fuerte producción y consumo de estos cuadros? ¿Por qué y para qué se pintan? Para seguir respondiendo a estas cuestiones hemos adoptado una actitud empírica. Hemos elegido tres obras representativas de cuadros de desnudos para centrarnos en su estudio. Son obras de los siglos XV, XVI y XVII, producidas por diferentes pintores en diferentes lugares. Corresponden por tanto a escuelas distintas de pintura, pero todas ellas brillan con luz propia y son reconocidas en la historia universal del arte. Estas tres obras son *El Nacimiento de Venus* de Botticelli, *la Venus de Urbino* de Tiziano, y *la Venus del espejo* de Velázquez. Esperamos que este estudio nos proporcione claves para entender como el sentido del arte varió al mismo tiempo que se modificó la concepción de la pintura y del desnudo. Pero

antes de entrar en el análisis de estos cuadros, pasemos a describir algo que tienen en común todos estos cuadros: la historia de la diosa Venus.

Venus, diosa del amor y de la belleza

Venus es una de las doce divinidades del Olimpo. Homero la hace hija de Zeus y de Dione, y Hesiodo afirma que nació de la espuma del mar, en la que habían caído los genitales de Urano, castrado por Crono. Venus desempeña en la *Ilíada* un papel fundamental. Fue ella la que mereció recibir del pastor troyano Paris la manzana que consagraba su belleza; ella, a cambio, otorgó al pastor la mano de Helena, esposa de Menelao. Este suceso desencadenó la guerra de Troya, en cuyos acontecimientos la diosa tomó siempre partido por los troyanos, aunque no pudo impedir su derrota. A pesar de la derrota Venus consiguió mantener vivo a su hijo Eneas en el combate contra Diomedes. Así, al proteger a los descendientes de Eneas ocupó un lugar destacado en Roma, a partir del siglo I. A C. Por eso, para los romanos Venus fue la diosa de las esposas, *Venus Genitrix*, festejada por las matronas romanas en primavera, y también la diosa de la castidad *Venus Verticordia*, purificadora de los corazones, *Madre de los romanos*, *protectora del pudor de las matronas y de las vírgenes romanas*, dice Ovidio en los Fastos, pero ante todo Venus era venerada por los generales en los combates, *Venus Victrix* como la fuerza positiva que lo puede todo ¹.

¹ Venus aparece en la fachada de la Universidad de Salamanca junto a unos delfines montados por niños que juegan, acompañantes que ya habían aparecido en la Venus de Médicis y en el manto fúnebre del emperador Carlos V, esculpido por Pompeo Leoni. Esta Venus se identifica con el Imperio, Venus aparece al lado de Hércules como pareja divina protectora del imperio de Carlos V. (Cf. Paulette Gabandan, *El Mito Imperial, programa iconográfico en la Universidad de Salamanca*, Junta de Castilla y León, 1998, pág. 60).

La *Odisea* evoca las infidelidades de Venus a Vulcano, el lisiado esposo de Júpiter, que no había logrado que ella consintiera a sus amores y le asignó en castigo su indiferencia.

La diosa tuvo una hija con Marte, Harmonia. Con Hermes, Afrodita concibió a Eros (Amor) y Hermafrodito, y con Baco a Príapo. Venus también amó a diversos mortales, en especial a Adonis, y a Anquises, con quien engendró a Eneas.

Venus es la diosa del amor y de la belleza. Los autores antiguos celebran diversas partes de su cuerpo: su sonrisa *amable*, una mirada *tierna* y *voluptuosa*, *el oro de sus cabellos*... Venus es protectora del matrimonio y la fecundidad, cuida la cámara nupcial, preside los nacimientos, prepara los matrimonios y protege a las novias.

La literatura antigua le asigna muchos atributos secundarios: en tanto que Venus marina, protege el mar y a los navegantes; como Venus victoriosa, se la invoca en las batallas... En Roma era tratada como una diosa del encanto (*venia*) y del mágico poder de subyugación (*venenum*). Pero Venus también gobernaba las festividades del carnaval florentino y veneciano, y las danzas y los cantos dionisiacos característicos de estas festividades en las que se celebraban los esponsales de Don Carnal y Doña Cuaresma pedían a la Diosa Venus que hiciera de estas ciudades su morada. Tantos grupos sociales e instituciones reclamaban la protección de la diosa que Venus fue incluso una figura alegórica en la poesía caballeresca ².

² Según Gombrich, las deidades clásicas como Amor y Palas, Venus y Marte debieron su introducción en el arte pictórico no a los esfuerzos de los humanistas sino al hecho de que Florencia importase la moda caballeresca. (Cf. Ernst Gombrich, *Aby Warburg*, op. cit. pág. 134). Para un estudio más detallado de esta figura mitológica véase Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Venus, Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999.

***El Nacimiento de Venus* como expresión de la sabiduría antigua.**



Para Panofsky la Venus de Botticelli vendría a significar expresión de la sabiduría antigua más que de la sensualidad moderna. Gombrich es de la misma opinión pues, en la medida en que por influjo de las ideas neoplatónicas la pintura se aproximaba al arte de la música, el objetivo común era ejercer cierto hechizo y provocar efectos filosóficos duraderos. Esta Venus evoca el ideal ciceroniano de refinamiento y cultura. Representa por tanto una metáfora de la vida moral ya que los seres divinos se distinguían por ser prototipos ejemplares ³. (Fig. 11)

Fue Aby Warburg el primer crítico que mencionó que Botticelli tuvo el apoyo de un consejero humanista para la realización de esta obra ya que en

³ Cf. Ernst Gombrich, *Imágenes Simbólicas*, Debate, Madrid, 2000, pág. 33.

la medida que los artistas carecían de una educación clásica, necesitaban asesoramiento cuando les encargaban obras de contenido mitológico. Warburg destacó que posiblemente fuera el poeta Angelo Poliziano (1454-1495) y el humanista Marsilio Ficino, protegidos al igual que Botticelli por Lorenzo el Magnífico, quienes inspiraron algunos aspectos de esta pintura. Poliziano debió insistir para que Botticelli añadiera en *El Nacimiento de Venus* los paños ondulantes y los cabellos sueltos. El artista seguramente encontró modelos para ello en los sarcófagos y en los relieves neoáticos, en los que se manifestaba un interés semejante por la plasmación del movimiento. En el Quattrocento, el interés por la Antigüedad residía en las cualidades opuestas del movimiento graciosos o apasionado. Warburg expone que el movimiento de la ninfa en la obra de *la Primavera* que parece quitarse sus ropajes es clave para entender la obra de Botticelli y gran parte del arte renacentista. La respetabilidad burguesa si quería asumir una auténtica función de desahogo de la emoción desenfrenada debía liberarse de los estorbos del rico brocado, sólo así podía abrir camino hacia una expresión “natural” de las pasiones humanas. El momento en el que esto se logró fue un momento crucial en la historia del arte renacentista: *un re-despertar a la belleza de la humanidad no desvirtuada* ⁴.

Warburg relacionó *El Nacimiento de Venus* con un acontecimiento histórico concreto. Si en la *Giostra* de Poliziano se mencionaba la Justa organizada por Juliano de Médicis en honor a Simonetta Vespucci, ¿no era

⁴ Cf. Ernst Gombrich, *Aby Warburg*, op. cit. pág. 146.

posible que los dos cuadros de Botticelli, *Nacimiento de Venus* y *La primavera* tuvieran que ver con la belleza y la muerte de Simonetta? Warburg identificó con Simonetta a la diosa de la primavera que recibe a orillas del mar a la recién nacida Venus y sugiere lo mismo para la diosa que esparce flores en *La Primavera*. El rostro serio de Venus posiblemente proviniese de un poema de Bernardo Pulci en el que implora a Venus que devuelva a tierra a la bella ninfa Simonetta ⁵.

En el Renacimiento los mecenas se inventaban "temas" y pedían la colaboración de alguna persona "culto" que preparaba al artista lo que se denominaba "programa". Según Gombrich, en la época en que fueron pintadas las obras de *La Primavera* o *El Nacimiento de Venus*, estas no pertenecían a ninguna categoría reconocida. Existían temas mitológicos en el arte profano en cofres matrimoniales, arquillas o tapices, pero Botticelli fue el primero en pintar cuadros mitológicos que en tamaño competían con el arte religioso del siglo XV. Con la obra *El Nacimiento de Venus*, no asistimos al nacimiento del arte profano, -que había existido durante toda la Edad Media-, sino a la apertura del arte profano a esferas que hasta entonces habían sido exclusivas del culto religioso, temas provenientes de la caballería y del amor cortés.

En 1439 se creó en Florencia una academia neoplatónica bajo el auspicio de los Médicis llamada *Accademia de Carraggi*. Esta Academia era el

⁵ Entre los antepasados de la "ninfa", Warburg encontró a la Victoria romana y a la ménade griega, en ambas figuras femeninas el movimiento expresaba el triunfo de la conquista. Para Warburg el estudio de la obra *El Nacimiento de Venus* sirve para mostrar que el Quattrocento tuvo una predilección especial por las figuras femeninas con ropajes agitados y que éstas aparecían a menudo con el nombre de ninfas.

centro de encuentro entre pintores, poetas, dramaturgos y arquitectos cuyo interés común era el pensamiento de Platón y en especial los temas del amor y de la belleza. El contacto de estos humanistas influyó en materias como la geometría, la física, la astrología, la mitología... que se vieron afectadas por la interpretación neoplatónica.

El principal pensador protagonista de la academia florentina fue Marsilio Ficino, autor de importantes traducciones clásicas, como las *Enéadas* de Plotino y tutor personal de Lorenzo el Magnífico. Ficino, además de ser pensador y filósofo, era conocido como mago. Su doctrina mágica aparece en la obra *De Vita*, (1489) compuesta por tres escritos, en los que ligaba las prácticas mágicas con la medicina, sin que sus ideas fueran consideradas herejías ya que la magia seguía formando parte de la vida cotidiana de los hombres del Renacimiento.

Ficino distingue en el universo cuatro esferas ordenadas jerárquicamente cuyo nivel de perfección es menor según se desciende. El mundo supraceleste o “mente cósmica” ocupa el nivel superior y es una región inmaterial e incorruptible. En segundo lugar se encuentra el mundo celeste o “alma cósmica”, que también es incorruptible pero inestable. En tercer lugar, la naturaleza o el mundo sublunar o terrestre, que es corruptible al estar compuesto de materia y de forma. Por último está, *la materia*, que es inerte y sólo entra en movimiento en contacto con la naturaleza. Estos

cuatro mundos están irrigados por la energía divina y por ello participan de la belleza de Dios, aunque en menor grado que otras regiones superiores ⁶.

Las diferentes partes del universo y del cuerpo estaban relacionadas entre sí. El hombre estaba compuesto de cuerpo y alma que a su vez se dividía en alma superior y alma inferior. Si el alma superior se vincula con la mente cósmica, puesto que –en palabras de Ficino- el hombre es el lazo de unión entre Dios y el Mundo, el alma inferior está en contacto directo con el cuerpo. Ficino mantiene una posición intermedia entre la concepción escolástica según la cual Dios está fuera del universo finito, y las teorías panteistas, según las cuales el universo es infinito y Dios es idéntico a él. Ficino y sus seguidores compartieron la creencia en la analogía estructural entre el macrocosmos y el microcosmos. De la misma forma que el universo se compone del mundo material (la naturaleza) y de la región inmaterial más allá de la órbita de la luna, el hombre está compuesto de cuerpo y alma; el cuerpo es una forma adherente a la materia, el alma una forma solo adherente a ella misma. Y de igual modo que el *spiritu mundanus* pone en relación el mundo sublunar y el translunar, el *spiritu humanus* relaciona el cuerpo y el alma.

Para Ficino, el deseo es lo que induce al hombre a integrarse en ese orden universal y así unirse a Dios. La belleza, junto al deseo, es lo que despierta

⁶ Según Jean Seznec, en el Renacimiento la tierra estaba en el centro del universo rodeada por siete esferas o “cielos”, en cada uno de los cuales se movía un planeta: La Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno. Los planetas se movían por una “inteligencia”, un conductor celestial a menudo identificado con el correspondiente dios o diosa clásicos. Esta fusión entre planetas y deidades hizo que sobreviviesen los dioses paganos de la Edad Media y de la Antigüedad. (Cf. J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987).

al amor y permite a los humanos llegar a Dios. Según los teóricos neoplatónicos, la belleza expandida por el universo adquiere dos formas que están descritas simbólicamente bajo dos imágenes de Venus, *La Venus Celeste* y *la Venus Vulgar*. La obra *El Nacimiento de Venus* inmortaliza a la primera, mientras que *La Primavera* representa a la segunda. Si *La Venus Celeste* tiene un origen celestial es porque nace sin intervención divina de los testículos que cayeron sobre la espuma del mar cuando Urano, dios del cielo, fue castigado por Saturno. *La Venus Vulgar* es fruto del amor entre Jupiter y Juno, y por ello, al tener madre, contiene materia y habita en una esfera inferior, el alma cósmica. Su belleza es la de lo individual que se materializa en el cuerpo sensible. Es esta belleza la que se muestra accesible a nuestro sistema de percepción y la que produce en nosotros un gran deleite visual. Ambas Venus no son dos versiones que se contraponen sino que se complementan. En Platón y en sus seguidores las dos Venus no designan dos formas opuestas del amor, uno casto y el otro sensual, sino dos amores nobles llamados *amore celeste e humano*, siendo el segundo una imagen humilde del primero ⁷.

Este humanista vio la esencia del amor a partir de un dualismo formado por el deseo corporal y el anhelo espiritual dirigido a Dios porque para él, la significación del amor suponía la fecundación de las ideas platónicas por la fe cristiana. Ficino al definir la belleza como “esplendor del rostro de Dios” volvió a reafirmar la identidad entre lo bello y lo bueno. El amor es siempre

⁷ Cf. Tonia Raquejo Grado, *Sandro Botticelli*, Historia 16, Madrid, 1993, págs. 69-70.

engendrado por una belleza que por su propia naturaleza llama “el alma de Dios”. Si el amor es siempre deseo, no todos los deseos son amor. Solo cuando el deseo se hace consciente de un fin último, merece el nombre de amor. Y siendo esta virtud última esa bondad divina que se manifiesta en la belleza, el amor tiene que ser definido como “un deseo del goce de belleza”⁸.

El mecenazgo de la familia Médicis comenzó hacia 1470 cuando Botticelli retrató a Piero de Médicis, hijo de Cósimo y padre de Lorenzo el Magnífico. Pero el encargo más importante antes de que pintara *El Nacimiento de Venus* y *La Primavera* fue el de decorar la habitación nupcial del hijo de Antonio Pucci, Giannozzo, que iba a contraer matrimonio con Lucrecia. En Florencia se acostumbraba a decorar las casas de los nobles con casetones de madera que tenían por nombre *spallieras* cuyo uso era proteger del frío y de la humedad a las habitaciones principales. En los primeros años del Quattrocento se empezaron a ornamentar con temas pictóricos acordes con el uso de la habitación, si se trataba de una habitación nupcial, lo normal es que se decoraran con historias de amor, con alusiones a las virtudes de la futura esposa... Uno de estos casetones fue la obra *La historia de Nastagio degli Onesti*, que Botticelli pintó para la boda anteriormente mencionada y que se conserva

⁸ He aquí las clases de amor según Ficino y Pico della Mirandola:

Clases del Amor	FICINO		PICO DELLA MIRANDOLA	
	Facultad Correspondiente del Alma humana	Venus Correspondiente	Facultad Correspondiente del Alma humana	Venus Correspondiente
Amor divinus (Amore divino)	Mens (intellectus)	Venus Coelestis. (Hija de Urano)	Intelletto	Venere Celeste I (Hija de Urano)
Amor Humanus (Amore humano)	Alma humana	Venus Vulgaris. (Hija de Zeus y Dione)	Ragione	Venere Celeste II (Hija de Saturno)
Amor Ferinus (Amore bestiale)	(Locura)	(Locura)	Senso	Venere Volgare. (Hija de Zeus y Dione)

(Cf. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, op. cit, pág.200).

en el Museo del Prado. Es una historia que se basa en el *Decamerón* de Boccaccio. En él se narra las visiones que Nastagio tuvo en el bosque mientras paseaba lamentándose de las desdichas de su amada. En el primer cuadro, Botticelli pintó a Nastagio paseando desconsolado mientras que a sus espaldas aparece un caballero que persigue a una mujer desnuda. En el segundo cuadro continúa la persecución, aunque en un primer plano aparece la extirpación del corazón de la joven que es arrojado a los perros para que sea devorado. En el tercer cuadro, Nastagio reúne a su amada y a otros invitados para hacerles presenciar la escena del caballero y la dama, ambos condenados, ella por despreciar su amor, él por suicidarse. En el cuarto cuadro se celebra el banquete de boda de Nastagio y su prometida.

Lorenzo de Pierfrancesco (1463-1503), primo de Lorenzo el Magnífico, encargó a Botticelli tres cuadros de contenido mitológico, *La Primavera*, *El Nacimiento de Venus y Palas y Centauro*. Mientras que en *La Primavera*, Venus aparece cubierta con un ligero manto, en *El Nacimiento de Venus*, Venus aparece desnuda. En el primer cuadro como ya queda dicho Venus simboliza la *Venus Vulgar*, el amor humano, mientras que en la segunda representaría la *Venus Celestial*. Pero no debemos de entender a la Venus Vulgar como una diosa sensual, al margen de la celestial, ya que el amor humano tiene la capacidad de ver en la belleza corporal, la belleza celestial. Ambas Venus son una sola, la belleza divina que ha descendido al mundo natural, y se diferencian del Amor *Ferinus* o bestial, que es un amor brutal, violento, irracional.

Para Ficino, la idea de lo bello está grabada en nuestro espíritu como una "fórmula", como un espejo, y sólo esta representación innata confiere la capacidad de discernir lo bello visible y de juzgarlo con una belleza invisible. Bella es aquella cosa terrenal que presenta la máxima concordancia con la Idea de belleza. Ficino define la belleza como la semejanza de los cuerpos con las Ideas, o como una victoria del intelecto divino sobre la materia ⁹.

Botticelli y su mecenas entendían *El Nacimiento de Venus* como un símbolo de alegoría moral y de saber astrológico. Este significado lo descubrimos en las cartas que Marsilio Ficino escribió a Lorenzo de Pierfrancesco cuando este aún era un adolescente: *mi inmenso amor por ti, excelente Lorenzo, me ha movido desde hace tiempo a hacerte un inmenso regalo. Al que contempla los cielos, nada sobre lo que posa los ojos le parece inmenso, fuera del mismo cielo. Si, por tanto, te hago un regalo de los cielos mismos, ¿cuál será tu precio? Pero preferiría no hablar de precio, pues el Amor, nacido de las Gracias, todo lo da y lo acepta gratuitamente; ni ciertamente puede nada de debajo del cielo contrapesar por completo el cielo mismo. Dicen los astrólogos que el hombre más feliz es aquel para quien el destino ha dispuesto los signos celestes de manera que la luna no esté en mal aspecto con Marte y con Saturno, y por el contrario en aspecto favorable con el Sol, Júpiter, Mercurio y Venus. E igual que los astrólogos llaman feliz al hombre para quien el destino ha*

⁹ Cf. Marsilio Ficino, *De amore, comentario a El Banquete de Platón*, Tecnos, Madrid, 1994.

ordenado así los cuerpos celestes, los teólogos juzgan dichoso al que ha dispuesto su propio yo de manera similar. Quizá te preguntes si no será esto pedir demasiado: mucho es en verdad, pero, sin embargo, mi inteligencia Lorenzo, emprende la tarea con entusiasmo, pues el que te hizo es más grande que los cielos, y tú también serás más grande que los cielos en cuanto te decidas a mirarlos frente a frente. No hemos de buscar esas cosas fuera de nosotros, pues todos los cielos están en nuestro interior y la vehemente energía que llevamos dentro atestigua nuestro origen celestial.

En primer lugar la Luna: ¿qué otra cosa puede significar en nosotros más que el continuo movimiento del alma y el cuerpo?. Marte representa la velocidad, Saturno la lentitud, el Sol Dios, Júpiter la Ley, Mercurio la Razón, y Venus la Humanidad (Humanitas).

En adelante, pues, joven de espíritu, cíñete y, junto a mí, dispón tus propios cielos. Tu Luna –el continuo movimiento de tu alma y de tu cuerpo- debe evitar la excesiva velocidad de Marte y la lentitud de Saturno, es decir, debe dejarlo todo para el momento preciso y oportuno, y no debe apresurarse indebidamente ni demorarse demasiado. Esta Luna de tu interior debe además contemplar continuamente el Sol, que es Dios mismo, del que recibe siempre los rayos vivificantes, pues has de honrarle sobre todas las cosas, a quién estás obligado, y hacerte digno de tu honor. Tu

Luna debe también contemplar a Júpiter, las leyes humanas y divinas que no deben de transgredirse nunca, pues la desviación de las leyes que rigen todas las cosas equivale a la perdición. También ha de orientar su mirada hacia Mercurio, es decir, hacia el buen consejo, la razón y el conocimiento, pues nada debe emprenderse sin consultar al sabio, y nada debe decirse ni hacerse si para ello no se puede aducir ninguna motivación pausable. A un hombre que no esté versado en las ciencias y las letras se le puede considerar sordo y ciego. Por último, debe poner sus ojos en la misma Venus, es decir en la Humanidad (Humanitas).

Ten pues cuidado, no vayas a despreciarla pensando que quizá Humanitas es de origen terreno. Pues la misma Humanidad (Humanitas) es una ninfa de gentileza excelente, nacida de los cielos y amada más que otras por el Dios todopoderoso. Su alma y su mente son el amor y la caridad, sus ojos la dignidad y la magnanimidad, las manos liberalidad y magnificencia, los pies gentiles y modestia. El conjunto es, por tanto, templanza y rectitud, encanto y esplendor. ¡Oh, qué exquisita belleza!, Qué hermosa de ver. Mi querido Lorenzo, una ninfa de tal nobleza ha sido puesta por completo en tus manos. Si te unieras a ella en matrimonio y la reclamaras tuya, endulzaría todos tus años y te haría padre de hermosos hijos.

En conclusión pues, y resumiendo, si dispones de tal manera los signos celestiales y tus dotes saldrás indemne de todas las asechanzas de la

*fortuna y, con la protección divina, vivirás feliz y libre de cuentas*¹⁰.

Venus no es sólo una diosa del placer, sino que abarca la *Humanitas* que a su vez engloba el amor, la caridad, la liberalidad y magnificencia, la gentileza y la modestia, la dignidad, el encanto y el esplendor. El término *Humanitas* tiene dos significaciones fácilmente diferenciables. La primera se origina de la confrontación entre el hombre y lo que es inferior a él y la segunda de la confrontación entre aquél y todo cuanto lo trasciende. En el primer caso, *Humanitas* es un valor, en el segundo es una limitación. El significado de *Humanitas* como valor procede de Ciceron, quien señala la cualidad que distingue al hombre no sólo de los animales, sino también de quien pertenece a la especie *homo* sin que por ello haya de merecer el calificativo de *homo humanus*: el bárbaro o el hombre vulgar faltos de *pietas*¹¹.

La concepción renacentista de *humanitas* presentó, desde el principio, un doble aspecto, supuso la renovación de la clásica antítesis entre *humanitas*

¹⁰ Citado por Ernst Gombrich en *Imágenes Simbólicas*, op. cit. págs. 805, 812, 834, 845, 905, 908. La carta procede de *Opera Omnia* de Ficino –Basilea, 1576.

Marsilio Ficino no sólo escribió una carta a Francesco de Pierfranco sobre el significado de la *Humanitas*, sino que también se dirigió a los tutores de su mecenas, Naldi y Giorgio Antonio Vespucci para que le enseñaran el significado de este término; *Marsilio Ficino a Giorgio Antonio Vespucci y a Naldi: he escrito una carta al joven Lorenzo sobre el próspero destino que tantas veces nos otorgan las estrellas que están fuera de nosotros y también sobre la gratuita felicidad que adquirimos por nuestra propia y libre voluntad de las estrellas de nuestro interior. Explicádselo, si resulta necesario, y exhortadle a aprenderlo de memoria y guardarlo en su corazón. Siendo como son de grandes las cosas que le prometo, igual de grandes son las que él adquirirá por sí mismo, sólo con que lea la carta en el espíritu con que yo le escribí.* (Citado por Ernst Gombrich en *Imágenes Simbólicas*, op. cit. pág.46).

¹¹ Tonia Raquejo Grado, *Sandro Botticelli*, op. cit. pág. 85. Dado que para el filósofo el sentido de la vista era el más perfecto, la *Humanitas* se debía llevar al lienzo para que Lorenzo contemplase todas las virtudes morales a través de esta pintura.

y *barbaritas* y la supervivencia de la antítesis medieval entre *humanitas* y *divinitas*. De esta concepción ambivalente de *humanitas* se ha originado el humanismo, para Panofsky el humanismo se puede definir como fe en la dignidad del hombre, fundada en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad)¹².

Quizás ahora nos resulte más fácil entender el significado de la obra de Botticelli *El Nacimiento de Venus* así como el significado del desnudo femenino en este periodo ¹³. En el ángulo superior izquierdo dos personajes alados y enlazados soplan, el moreno es Eolo, el viento frío del huracán, el rubio y de aspecto más delicado es Céfiro, la brisa suave. En el lugar central, Venus, de pie sobre una concha, sobre una venera, se cubre el pecho con la mano derecha y con la izquierda sujeta un mechón de la cabellera rubia con la que oculta su sexo. Venus se desliza a la orilla en una concha enorme donde *la Hora* de la Primavera esparce un manto de flores para recibirla, al tiempo que las rosas que surgen del aliento de los céfiros perfuman el espumoso mar.

¹² Cf. Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, op. cit. págs. 18-19.

¹³ No debemos pasar por alto que la diosa del amor que ocupa el lugar central *El Nacimiento de Venus*, y en *La Primavera*, aparece desnuda en esta primera obra y vestida en la segunda. Este contraste trae a la memoria la diferencia entre las dos estatuas de la Venus de Praxíteles, de las cuales la desnuda, rechazada por los habitantes de la isla de Cos y reemplazada por otra vestida, se convirtió en la gloria de Cnido. Tiziano en su *Amor Profano, amor Sagrado* (1515) repitió la misma imagen. La figura desnuda es la *Venus Celeste* que simboliza el principio de la belleza universal y eterna, pero inteligible. La otra es la *Venus Volgare*, que significa las fuerzas generadoras que crea las imágenes percederas, pero visibles y tangibles de la belleza en la tierra: los seres humanos, animales, flores, árboles... La figura de Cupido entre las dos Venus que agita el agua de la fuente puede expresar la creencia neoplatónica de que el amor actúa como intermediario entre el cielo y la tierra. (Cf. Erwin Panofsky, *Estudios sobre iconología*, op. cit. pág. 210).

El tema proviene de *Las Metamorfosis* de Ovidio (libro II, 27, Fastos v. 217) que describe a *la Hora* en el momento de ir a tender una mano a Venus. Otra fuente literaria puede ser el poema de Poliziano *La Giostra*, que había sido utilizado por el pintor en otra de sus obras mitológicas *La Primavera*. También el relato de Hesíodo vincula la diosa al mar de donde la hace nacer.

A juicio de Gombrich (1945), la obra mostraría el nacimiento de la *Humanitas*, engendrada por la naturaleza con sus cuatro elementos, aire, agua, tierra y fuego. Así como la unión del espíritu con la materia. Gombrich ha encontrado en *El Nacimiento de Venus* una relación entre el nacimiento de la Diosa y el bautismo de Cristo. También Panofsky ha señalado que la propia Venus podría ser tomada como una virgen de la Anunciación debido a la similitud que existe entre los rasgos de las Venus y los de las Madonas de Botticelli. Para F. Saxl, Botticelli se pudo haber basado en una pintura de Baldovinetti, *El bautismo de Cristo*. Gombrich presupone que la puerta de Ghiberti del Duomo de Florencia también le pudo sugerir la composición del *El Nacimiento de Venus* e incluso Peter Burke, ve *El Nacimiento de Venus* como un intento de reconstrucción de las obras perdidas del pintor griego Apeles¹⁴. Idea que también ha sido compartida por Edgar Wind¹⁵.

¹⁴ Cf. Peter Burke, *El Renacimiento Italiano*, op. cit. pág. 26.

¹⁵ Cf. Edgar Wing, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Madrid, 1972, pág. 136.

Otra interpretación nos la ha proporcionado Federic Chordá Riollo. A su juicio –y en esto parece seguir a Gombrich- en *El Nacimiento de Venus* aparecen los cuatro elementos naturales, el fuego, el aire, la tierra y el agua. Venus, el fuego, está situado sobre el agua, dos elementos contrarios que se concilian. También el aire, al estar formado por el huracán Eolo y la brisa Céfiro aparecen como la unión de dos elementos contrarios. El manto es el símbolo de la tierra que ha de cubrir el fuego para aprovechar su calor. Estos cuatro elementos se unen entre sí de manera armoniosa y conciliadora ¹⁶.

Aceptemos uno u otro significado, para la cultura del siglo XV la figura de Venus iba más allá de la representación de un simple cuerpo femenino, a través de la figura desnuda de la diosa se estaba representado toda una concepción vital, toda una manera de entender la belleza, el hombre y el cosmos ¹⁷.

Otras interpretaciones ven en la Venus florentina la representación del esplendor y la magnificencia de la Corte de los Médicis ¹⁸, la creatividad de un arte total que engloba a la música y a la danza, expresa la fuerza de la naturaleza, la belleza que el arte de Grecia y Roma había conseguido

¹⁶ Cf. Federic Chordá Riollo, “Los elementos y los estados de vida en el Nacimiento de Venus y en La Primavera de Botticelli”, *Cuadernos de Arte e Iconología*, vol. 2, 1989, págs. 261-264.

¹⁷ Para George Camamis el significado mitológico de las pinturas de *La primavera* y *El Nacimiento de Venus* influyeron *La Galatea* y *La Gitanilla*, de Cervantes porque en ambas Cervantes siguió detalladamente el concepto de *Humanitas*. (Cf. George Camamis, “The concept of Venus-Humanitas in Cervantes as the key to the Emigma of Botticelli’s Primavera”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. VI, n. 2, 1988, págs. 159-182).

¹⁸ Cf. Stefano Zuffi, *La pittura italiana*, Mondadori, Milan, 1997.

expresar con la máxima claridad y precisión, comunica el optimismo vital y ensalza las virtudes del amor. En este sentido este cuadro es casi una síntesis pictórica del Renacimiento ¹⁹.

Muy pronto la sociedad florentina se vio cubierta por el oscurantismo de un fraile hasta el punto de que es casi un milagro que el cuadro de Botticelli haya llegado hasta nosotros. Bien es verdad que cuando Lorenzo de Médicis escuchó los ruegos de su amigo Pico de la Mirándola e hizo llamar a Savonarola a la ciudad, no podía prever que el Fraile iba a derrocar el poder de los Médicis y proclamar una teocracia republicana. Con la ayuda de Lorenzo, su protector, Savonarola se convirtió en julio de 1491 en prior y reformador del Convento de San Marcos. Impuso una rigurosa reforma, la observancia de los votos y ordenó que los legos o conversos y los frailes menos aptos para el estudio se ejercitasen en el arte de la pintura, la escultura, en el arte de miniar códices con el fin de contribuir al sustento de la comunidad. De cincuenta frailes que eran al principio pasaron a ser muy pronto doscientos treinta y ocho y *entre ellos personas de calidad*. En 1492 empezaron las primeras visiones del fraile y sus sermones encendidos, que tanto halagaban al pueblo, iban adoptando tonos cada vez más apocalípticos. En adviento de 1494 la voz de Savonarola clamó tonante desde el púlpito contra los malos príncipes: *esos príncipes malos son un gran lazo para las almas; sus palacios y cortes son el refugio de todos los animales y monstruos de la tierra, cueva de ladrones y*

¹⁹ Según Panofsky *El Nacimiento de Venus* atrajo a los hombres del Renacimiento por su anhelo de “renacer”.

criminales, los cuales acuden allá, porque allí encuentran incitamiento y modo de saciar sus desenfrenadas concupiscencias y salvajes pasiones. Allí está en los malos consejeros, que inventan siempre nuevos pesos y nuevos impuestos para chupar la sangre del pueblo. Allí están los filósofos y los poetas aduladores, los cuales con mil fábulas y embustes hacen comenzar de los dioses la genealogía de estos príncipes malvados. La referencia al círculo de los humanistas en el que estaba integrado Botticelli no podía ser más explícita. ¿No eran las Venus la mejor expresión de que la corte de los Médicis están bajo el patrocinio del amor y de la belleza? Florencia dejaba de ser la ciudad de las artes y de las letras para pasar a convertirse en la nueva Babilonia, pues, como afirmaba Savonarola, Florencia era la ciudad de los estultos y de los impíos, la ciudad que el Señor quiere destruir.

En la *Epístola ad Verinum* escribe Jerónimo Savonarola: *hay una casta de falsos poetas que no saben hacer otra cosa que correr detrás de los griegos y romanos, repitiendo sus ideas, imitándolos en la forma y en el metro, y hasta invocando a los mismos dioses, como si nosotros no fuésemos tan hombres como ellos y no tuviésemos nuestra razón y religión. Y ese es un falso poeta y a la vez una peste perniciosa para la juventud (...). Arremete contra Platón, y sigue atacando a los artistas que con la autoridad de dioses nefandísimos, con el halago de versos torpísimos, llenaban todo de ignominiosas liviandades y de devastación moral. Su propuesta de que libros, cuadros y esculturas que ensalzaban el paganismo fuesen destruidos*

se hizo realidad. La ciudad se transformó en un relicario de santidad. Como escribía el embajador de Mantua en una carta del 17 de noviembre de 1494 *un fraile de Santo Domingo ha puesto a la población en tal espanto que todos se han dado a la piedad, viven a pan y agua tres días a la semana, y solo dos días toman caldo y vino. Las muchachas, y aún parte de las mujeres casadas, se han recogido a los claustros, de manera que ya no se ven en Florencia más que muchachos, hombres y viejas.*

Desde febrero de 1497 Savonarola puso en práctica el denominado *Bruciamiento delle vanità*, una inmensa hoguera en el centro de la ciudad en la que ardía todo lo que fuese instrumento de pecado, mientras cantaban los niños y repicaban las campanas en muestra de alegría por ver desaparecer del mundo las artes del diablo. Los historiadores de la Iglesia nos refieren con minuciosidad cuales eran los principales instrumentos de pecado: *libros lascivos, pinturas deshonestas, instrumentos musicales, perfumes, cabelleras postizas, ornatos femeniles...* Pero lo más sorprendente es que acto seguido subrayan: *dícese que el mismo Sandro Botticelli y Bartolomeo della Porta y Lorenzo de Credi, tres ilustres pintores que sufrieron el influjo savonaroliano, echaron a las llamas algunos de sus cuadros (...)* *Hasta en los grandes artistas tuvo influjo, inspirándoles sentimientos profundos que fructificaron en un arte nuevo, v.gr. en Botticelli, Bartolomeo della Porta (que luego entró dominico), Miguel Angel, Perugino, Juan de la Robbia y otros. Conocida es la transformación que se obró en el filósofo Juan Pico de la Mirándola y en Nicolás Schomberg, que*

vistió el hábito dominicano. Y algún provecho sacaría el exquisito humanista Angelo Poliziano y el filósofo platónico Marsilio Ficino, que alaba la suma doctrina del fraile ²⁰.

Savonarola inaugura por tanto una nueva preceptiva artística, un nuevo clima moral que asesta un golpe mortal al primer Renacimiento florentino. Únicamente parecía haber cabida para un arte de la pintura cristianizado y supervisado por los frailes. Su máxima expresión son los cuadros de Fray Angélico, pintor dominico del convento savoranoliano de San Marcos y en especial sus conocidas Anunciaciones. La Virgen vestida y recogida como en una celda monástica sustituye a la diosa que surge voluptuosa y desnuda de la profundidad del mar.

La Venus de Urbino de Tiziano como soporte privilegiado de erotismo.



²⁰ Citado por Ricardo García Villoslada y Bernardino Llorca en *Historia de la Iglesia. Edad Nueva*. T.III, BAC, Madrid, 1967, págs. 446-453. He retomado de este libro los datos y textos relativos a Savonarola.

Tiziano es el pintor por antonomasia del siglo XVI veneciano. En la ciudad de Venecia el sentido de refinamiento que adquieren las maneras cortesanas tuvo grandes repercusiones en el arte y en la forma de representar el desnudo femenino. Por ello, la escuela veneciana de pintura fue tan solicitada, porque representaba como ninguna otra la delicadeza, la elegancia y el lujo tan estimados por las clases altas.

Tiziano contó con el mecenazgo de las familias más ricas de Venecia y Roma, entre las que se encontraban el Duque de Ferrara, el Duque de Mantua y a partir de 1530, el emperador Carlos V. En 1533, fue nombrado por este último pintor de la Corte y se le concedieron los títulos de Conde Palatino y Caballero de la Espuela Dorada, tanto para sí como para sus descendientes. Tiziano retrató a los hombres y mujeres más importantes de Italia y España: Federico de Gonzaga, Alfonso I (Duque de Ferrara), Baltasar Castiglioni, Carlos V, Isabelle del Este, Julio Romano, el Cardenal Pietro Bembo y Alessandro Farnese, Pietro Aretino, Don Diego de Mendoza –embajador de Carlos V en Venecia-, Isabel de Portugal, Julio II, Enrique VIII de Inglaterra... por citar algunos de ellos. De todos ellos, Tiziano mantuvo una estrecha relación con Giulio Romano y el escultor y arquitecto Sansovino. También fue íntimo amigo del escritor Aretino, el cual, como escribió Vasari, *hizo conocer su nombre tan lejos como llegó su pluma*. Y de Speroni Speroni que en su *Dialogo sobre el amor* (1550) señaló que *el Aretino pinta las cosas con las palabras tan bien como Tiziano con sus pinceles, y he visto algunos de sus sonetos sobre retratos*

de Tiziano en los que se produce tal adecuación entre ambos que resulta difícil decidir si el soneto ha tenido su origen en el retrato o el retrato ha nacido del soneto; el soneto pone la voz al retrato y éste reviste de carne al soneto ²¹.

La mayoría de los historiadores del arte coinciden en el carácter erótico de las obras de Tiziano. (Fig. 12) Fernando Checa manifiesta que los cuadros de desnudos femeninos del pintor italiano excluyen cualquier interpretación neoplatónica para centrarse en las características físicas del desnudo de Venus. Según Checa, la *Venus de Urbino es una pintura erótica con complicadas elaboraciones simbólicas de carácter moral o político* ²². Para este historiador el sentimiento moral y erótico de la pintura de Tiziano no se contraponen. Pierre Civil participa de la misma idea cuando afirma que los temas mitológicos fueron utilizados en el siglo XVI como un pretexto y un soporte privilegiado de erotismo ²³. El historiador Edgar Wind también entiende el cuadro *Venus de Urbino* como *un canto al placer* al atribuir a la Venus rasgos y atributos que trascienden el lenguaje mitológico, como el

²¹ Cf. Miguel Morán Turina, *Tiziano*, Historia 16, Madrid, 1993, pág. 104.

²² Una de las pruebas literarias que da Checa para basar la condición erótica de los cuadros del pintor es una carta que envió Tiziano a Felipe II en 1554 en donde se pone de manifiesto los aspectos formales de la obra más que su contenido: *Y porque la Danae, que ya mandé a Vuestra Majestad, se veía toda por la parte de delante, he querido en esta otra poesía variar, y hacerle mostrar la contraria parte, para que resulte el camerino, donde habrán de estar, más agradable a la vista. Pronto os mandaré la poesía de Perseo y Andrómeda, que tendrá una vista diferente a éstas y también Medea y Jansón.* (Cf. Fernando Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica*, op. cit. pág. 99).

²³ Cf. Pierre Civil, “Erotismo y pintura mitológica en la España del Siglo de Oro”, *Edad de Oro*, IX, 1990, pág. 41.

manto rojo –color representativo de la nobleza veneciana- que hay detrás de la figura desnuda, las dos sirvientas, el interior de la casa...²⁴

A juicio de la historiadora feminista Virginia Allen, Venus se convierte a partir del siglo XVI en objeto sexual a través de las pinturas de Giorgione y más tarde de Tiziano. Porque si hasta el siglo XIV las mujeres tenían la posibilidad de estudiar derecho en las Universidades de Bolonia o París y medicina en Salerno, a partir de esta fecha empezaron a ser excluidas de los estudios universitarios que pasaron a ser específicamente masculinos. En contrapartida, el matrimonio se convirtió en el “estado perfecto” al que debía de aspirar toda mujer, su educación debía girar en torno a la familia²⁵. Estas imágenes femeninas revirtieron tanto en las mujeres como en los hombres. A las mujeres porque a través de ellas se les decía: “Esto es lo que tú eres”, y a los hombres justamente por lo contrario: “Esto es, lo que ella es”. Virginia Allen comenta que la tensión sexual que se vivía desde mediados del siglo XVI queda reflejada en el cuadro *Concierto Campestre* de Giorgione y en *Venus con organista* de Tiziano. En ambas pinturas el hombre aparece vestido y la mujer desnuda, símbolo de que las mujeres están al servicio del hombre²⁶.

Pese al conflicto de interpretaciones, parece ser cierto que *La Venus de Urbino* está basada en *La Venus* de Giorgione. Y, aunque el tema de la Venus dormida no figura en la mitología ni en la literatura clásica,

²⁴ Cf. Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Madrid, 1972.

²⁵ Hubo mujeres renacentistas que recibieron una educación humanista, pero todas ellas pertenecían a la alta aristocracia como Elizabetta de Urbino o Isabelle d'Este.

²⁶ Cf. Virginia Allen, “The naked lady: A look of Venus in the Renaissance”, *The feminist Art Journal*, vol. 6, 1977, pag. 29.

Giorgione pudo inspirarse en el episodio del descubrimiento de Ariadna por Baco que trata el tema de la belleza dormida contemplada por su amado. Entre la Venus de Giorgione y la de Urbino existen algunas diferencias claves: *La Venus de Urbino* está despierta, mientras que la de Giorgione está dormida, una se encuentra en el interior de una estancia y la otra en plena naturaleza. (Fig.13)

La Venus de Urbino es una obra realizada para la conmemoración de un matrimonio, el de Guivaldo della Rovere y Giulia Varano en 1534. En el Renacimiento, el matrimonio era un evento social cargado de simbología. Cuando una pareja se esposaba el anillo que la familia del novio otorgaba a la novia sellaba el contrato nupcial. Pero la alianza matrimonial no se daba por concluida hasta que el ajuar de la novia no llegaba a la casa del esposo, -el mismo día o el día después de haberse celebrado la boda- lo que confirmaba que el matrimonio se había consumado. El ajuar de la novia se guardaba en *cassoni*, pequeños cofres, decorados con escenas mitológicas²⁷. Esto es exactamente lo que se nos muestra en la obra de Tiziano, una mujer desnuda, con la mirada dirigida al espectador, (¿o quizá la mirada se dirige a alguien que está en el cuadro pero que permanece invisible?), mientras que en un segundo plano dos doncellas guardan el ajuar en los *cassoni* ofrecidos por el marido a su esposa.

²⁷ Cf. Christina Olsen, "Gros expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels", *Art History*, 15, 2, 1992, pag. 6.

Pero, ¿por qué motivos los esposos se regalaban cuadros de desnudos? ¿En qué lugar se colocaban estos cuadros? En el siglo XVI existía la costumbre de decorar las habitaciones conyugales²⁸ con cuadros de este tipo porque *ayudaban a nacer a criaturas sanas, bellas y fuertes*, pues la contemplación de la belleza estética engendraba belleza física. Estos cuadros únicamente se regalaban en los enlaces matrimoniales de las clases altas, la aristocracia, las familias reales y la alta burguesía²⁹.

Por este motivo se elegían cuadros de escenas mitológicas que significaban fidelidad y fertilidad. Había temas mitológicos que se consideraban más representativos que otros de la lascivia o del amor, de la fertilidad ..., el contacto con el seno, por ejemplo, era un motivo iconográfico frecuente, metáfora del acto sexual que se utilizó con relativa asiduidad en los siglos XVI, XVII y XVIII, y el tema de *Dánae y Júpiter* así como el de *Venus y Vulcano* se entendían como cuadros que hacían alusión a los peligros de la infidelidad conyugal.

²⁸ En el siglo XVI todas las estancias de la casa se mostraban a los visitantes, la distinción entre espacio público y privado como lo entendemos en la actualidad prácticamente no existía.

²⁹ Cf. David Freedberg, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 3. Los aires contrarreformistas se dejan sentir en las afirmaciones de Giulio Mancini, quien describe en las *Considerazioni sulla pittura* el uso de los desnudos: *habrán de colocarse cosas lascivas en las habitaciones privadas, y el padre de familia deberá mantenerlas cubiertas para descubrirlas sólo cuando entre en ellas con su esposa o con alguna persona íntima no demasiado remilgada. Igualmente apropiados son los cuadros de temas lascivos para las habitaciones en las que tienen lugar las relaciones sexuales de la pareja, porque el hecho de verlos contribuye a la excitación y a procrear niños hermosos, sanos y encantadores ... porque al ver la pintura, cada progenitor imprime a su semilla una constitución similar a la del objeto o la figura vistos* (Citado por David Freedberg en *El poder de las imágenes*, op. cit. pág.21). El humanista Leon Battista Alberti había recomendado en su tratado de arquitectura que en la habitación colgasen sólo imágenes bellas y dignas porque repercutirán en la fertilidad de la madre. (Cf. Leon Battista Alberti, *De la pittura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999).

El cuadro de *La Venus de Urbino* no es un caso único. Otras pinturas que se utilizaron como regalos nupciales fueron *Lot y sus hijas* de Francesco Furini que el Duque de Toscana regaló al rey Felipe IV en 1649 con motivo de su boda con Mariana de Austria. O la *Venus* de Tiziano, regalo del monarca Felipe II a la que sería su prometida, María Tudor, con la que se casaría en 1554. La pintura *Amor Sagrado, amor profano* (1514-1515), también se pintó para festejar el matrimonio de Niccoló Aurelio con Laura de Bagarotto. La pintura tiene como antecedente *La Primavera* de Botticelli (1492) y *El Nacimiento de Venus* (1484-85). Las dos reflejan distintos grados de belleza y suscitan amores diferentes, pero ambas –según Ficino- *son nobles y dignas de ser honradas, pues las dos, cada una a su manera, engendran la belleza.*

En *La Venus de Urbino*, la figura femenina más que taparse el sexo con la mano izquierda parece que lo está acariciando. Esta es otra de las razones por las que ha sido vista con implicaciones lascivas. Sin embargo, el concepto de sexualidad y de masturbación no tenía en el siglo XVI el mismo significado que en nuestros días. Para Galeno, como para otros médicos de la época, la masturbación femenina era deseable porque favorecía la procreación. Gabriel Falloppio, profesor de anatomía en Padua a mediados del siglo XVI opinaba lo mismo. Para Tiziano castidad y sexualidad no son dos aspectos antagónicos sino interactivos³⁰.

³⁰ Cf. Rona Goffen, *Titian's women*, Yale University Press, New Haven, London, 1991, pag. 78. Las autoridades médicas mantenían que la parte derecha del cuerpo era más caliente que la izquierda y que si las mujeres deseaban tener un hijo varón debían de ponerse inmediatamente después del acto sexual del lado derecho. Por los mismo motivos, el hombre era superior a la mujer porque su cuerpo era más cálido.

Otro aspecto peculiar en esta obra de Tiziano es la presencia de un perro. En los enterramientos de los nobles medievales era frecuente esculpir a los pies del caballero o de la dama un perro, animal que simboliza la fidelidad, la amistad, la protección. Este animal volverá a aparecer en cuadros de otros pintores y llegará hasta la conocida *Olympia* de Manet aunque transformándose en gato, animal que Baudelaire puso de moda por que lo consideraba símbolo de modernidad ³¹. Pero ver la *Venus de Urbino* una obra similar a *la Olympia* de Manet es olvidar 400 años de historia social y de historia del arte.

La misma modelo que posó para la *Venus de Urbino* lo hizo para *La Bella* (1536), que fue adquirida por Francesco María della Rovere ese mismo año. Rona Goffen admite que posiblemente las modelos que posaron para Tiziano fueran prostitutas ³². Pero como muy bien señaló Julia Varela bajo esa rúbrica se tienden a confundir a las mujeres de las clases populares, ya que su “libertad sexual” aún no había sido codificada ni domesticada por el proceso de recristianización que suponen la Reforma y la Contrarreforma. Tiziano dio un sentido especial al “acto de mirar”, empleó colores cálidos y vivos y golpes de pincel gruesos como borrones, atentado contra el dogma clásico de pintar al natural. Pero estos “golpes de pincel” o “manchas distantes” por los que atacaban a Tiziano los seguidores de Miguel Angel fueron justamente utilizados que Quevedo para alabar las obras de Velázquez, cuya obra *La Venus del Espejo* comentaremos a continuación.

³¹ También Cézanne utilizará en su obra *Une moderne Olympia* la imagen de un gato como acompañante de la mujer desnuda que está tendida en la cama. Este cambio de perro a gato tiene un significado que parece deriva de las características propias que poseen ambos animales, el perro dócil, leal, el gato arisco, individualista... (Cf. Félix de Ázua, *Como el perro y el gato*, Fundación amigos del Prado, Madrid, 1999, págs. 103-109).

³² Cf. Rona Goffen, *Titian's women*, op. cit. pag. 72.

La Venus del espejo de Velázquez, ¿Una visión irónica de la mitología?



Si hasta finales del siglo XVI se exige al artista sujeción a la idea de naturaleza y de belleza, en el XVII ambas exigencias se contraponen porque el significado mismo de naturaleza se altera. La pintura de Velázquez cambia con respecto a los siglos anteriores pues "el ser artista" se entiende de una manera nueva. La pintura de Tiziano y de Velázquez es diferente porque "pintar" significa una cosa distinta para cada uno de ellos. En todo este cambio tiene mucho que ver el desarrollo de la ciencia moderna con los descubrimientos de Galileo, Copérnico, Descartes...³³ y con las nuevas reglas que rigen el campo del saber.

En la época de Velázquez, la profesión de artista gozaba en general de una mayor consideración social lo que facilitó a los pintores de una mayor

³³ Velázquez nace en 1599, Descartes nació en 1596 y un año después Calderón en 1600. Velázquez es coetáneo de Galileo, Pascal, Locke, Newton...

libertad y originalidad a la hora de hacer sus obras. Seguía habiendo numerosos pintores que además de ejercer como tales teorizaban sobre el significado de la pintura, como es el caso de Palomino, Carducho y Pacheco, a quienes ya nos hemos referido. Francisco de Holanda, pintor y teórico del XVII, mencionó que el pintor debía saber *teología, para no errar en los asuntos de la fe; hagiografía para que sus representaciones estuvieran hechas con propiedad; poesía para la adecuación de sus fábulas; cosmografía, para conocer tierras y mares; arquitectura, para entender los edificios que dibuja; geometría, matemáticas, perspectiva y escultura*³⁴.

De Velázquez sabemos que era un hombre culto y que si bien no dominaba todas las ciencias citadas anteriormente, se interesaba por las matemáticas, la mecánica, la anatomía, la medicina, la perspectiva, la arquitectura, la historia y la arqueología, tal como lo prueban los 154 libros de su biblioteca. Según José Antonio Maravall los textos más destacados de su biblioteca no eran los de un humanista, sino que, *separándose de las letras del humanismo, se orienta hacia una preocupación moderna, buscando información sobre un conocimiento científico de la naturaleza y del hombre*³⁵.

En el Renacimiento se venía pensando que la belleza y la perfección de una persona y de una cosa conforme a las cuales es apta para ser convertida en objeto de representación artística, no están tanto en su ser íntimo como en

³⁴ Cf. Francisco de Holanda, *Diálogos de la pintura antigua*, editorial del Tormo, Madrid, capítulo VIII, pág. 41-45.

³⁵ Cf. José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, Alianza editorial, Madrid, 1987, pág. 39.

el puesto social que ocupa o en el conjunto en que se inserta. Según el historiador Maravall cuando *Brueghel y otros flamencos empiezan a pintar escenas populares, no se les ocurrirá representar en ellas figuras de mujeres hermosas y no porque no supieran captar la elegancia o hermosura femeninas, sino porque los presupuestos ideológicos de la época, los grandes valores de belleza y virtud sólo podían darse entre los altos*³⁶. Por ello tenemos que pensar lo que significó que un artista como Velázquez rehusara reflejar lo bello e introdujera en sus pinturas a los tullidos y enanos de la Corte. Velázquez ya no modela figuras de acuerdo con el modelo de belleza renacentista. *En Velázquez, la hermosura o la fealdad, la gracia o la torpeza, la elegancia o la deformidad, son de cada persona*³⁷. Velázquez renunció a la pretensión del idealismo tratando de captar de la naturaleza sólo lo necesario. Y como los espectadores aún no estaban acostumbrados a ello esto provocó que sus cuadros dieran la impresión de estar inacabados.

Desde nuestro punto de vista, Velázquez es uno de los primeros ejemplos de un pintor “vocacional” -lo que el hombre medieval nunca se hubiera planteado-. Velázquez pintó lo que quiso, o por lo menos, en mayor medida que los otros pintores, ya que su empleo en el palacio y la relación de amistad con Felipe IV lejos de coartarle, le facilitó esta autonomía. Velázquez apenas contaba veinticuatro años cuando fue nombrado pintor del rey en 1623. *Desde ese momento no acepta prácticamente encargos, pinta lo que el rey le manda, y el rey le manda muy pocas veces*³⁸.

³⁶ Cf. José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, op. cit. págs. 122-123.

³⁷ Cf. José Antonio Maravall, *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, op. cit. pág. 124.

³⁸ Cf. José Ortega y Gasset, *Velázquez*, Austral, Madrid, 1999, pág. 35.

En 1652 solicita el cargo de “aposentador mayor”, puesto destinado a la nobleza. En 1658 el rey le manifiesta su voluntad de premiarle y le concede un hábito de las Órdenes militares. Velázquez elige el hábito de Santiago. Pero antes de serle concedido se procede a una prueba de limpieza de sangre y de hidalguía familiar. Los testigos deben afirmar que Velázquez no ha ejercido nunca el oficio de pintor, que ha vivido siempre en el decoro y que su pintura es un don y no una manera de vivir ³⁹.

En el Renacimiento la mitología expresaba lo fundamental de la preocupación por lo humano. Los pintores y poetas hacían uso de las fábulas mitológicas para descubrir el sentido de lo humano que se encierra en el saber antiguo, considerándolas como objeto propio de los *studia humanitatis*. La mitología servía para mostrar virtudes y defectos, propiedades de las cosas que halagaban a los poderosos y guardaban oculto un sentido alegórico y transcendente sólo perceptible por unos pocos. Pero fueron justamente escritores y artistas del XVII, como Góngora, Velázquez y Quevedo, los que por primera vez utilizaron las fábulas mitológicas de forma burlesca ⁴⁰. Velázquez pintó varios cuadros mitológicos, entre los que destacan *Los borrachos*, como alegoría de una escena báquica, *La*

³⁹ En 1649, en su segundo viaje a Roma hizo un retrato de Inocencio X. En señal de gratitud el papa le envió una cadena de oro, regalo que devolvió haciendo constar que él no era pintor, sino un servidor del rey, al cual sirve con su pincel cuando recibe orden de hacerlo.

⁴⁰ Velázquez tenía buen trato con los escritores más importantes del siglo de oro español retratando a muchos de ellos, como a Góngora o Quevedo. En el siglo XVII los escritores empiezan a interesarse por las obras pictóricas: Quevedo tenía entre sus libros *La simetría* de Durero, Lope de Vega cita en sus obras a pintores contemporáneos suyos como a Ribalta, Pacheco, Bosco, Zúcaro, Carducho...

En la casa de Lope de Vega había 24 lienzos y 12 cuadros. A partir de 1600 los hombres de cada nación hablan de *nuestros poetas, nuestros pintores, nuestros capitanes, nuestros teólogos...* (Cf. José Ortega y Gasset, *Velázquez*, op. cit. pág. 163).

fragua de Vulcano, Marte, Argos y Mercurio, Las Hilanderas y La Venus de espaldas. Velázquez, manifiesta una “actitud” moderna, trata de romper con la tradición, y esto se observa perfectamente en *La Venus del espejo*, (Fig. 14) cuadro en el que difumina la silueta del rostro y lo reduce a unas cuantas manchas, como había hecho en *Las Meninas* y en *Las Hilanderas*.

Don Gaspar Méndez de Haro, Marqués de Eliche le encargó *La Venus del espejo* en 1651. En el inventario del Duque de 1670 ya se conoce como *La Venus*, la cual aparece descrita de la siguiente manera: *una pintura en lienzo de una muger desnuda tendida sobre un paño pintada de espaldas, recostada sobre el brazo derecho mirándose en un espejo que tiene un niño de la mano de Velasquez de dos varas y media de ancho y una y media de cayda con su marchó negro*⁴¹. Gaspar de Haro, tenía colgada *La Venus de Velázquez* en el techo de una de las habitaciones de su casa. Y cuando su colección pasó a pertenecer a la familia de Alba, tras el matrimonio de su única hija, la Marquesa de Carpio con el Duque de Alba, compartió sala con otra *Venus de Corregio*. A partir de 1800 aparece en el inventario de la colección de Godoy como regalo de la propia duquesa. En ese mismo año Céan Bermúdez y González Sepúlveda visitaron su colección, González Sepúlveda anotó en su diario que en el gabinete había varias *Venus* colgando: *en una pieza o Gavinete interior están cuadros de varias Venus, ay la famosa de Velázquez que le regaló la Duquesa de Alba, y la compañera de Jordan. Ay una desnuda de Goya pero sin dibujo ni gracia*

⁴¹ Cf. Miguel Moran y Fernando Checa, *El coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid, 1985, págs. 297-298. Gaspar de Haro había nacido en 1629 y por ser familia del Conde Duque de Olivares heredó los títulos de nobleza y la posición de favorito del rey.

en el colorido, ay otra chica a pastel, parece copia aunque no en el todo de Tiziano, tal vez sea de la Marquesa de Santa Cruz que fue quien se la dio⁴². En 1808, coincidiendo con la invasión napoleónica, la colección de Godoy le fue expropiada y se subastó. *La Venus del espejo* fue adquirida por el agente inglés Buchaman en 1813. Posteriormente pasó a las manos de John Morrith of Rokeby Hall en 1815, y desde 1906 hasta la actualidad se puede apreciar en la National Gallery de Londres. La historia de *La Venus del espejo* no termina aquí. En 1914 fue acuchillada por Mary Richardson, una feminista que vio en ella una imagen que reflejaba de manera clara el sometimiento de la mujer en el arte y que se exponía, por tanto, para perpetuar la sumisión de las mujeres en la vida social⁴³.

Aunque *La Venus del espejo* es el único desnudo de Velázquez que ha llegado hasta nosotros parece que pintó otros dos cuadros de desnudos, Venus y Adonis y Cupido y Psique, que sirvieron para decorar las estancias del Alcázar de Madrid⁴⁴. Joseph Emille Muller vio en esta obra el signo de una “Vanitas”. El espejo vendría a representar la fugacidad de la vida y de la belleza. Por los estudios que se han hecho parece que la figura del Cupido fue añadida más tarde y que originariamente el pintor no se propuso hacer un personaje mitológico⁴⁵. También se ha planteado la

⁴² Cf. por Miguel Moran y Fernando Checa en *El coleccionismo en España*, op. cit. pág. 300.

⁴³ Edward Snow utilizó esta obra de Velázquez para oponerse a las teorías feministas que caracterizaban la mirada masculina como voyerista, fetichista, patriarcal y falocéntrica. En la *Venus de Velázquez* es justamente el espejo el objeto que permite que ella sea la espectadora. Es el espejo quien media entre el cuerpo de Venus y nuestra mirada como espectadores. (Cf. Edward Snow, “Theorizing the male gaze, some problems”, *Representations*, 25, 1989, pag. 38).

⁴⁴ Cf. Madlyn Millner, *Velázquez, The art of painting*. Jarper and Row, New York, London, 1976, pag. 103.

⁴⁵ Cf. Joseph Emille Muller, *Velázquez*, Daimon, Barcelona, 1975.

hipótesis de que *la Venus* de Velázquez se pintó como réplica de otra Venus: Si en la de Velázquez se mostraba una mujer de espaldas, en el otro cuadro se representó una mujer de frente. Esta es la conjetura a la que han llegado Duncan Bull y Enriqueta Harris, al mencionar que la misteriosa compañera fue adquirida por el pintor en uno de sus dos viajes a Italia. Desde 1651 hasta 1813, ambas obras parecen haber conformado una pareja de Venus. Se desconoce el pintor de esta doble imagen porque los distintos inventarios la citan como original de Tiziano, de Luca Giordano, de Padovanino... y de Pordenone, que es como la denominó el copista Richard Cooper⁴⁶.

Parece que para realizar su pintura Velázquez se basó en dos esculturas clásicas que había visto en su viaje a Italia, *La Ariadna*, perteneciente a la familia Médicis, y el *Hermafrodita*, de la familia Borghese. El tema de *la Venus de espaldas* no es exclusivo de Velázquez, cuadros similares que los

⁴⁶ Esta doble aparece en los inventarios de los distintos propietarios de la Venus de Velázquez aunque con distinto nombre. En el inventario del Marqués de Carpio de 15 de junio de 1677 se describen la *Venus de espaldas* junto con otra *Danae* de Tintoretto que cuelga en el techo del Palacio del Marqués. De nuevo en 1688, se vuelven a mencionar ambas obras en otro inventario del Marqués de Carpio aunque a la compañera de la Venus se la reconoce como a una Diana. Entre 1767 y 1769 Richard Cooper visitó España y copió de la colección del Duque de Alba, *la Venus de Velázquez* y a su compañera, la que llamó *La Venus de Pordenone*, de esta última mencionó que parecía del estilo de Tiziano. Posteriormente en 1800, el académico González de Sepúlveda al visitar el Palacio de Godoy señala que junto a la *Venus del espejo* se encuentra otra *Venus* de Luca Giordano. Finalmente en 1813 el marchante inglés Buchanan trató de vender el par de obras compuestas por la Venus del espejo y otra Venus que describió como *La ninfa durmiente* de Tiziano por la suma de 4000 guineas. Mientras que esta primera fue adquirida por John Morritt of Rokeby Hall en 1815, la segunda enigmática pintura pasó a manos de la Galería Fievez de Bruselas en 1925, desde entonces se desconoce su paradero. (Cf. Duncan Bull y Enriqueta Harris, “The Companion of Velázquez’s Rokeby Venus and a source for Goya’s naked Maja”, op. cit. pag. 645).

que pudo tener acceso formaban parte de la colección de Felipe IV, especialmente la *Venus y Adonis* de Tiziano, o *Jupiter e Io* de Corregio, e incluso *la Toilette de Venus* de Rubens. También hay una cierta semejanza entre el trazado de la figura de Venus y los desnudos de la bóveda de la Capilla Sixtina de Miguel Angel, e incluso entre los rasgos de Venus y los de la Virgen representada en la obra *La Coronación de la Virgen* (1645).

Tampoco la técnica del espejo era nueva en la obra del pintor pues ya se aprecia en *las Meninas* en donde aparecen difuminados en el espejo los rostros de los monarcas. En cualquier caso es una pintura excepcional por su perfección técnica, por su belleza y por la escasez de este tipo de obras pintadas por un español. La Inquisición castigaba la introducción y exhibición de imágenes lascivas con la excomunión, 500 ducados y un año de destierro y prohibía que los pintores trataran este tema. Como ya hemos señalado Palomino, pintor y teórico español del siglo XVII que obtuvo el título personal de *ensor de la pintura*, mencionó que se debía distinguir entre *lo desnudo* y *lo deshonesto* y *mucho más lo lascivo*, Palomino añadía que *la rareza del desnudo femenino puede excitar con la novedad la atención y de ahí el peligro*. El *ensor de la pintura* recomienda a los pintores la lectura del *Ovidio* y el *Teatro de los dioses*, *sólo para que comprendieran mejor los cuadros de los palacios, no por los asuntos que se les pudiesen encargar*⁴⁷.

⁴⁷ Cf. Antonio Palomino de Castro, *El Museo Pictórico*, Aguilar, Madrid, 1988, pág. 574.

Según un conocido historiador alemán de la pintura, especialista en Velázquez, Carl Justi, el cuadro no gustó a Pacheco, maestro y suegro de Velázquez, quien aconsejaba utilizar modelos femeninos sólo para el rostro y las manos, valiéndose para lo demás de fuentes secundarias⁴⁸. Carl Justi, en su detallado estudio sobre Velázquez, manifestó que la modelo que posó para la Venus de espaldas era de tipo español, y *que se ha querido reconocer en el modelo a la muchacha de Las Hilanderas*⁴⁹. Hay otros que mantienen que la modelo fue la pintora italiana Lavinia Triunfi a quien Velázquez conoció en su segundo viaje a Roma, y no faltan los que opinan que la modelo fue la comedianta Damiana, amante del Marqués de Heliche⁵⁰.

El tema del espejo sigue planteando todo tipo de especulaciones, el empleo de este objeto proviene de una preocupación que tardó casi toda su vida en resolver y en dominar: la perspectiva especular. El espejo sirve a Venus para mirarse y a nosotros para ver su rostro, pero, ¿es ópticamente correcto el planteamiento pictórico que hace Velázquez con el espejo?, según el historiador Angel del Campo y Francés, Venus no puede verse en el espejo y el espectador no puede verla tal y como aparece reflejándose en él, aunque el pintor nos lo haga ver como posible⁵¹. La imagen reflejada en el cuadro sería menor que ésta por hallarse más distante, no es correcto ni el tamaño de la cara ni el ángulo con el que nos mira. Velázquez sabía que su planteamiento era engañoso, su intención era mostrarnos una Venus que se

⁴⁸ Cf. Francisco Pacheco, *El Arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1990, pág. 354.

⁴⁹ Cf. Carl Justi, *Velázquez y su siglo*, Istmo, Madrid, 1999, pág. 595.

⁵⁰ Cf. Diego Angulo Ináguiez, *Velázquez*, Istmo, Madrid, 1999, pág. 189.

⁵¹ Cf. Angel del Campo y Francés, "La Venus de Velázquez", *Academia*, n. 78, 1994, pág. 53.

veía a sí misma, por eso hizo dar al espejo una postura vertical y oblicua. El genial pintor se inventó una perspectiva que no existía en la realidad ⁵².

Observamos que existen dificultades a la hora de captar el sentido de la Venus de Velázquez, pues la mayor parte de los analistas la consideran una obra enigmática⁵³. Por desgracia, nosotros tampoco podemos avanzar la interpretación “correcta”, pero desde nuestro trabajo podemos formular alguna hipótesis que haga más comprensible las causas del “misterio” que encierra. Velázquez pudo romper con los moldes pictóricos de su época por varios motivos: en primer lugar, por su propio estatuto ambiguo como pintor, ya que pasó de ser un pintor artesano a ser el pintor favorito de la corte. Este estatuto especial le abrió nuevas posibilidades frente a otros pintores, e influyó en sus formas de percibir el mundo y de reflejarlo. En segundo lugar, su vida coincidió con cambios importantes no sólo en lo que se refiere a técnicas y estilos pictóricos, sino también a transformaciones en el ámbito del saber: fue en ese momento cuando el pensamiento mágico-mítico comenzó a declinar al mismo tiempo que se inicia el pensamiento racionalista, un régimen del saber en el que domina la transparencia del signo, la búsqueda de una correspondencia entre los signos y las cosas.

⁵² El tema del espejo volvió a ser retomado a finales del siglo XIX por Julio Romero de Torres en su obra *El Pecado*, en la que aparece una joven desnuda de espaldas observándose en un espejo.

⁵³ Cf. P. Jodidio, "Velázquez tel qu'on n'a pas voulu le voir", *Connaissance des Arts*, n° 394, págs. 52-53. Véase también, José Antonio Maravall, "La pintura como captación de realidad en Velázquez", *Varia Velazqueña*, vol. 1, págs. 48-63 y Mary Crawford, "On Velázquez and the Liberal Arts", *Art Bulletin*, n° 60, 1978, págs. 69-86.

Por otra parte, y puesto que el dispositivo de feminización no estaba suficientemente desarrollado como para plasmarse en un ideal concreto de mujer burguesa, la figura femenina que representó no coincide con un estereotipo. De ahí que su lectura sea especialmente compleja.

SEGUNDA PARTE

CAPITULO V

BURGUESES Y ARTISTAS

El siglo XIX en Europa empezó siendo un siglo en el que se respiraba optimismo, se creía en un futuro de progreso, orden y bienestar, pero a partir de los años veinte el conflicto abierto entre burgueses y proletarios dio paso a revoluciones, revueltas y asonadas. Esa crisis se consumó a comienzos del siglo XX con el estallido de la Primera Guerra Mundial. De ahí que se acentuara entonces la sensación de crisis social.

Desde la perspectiva sociológica Comte, representa bien, el optimismo burgués pues plasmó en sus escritos esta idea del progreso y de orden al defender que la sociedad seguía invariablemente la ley del desarrollo progresivo. Y si bien la sociedad siempre se encontraba en un proceso de cambio, era un cambio ordenado, de acuerdo con las leyes sociales. Por ello el positivismo comtiano aparecía como una teoría que garantizaba el orden social.

Los cambios, tanto políticos como económicos y sociales, que se sucedieron a raíz de la Revolución francesa, motivaron que no fuera como hasta entonces el abolengo de la sangre lo que otorgaba el mayor rango social, sino que el reconocimiento social pasase a ser una consecuencia derivada de la fortuna económica. La burguesía adquirió un significado político durante la Revolución

Francesa como estamento inferior a la nobleza, pero superior al pueblo llano. La noción de burgués fue vinculándose al capitalismo, especialmente con la Revolución industrial, como clase poseedora de bienes mercantiles, financieros e industriales. Esta asociación entre capitalismo y burguesía fue puesta de relieve por Karl Marx y F. Engels. Ambos afirmaron en *El Manifiesto Comunista*, que la condición esencial para la existencia y el dominio de la burguesía era la acumulación de riqueza en manos privadas, la formación y aumento del capital. La figura que explica cómo en el sistema de fábrica, la riqueza de los industriales puede ir acompañada de la miseria de los trabajadores es la condición salarial, el trabajo mediante salario. Es así, a través de la extracción de plusvalía producida por las trabajadoras y los trabajadores, incluido el trabajo de los niños, como el poder político y social de la clase burguesa se incardina de las relaciones modernas de producción ¹.

El burgués, así se titula una obra de Sombart, escrita en 1913, el varón burgués y la mujer burguesa, son los protagonistas del siglo XIX. Como hemos señalado la característica principal del desarrollo de la sociedad industrial y mercantil que comenzó a gestarse a finales del siglo XVIII, es el ascenso al poder económico de la clase media. Para muchos analistas sociales fue con la Revolución Francesa, en 1789, cuando finalizó el Antiguo Régimen y se instauró el Estado Liberal. Son numerosos los cambios que se suceden en este paso del siglo XVIII al XIX, que coincide con la Revolución política, democrática e industrial. El libre comercio y la

¹ Cf. Karl Marx, *El Manifiesto Comunista*, Endymión, Madrid, 1987.

industria van a dar lugar al nacimiento de una nueva sociedad, una *sociedad moderna*².

Pese a que en cada país se desarrolló de una manera específica la cultura burguesa es una cultura que surgió en las ciudades. Los núcleos urbanos tuvieron un crecimiento asombroso durante todo el siglo XIX³. La ciudad no sólo se convirtió en el símbolo de la modernidad, en oposición al campo, *sino que también se estableció como rasgo constituyente del subjetivismo masculino*⁴. Pasear por las ciudades era entrar en el ámbito de lo público y para las mujeres suponía transgredir unos límites hasta ahora prohibidos.

Una vez que hemos subrayado la importancia de la clase social burguesa y como fue en los núcleos urbanos donde consolidó su poder, habría que definir quiénes formaban parte de la burguesía y cuáles eran sus señas de identidad, ya que la burguesía, como grupo social, no era ni mucho menos un grupo homogéneo o monolítico. Podemos decir que formaban parte de la burguesía los industriales, los

² El término modernidad es la traducción de “modernité” entendida como la forma de experimentar lo que es nuevo.

³ Londres creció un 340%, París un 345%, Viena un 490% y Berlín un 872%.

⁴ Judith Walkowitz, *La ciudad de las pasiones terribles*, op. cit. pág. 55. En este ensayo la escritora analiza la historia de Jack el destripador como suceso que contribuye a explicar el concepto de sexualidad en la sociedad victoriana. La importancia que los medios de comunicación otorgaron a los asesinatos de Jack el destripador crearon un clima de miedo y una advertencia para las mujeres que se adentraban en el espacio público (calles, plazas...). Fue a finales del siglo XIX cuando la aparición de los grandes almacenes permitían a las mujeres salir de sus casas e integrarse en los espacios antes reservados a hombres. Las mujeres de clase media entraron también en la discusión pública sobre sexualidad para hablar de la doble vida moral de los hombres, pero Walkowitz se pregunta si el feminismo burgués contribuyó a reforzar la subordinación y los temores sexuales de las mujeres.

comerciantes, los banqueros, los funcionarios y los que ejercían profesiones liberales. Como vemos, el término burgués engloba a un amplio sector de la población. En Francia, país por excelencia de *l'esprit bourgeoise*, se distingue entre *haute bourgeoisie*, *bourgeoisie moyenne* y *bourgeoisie populaire* y en Inglaterra distinguían entre *upper middle class*, *middle middle class* y *lower middle class*. No formaban por tanto parte de este sector, ni la nobleza, ni el alto clero, ni tampoco los campesinos y la clase obrera.

Pese a la complejidad que supone definir los términos “burgués” y “burguesía”, su forma de vida, sus estilos de vida, eran lo que los diferenciaba del resto de la sociedad. Las categorías de referencia eran el éxito, la formación, el trabajo y el dinero; es decir, un estilo de vida racional y metódico ⁵.

El trabajo, pasó a ser considerado por la burguesía como la fuente de la riqueza y por tanto como una actividad positiva y enriquecedora, pues no en vano fue la economía política inglesa la primera que puso en relación el trabajo con la población y la riqueza: cuanto mayor sea el número de trabajadores, mayores serán las riquezas que acumulará ese país. De aquí la importancia que adquiere la población y, en consecuencia, “la mujer” como procreadora. Los representantes de la economía política van a ser muy críticos con todos aquellos grupos sociales que no trabajen, considerándolos “parásitos sociales”. La importancia que adquiere entonces la *respetabilidad burguesa* conduce a pensar que trabajar era el deber supremo, y que la ociosidad o la búsqueda del placer eran la causa de malos hábitos

⁵ Esta conceptualización de la burguesía como portadora de actitudes racionalizadoras se la debemos a Max Weber, (“Economía y Sociedad”, 1924), si bien en la obra de Weber el concepto de racionalización resulta un tanto ambivalente pues implica a la vez el espíritu capitalista y los procesos de modernización.

y de *malos pensamientos*. El concepto de *respetabilidad*, que comenzó siendo un sistema referido a las costumbres y actitudes morales propias de la burguesía, se acabó extendiendo a todos los sectores de la población europea. Según Mosse, la *respetabilidad* se basaba en *una uniformidad de costumbres y actitudes morales tanto de la conducta privada como de la pública*⁶.

El nuevo tono moral exigía, en correspondencia con el desarrollo del capitalismo competitivo, un control sobre las propias pasiones. Se establecieron distinciones claras y sin ambigüedades entre lo que estaba permitido y lo que estaba prohibido, entre lo que se consideraba normal o anormal. No se debe olvidar que fue a comienzos del siglo XIX cuando se promulgaron los primeros códigos penales europeos, y que fue en ese siglo cuando se pusieron en funcionamiento dos instituciones que sirvieron para delimitar los contornos tanto de la legalidad como de la normalidad: la cárcel y el manicomio.

Ante esta situación de cambio se consideró que el Estado debía ser el órgano vertebrador de la vida social, el que creara y mantuviera un ejército nacional con el fin de proteger a los miembros de la sociedad y velar por la educación de sus ciudadanos. Karl Marx en *La ideología alemana*, señala a la burguesía como el primer grupo nacional capaz de transformar el Estado, conformar un mercado, permitir la libre circulación de bienes y personas sobre un territorio y uniformizar las formas culturales de la sociedad. La importancia que adquiere el Estado también

⁶ Cf. George Mosse, *La cultura europea en el siglo XIX*, Ariel Historia, Madrid, 1997, pág.29.

estuvo motivada por el desarrollo del nacionalismo. En 1870 se unificó Italia, en 1871 se creó el Estado-nación de Alemania, y, al mismo tiempo, la nación francesa comenzó una nueva fase política con la Tercera República. Estas nuevas instituciones pusieron sobre el tapete cuestiones de tanta transcendencia como los derechos del ciudadano y las implicaciones de la exclusión política. Se comenzaron a sentar por esa época las bases del Estado Social.

Pero si bien la burguesía es el grupo social que caracteriza en gran medida el siglo XIX, es justamente en ese mismo siglo cuando se critica su forma de actuar por parte de toda una serie de pensadores que no están de acuerdo con la configuración de la sociedad que se está gestando. Charles Fourier (1772-1837) va a ser uno de los primeros que cuestionen el mundo burgués y censure no sólo la moral hipócrita de la burguesía, sino también cómo esta misma hipocresía afecta a la relación que existe entre los sexos. Las mujeres, hasta bien entrado el siglo XX, incluso las que pertenecían a la burguesía, no gozaron de los mismos derechos jurídicos, sociales y políticos que sus maridos, padres o hermanos. Ante estas desigualdades, para el autor de *El Nuevo mundo industrial y societario* y de *El Nuevo mundo amoroso*, el grado de emancipación de las mujeres era la medida de la emancipación general de una sociedad. Fourier junto con Owen (1771-1858) y con Saint Simon (1760-1825) plantearon la idea de revolución pacífica como meta para alcanzar una *nueva sociedad*. Un poco más tarde serán Proudhon, Marx y Engels los que planteen la revolución de la clase trabajadora para lograr esa nueva sociedad futura y sirvan de guía a la Primera Internacional de Trabajadores.

La familia: una institución social básica

En el siglo XVIII se llegó a la conclusión de que hombres y mujeres eran diferentes, y se agudizó la presunta inferioridad de las últimas como seres pasivos y enfermos. Para muchos médicos e intelectuales, como es el caso de Jules Michelet, cada etapa del desarrollo reproductor de las mujeres, desde la primera menstruación hasta la menopausia, constituía una especie de enfermedad que debía ser controlada y vigilada por un médico. No solamente se publicaron numerosas obras médicas, sino también todo tipo de tratados sobre educación y moral en los cuales se analizaba y se establecían las diferencias en el comportamiento que debían existir entre hombres y mujeres. Estas diferencias en la manera de comportarse, de vestir, de hablar... derivaban de la nueva concepción del cuerpo, tanto masculino como femenino⁷. Entre los tratados médicos que comenzaron a publicarse a mediados del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, destacamos el de Edmond Thomas Noreau, *Una cuestión médica* (1750), en el cual describe con todo tipo de detalles las diferencias físicas – y por lo tanto psíquicas- que existen entre ambos.

No sólo desde la medicina, también los escritos pedagógicos, como los de Rousseau son fundamentales para entender por qué la mujer debía recibir una

⁷ Desde la Antigüedad Clásica permanecía la idea según la cual las mujeres carecían de toda esencia por sí mismas y constituían versiones inferiores a las del hombre. Para el filósofo griego Galeno, las mujeres eran hombres imperfectos que carecían del calor y de la energía propios del hombre, la cual confería su forma perfecta y su fuerza física. Este filósofo afirmaba: *...todas las partes que los hombres tienen, las tienen las mujeres también. La diferencia entre ellos reside en una cosa... que en las mujeres las partes se encuentran dentro del cuerpo, mientras que en los hombres están en el exterior.* (Citado por Thomas Laqueur en *Making Sex, Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge Mass, Cambridge, 1990, pag. 67).

educación distinta a la del hombre. En *El Emilio* (1762) no se habla de la mujer en términos de igualdad, sino como complemento del hombre. Este libro fue uno de los textos que más influyeron en la nueva visión de las diferencias sexuales. Según el pensador francés la educación concernía exclusivamente al hombre, y la única forma de asegurar el orden político y social era excluir a las mujeres del ámbito público, pues la presencia femenina distraería a los hombres, y llevaría consigo la promiscuidad. También Kant describió a hombres y mujeres como poseedores de características opuestas. Tanto para Kant como para su discípulo Fichte, el impulso sexual masculino estaba íntimamente ligado a un deseo de independencia y libertad. Sobre la idea de la pasividad sexual femenina se asentaba la creencia de que las mujeres no eran merecedoras de derechos políticos ni de la plena ciudadanía. De ahí que su ámbito de actuación se limitase a lo doméstico.

Según Mosse, el ascenso de la familia nuclear como unidad cerrada y separada dentro de la cual cada miembro tenía asignada una función se produjo aproximadamente al mismo tiempo que la ascensión de la burguesía⁸. En el siglo XIX, los negocios y el hogar pasaron a ocupar espacios diferentes y este distanciamiento constituyó un símbolo de prestigio únicamente para aquellos que se podían permitir vivir en una casa distinta al lugar de trabajo. Desde nuestro punto de vista, la separación del lugar de trabajo y del hogar tuvo profundos efectos en la configuración del “género”: la definición de lo masculino y lo femenino, que había comenzado a perfilarse en el siglo XVI, -asignando a hombres y mujeres diferentes funciones-, se intensificó en el siglo XIX, momento en que se generalizó

⁸ Cf. George Mosse, *La cultura europea en el siglo XIX*, op. cit. pág.33

la identificación de lo público con lo masculino y lo privado con lo femenino. De este modo, el culto a la domesticidad correspondía al campo femenino.

En el siglo XIX existe un debate abierto sobre la familia, su origen y sus funciones sociales. Los burgueses consideraban al núcleo familiar como el ámbito más favorable para el buen régimen sexual. Hegel en su obra *Principios de la Filosofía del Derecho* (1821) analizó las relaciones entre individuo, sociedad civil y Estado, e hizo especial hincapié en el papel de la familia, fundada en el matrimonio monógamo, como garantía de la “moralidad natural”. Para este filósofo alemán, la división sexual de los roles respondía a caracteres naturales, se basaba en la oposición entre lo pasivo y lo activo, lo femenino y lo masculino. Engels publicó, en 1884, *El Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, donde consideraba que la monogamia reinante no era debida al fruto del amor sexual individual sino al cálculo ⁹. También Durkheim impartió, en 1888, un curso de *Introducción a la sociología de la familia* donde estableció las diferencias entre familia patriarcal, paternal y conyugal. Engels y Durkheim, al establecer los rasgos de la familia contemporánea, rompieron con la tesis de que la dominación masculina existe desde siempre. Ambos se plantearon el problema del equilibrio de poder entre los sexos y realizaron un importante esfuerzo al intentar clarificar conceptos como la familia, el matrimonio y el patriarcado. Mientras que para Engels los cambios sociales estaban ligados a la lucha de clases, para Durkheim estos cambios estaban ligados a la división del trabajo, el crecimiento de las ciudades, el desarrollo del individualismo.... Sus modelos de análisis ayudan a

⁹ Cf. Friedrich Engels, *El Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Fundamentos, Madrid, 1986.

comprender la interdependencia que existía entre el cambiante equilibrio de poder entre los sexos y la institucionalización de la familia monogámica ¹⁰.

Numerosos socialistas y anarquistas del siglo XIX defendieron un nuevo modelo de sociedad en la que debían desaparecer las desigualdades entre las clases y entre los sexos. De aquí que viesen la familia monogámica como una de las causas del sometimiento y la opresión que sufrían las mujeres. Otros, como Augusto Comte, consideraron que la familia constituía uno de los pilares básicos sobre el que tenía que asentarse el nuevo orden social. De la misma opinión que Comte, Henri Baudrillart vuelve a poner de manifiesto que la familia burguesa no sólo es el pilar de la sociedad, sino también del Estado; una institución necesaria para transmitir las virtudes de honestidad, lealtad y sacrificio a todos y cada uno de sus miembros: *la familia como es debido, es el fundamento del Estado, existiendo una relación entre el amor de la familia y el de la patria* ¹¹.

Fue en el siglo XIX cuando se hicieron más palpables las diferencias jurídicas y sociales existentes entre hombres y mujeres. Los incipientes movimientos feministas, se plantearon el funcionamiento de la familia, la relación amorosa y la maternidad. Son varios los textos claves que propugnan la igualdad de derechos jurídicos y sociales de las mujeres y los varones. *La Declaración de los derechos de la mujer y de los ciudadanos*, escrito en 1791 por Olympia de Gouges; *La*

¹⁰ Cf. Julia Varela, *Nacimiento de la mujer burguesa*, La Piqueta, Madrid, 1997

¹¹ Cf. Henri Baudrillart, *La famille et l'éducation en France dans leurs rapports avec l'état de la société*, 1874. También Samuel Smiles en su obra *Self-Help* (1859) identificó la familia como la principal institución social.

sujeción de la mujer publicado en 1869 por Stuar Mill y *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* de Engels, escrito en 1884.

Como estamos viendo, a comienzos del siglo XIX, los rasgos de la familia burguesa se basaban en la teoría de la intimidad y del amor. La práctica del matrimonio arreglado se abandonó en nombre del matrimonio romántico y de un nuevo concepto de familia como refugio de un mundo comercial e industrial altamente competitivo. El sistema familiar burgués se apoyaba en lo que los sociólogos denominan “matrimonio de compañía”. La separación entre trabajo y ocio y vida pública y privada llevó al enaltecimiento del hogar. La glorificación de la vida privada muestra la idea burguesa de la sociedad como algo ajeno e impersonal

La nueva concepción de la infancia también colaboró en la aparición de una nueva idea de familia, el niño dejó de ser un pequeño adulto convirtiéndose en un ser inocente y vulnerable que requería un periodo de formación prolongada. Pero fue justamente este nuevo sistema familiar el que generó otro tipo de tensiones: la familia burguesa exaltó y degradó simultáneamente a la mujer y, al mismo tiempo que la despojó de sus ocupaciones de producción tradicionales, la consagró a la crianza y cuidado de los hijos, pero como el cuidado de los hijos exigía una preparación mayor, las mujeres debían estar formadas para ser unas buenas madres y esposas. Esta preparación provocó tensiones al favorecer aspiraciones que no podía satisfacer la familia. Estas aspiraciones fueron una de las causas de la llamada “crisis de la familia” de finales del siglo XIX. Los movimientos feministas se opusieron a los partidarios de la domesticidad con su crítica a la insuficiencia del

hogar y a la inhibición moral. Por otra parte, la “revolución moral” y el movimiento para liberar la sexualidad de las limitaciones convencionales sometió a discusión la ética social dominante, defendiendo el divorcio, el control de la natalidad.... Para Lasch, los defensores de la familia no osaron atacar frontalmente estas posturas y, en vez de ridiculizar la nueva moralidad, la domesticaron, y exaltaron la sexualidad dentro del matrimonio ¹².

Familia, sexualidad y procreación, son por tanto tres conceptos que van de la mano en todo el siglo XIX. La idea de encauzar la sexualidad hacia la monogamia y la necesidad de controlar la propia sexualidad a fin de no contraer enfermedades peligrosas fueron los dos pilares en los que se apoyó la mentalidad burguesa. Las concepciones de lo masculino y lo femenino afectaron y a su vez se vieron afectadas por desarrollos políticos o sociales concretos. A partir de la Revolución Francesa el liberalismo y el socialismo ofrecieron a las mujeres nuevas oportunidades de participación y de exclusión. La demanda de derechos legales y políticos, y la participación de las mujeres en la Revolución Francesa, relacionó conceptos de masculinidad y ciudadanía. La Revolución francesa, aunque supuso el nacimiento de la política moderna e introdujo las nuevas ideas europeas de individuo político y ciudadanía, recalcó la masculinidad de este ciudadano ¹³.

¹² Cf. Christopher Lasch, *Refugio de un mundo despiadado: La familia, ¿santuario o institución asediada?*, Gedisa, Barcelona, 1984.

¹³ Cf. Barbara Caine & Glenda Sluga, *Género E Historia: Mujeres en el cambio Sociocultural Europeo, De 1780 A 1920*, Narcea, Madrid, 1999, pág.22.

En el siglo XIX, a través de toda una serie de agentes legitimados por el poder burgués, se definió la imagen del cuerpo de acuerdo con los dictámenes de la ciencia y de la filosofía: ambos sexos, sin discusión alguna, debían mostrarse diferentes por los vestidos que usaban y por los trabajos que realizan: *no está bien que una muchacha y un señor sean dejados a solas en una habitación (...) La mujer decente ha de evitar con absoluto cuidado llevar polisón en la calle, y no debe de mostrar las piernas, ya que es una conducta propia de las prostitutas*¹⁴. Incluso hasta la década de 1830 estaba mal visto enseñar el pie.

Esta habitual imagen masculina de “poder, posesión y dominio” estuvo ligada de manera inevitable a la “sumisión, pasividad y disponibilidad” de la “mujer”. La edición de 1842 de la *Encyclopaedia Britannica* afirmaba rotundamente que *el hombre audaz y vigoroso está calificado para ser protector (...), y la mujer siempre desprecia al hombre que carece totalmente de estas cualidades*¹⁵. La importancia que adquirió la sexualidad y su control en la vida burguesa en el siglo XIX está ligada al interés de acrecentar el poder por parte de los Estados. Políticos, economistas y legisladores dirigen su mirada hacia la población: las tasas de mortalidad y de natalidad, las prácticas anticonceptivas... Pura Fernández señala que la aparición de la célebre *Psychopathia Sexualis* (1866) de Richard von Krafft-Ebing abre una sucesión de estudios que plantean la existencia de una diversidad sexual que, desde entonces, despierta un interés científico¹⁶. Tanto el austriaco Richard von Krafft-Ebing como el inglés Havelock Ellis, al establecer las

¹⁴ Citado por Edouard Fuchs en *Historia ilustrada de la moral sexual: La época burguesa*, Alianza editorial, Madrid, 1996, pág. 98.

¹⁵ *Encyclopaedia Britannica*, 1842.

¹⁶ Cf. Pura Fernández, “Moral y Scenia sexualis”, *Analecta Malacitana*, 1997, pág. 188.

diferencias sexuales correspondientes a los deseos sexuales, causaron un profundo cambio en las ideas que existían sobre la sexualidad femenina. Tras la publicación de *Psychopathia Sexualis*, se inicia la historia contemporánea de la sexualidad ¹⁷. Se tiene un nuevo punto de vista sobre el sexo, y esto repercute en la representación de la imagen erótica. A través del arte se establecen dos tipos de mujeres: la fría y pasiva y la lasciva y sexual. La primera corresponde a la esposa y la segunda a la prostituta. El tema del “orgasmo femenino” se convierte entonces en un tema tabú. En España, a partir de 1850, se editaron más de doscientas obras que abordaban cuestiones relacionadas con la sexualidad desde presupuestos científicos o pseudocientíficos, lo que es una prueba clara de la importancia que acaparó el tema de la sexualidad en el siglo XIX ¹⁸.

Desde el campo científico, ni Spencer filósofo evolucionista, ni Darwin concedieron demasiada atención a la cuestión de los sexos, sin embargo, sus tesis abrirán paso a toda una corriente de pensamiento decidida a justificar científicamente la desigualdad de ambos sexos. A partir del darwinismo se establece que los seres humanos forman parte esencial de la naturaleza, y que por ello, sólo los más dotados sobrevivirán. A partir de 1860 las teorías de Darwin se habían hecho mundialmente famosas y se aplicaban en contextos de evolución social y de diferencias de género. Es decir, la teoría de la evolución facilitó una

¹⁷ El tema de las libertades sexuales ya había sido criticado por los moralistas del siglo XVIII, quienes veían en la liberación sexual la causa de todos los males, haciendo hincapié en todas las desviaciones que consideraban abominables como la masturbación, la homosexualidad, la promiscuidad...

¹⁸ Cf. E. Amezúa, “Cien años de temática sexual en España, 1850-1950”, *Revista de Sexología*, Madrid, 1991, n. 48, capítulo IV.

nueva estructura “científica” para las consideraciones sobre las diferencias de género. Así, según Spencer, las mujeres estaban menos desarrolladas que los hombres y eran más próximas a los niños. Se las describía como seres física y psicológicamente inferiores, rasgos que sirvieron también para describir a razas marginadas, como la judía y la negra. Según la tesis darwiniana, el papel principal de la mujer era la procreación de hijos fuertes y sanos. Darwin había deducido la inferioridad innata de la mujer siguiendo los estudios del craniólogo Karl Vogt, que había publicado que las mujeres y los niños poseían los cerebros más pequeños y, por lo tanto, menos complejos. También Schopenhauer era partidario de estas ideas, y veía a las mujeres como las responsables de la propagación de la especie ¹⁹.

Al establecer las diferencias entre ambos sexos, y al instaurar la creencia de la debilidad física y psíquica de las mujeres, la moral burguesa estableció que hay ciertos temas de conversación que deben evitarse, sobre todo si poseen un doble sentido sexual ²⁰. Hablar de tales cosas con una mujer se consideraba una completa falta de tacto. Una mujer decente debe *desconocer* estos asuntos. También está muy mal visto nombrar con claridad aquellas partes del cuerpo o del vestido femenino que resultan eróticamente estimulantes. *No hay muslos o pantorrillas, sino sólo piernas, y a los pechos se les llama busto. Para referirse al vientre se usa el concepto genérico de abdomen. El trasero no existe. Al corsé se lo denomina*

¹⁹ Cf. Charles Darwin, *El origen de las especies*, Albatros, Buenos Aires, 1965.

Tanto Zola, en su obra *Les Rougon-Macquart*, llamada también *Historia natural y social de una familia durante el segundo imperio*, como Huysmans en *A Rebours*, escrita en 1889, nos narran la degeneración de una familia por causas femeninas.

²⁰ De este doble papel de la “mujer” como sujeto y objeto y su relación con la sexualidad nos vuelve a hablar Patricia Mathews en su artículo “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Wallis*, pags. 362-366.

*corpiño y a las enaguas saya. Las mujeres no están embarazadas, sino en estado de “buena esperanza”*²¹.

Pero a pesar de que solemos percibir el siglo XIX como un siglo represivo cargado de prohibiciones y tabúes, los mecanismos de funcionamiento del poder característicos de este periodo incitaban más a difundir los discursos sexuales que a silenciarlos, ya fuera a través de la medicina, la pedagogía, las ciencias naturales o la justicia. En esta “edad de la represión” se observa como contrapartida, según Foucault, una verdadera “explosión discursiva” sobre cuestiones sexuales. En la *Historia de la Sexualidad*, este pensador francés afirma que *la sexualidad femenina fue reconocida e inmediatamente sometida, tratada como el origen patológico de la histeria*; y añade que el término sexualidad *aparece por primera vez en el siglo XIX, ya que si bien existía en la jerga técnica de la biología y la zoología desde 1800, sólo a finales de siglo fue usado con el significado que tiene hoy para nosotros: cualidad de ser sexuado o tener sexo*²².

Foucault niega, por tanto, “la hipótesis represiva” que caracterizó a la mayoría de las teorías que estudiaron el siglo XIX y concretamente la escuela de Frankfurt, afirma que lejos de reprimir la sexualidad, la cultura victoriana la produjo, la multiplicó y la dispersó, a través de la incitación, la prohibición y la normalización del deseo, haciendo así posible, a su vez, un mayor control social. Y es que la sexualidad “peligrosa” tenía que ver no sólo con una conducta sexual desordenada, sino también con toda una forma de vida.

²¹ Cf. Edouard Fuchs, *Historia ilustrada de la moral sexual: La época burguesa*, op. cit. págs. 95-96.

²² Cf. Michel Foucault, *Historia de la Sexualidad*, Siglo XXI, México, 1995, pág. 112.

A través de la sexualidad, la medicina se constituyó en un importante vector de regulación social, en compañía de la familia y la escuela. Examinar el cuerpo de "la mujer" interna y externamente, en la medicina -y también en el arte -, fue una de las maneras de regular y definir las normas de belleza y salud femeninas. La simple visita al médico se realizaba bajo la supervisión de un acompañante que observaba los movimientos tanto del médico como de la enferma.

La medicina y el arte formaron una potente combinación en la representación de "la mujer". A través de las operaciones de la ciencia y de la cultura se fue creando una determinada imagen de *la feminidad*, que se repitió durante todo el siglo XIX y de la cual hablaremos en los capítulos sucesivos. El lenguaje científico y médico dotó "al artista" de un nuevo dispositivo de símbolos y signos visuales que modernizaron los códigos pictóricos convencionales y confirieron al arte el poder de apoyar y validar la autoridad de la ciencia. La historiadora de arte Marcia Pointon ha señalado la relación que se establece entre la revisión médica y el estudio donde "las modelos" posaban: *el aula en la escuela de medicina era de alguna manera similar a la clase en vivo de la academia. En ésta, los estudiantes recibían clases de anatomía como lo hacían los de medicina. La misma exclusividad basada en el género operaba en las dos instituciones; las mujeres eran excluidas de las clases al natural y se les privaba asimismo de la posibilidad de ser médicos*²³.

²³ Cf. Marcia Pointon, *Naked Authority. The body in western painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, pag. 30. Traducción propia.

El cuerpo desnudo fue empleado principalmente por la medicina para mostrar la enfermedad y las conductas “desviadas”, alertando a la población sobre las enfermedades contagiosas que se podían transmitir. Los médicos utilizaron fotografías en las que aparecían cuerpos con sífilis, varicela, ataques de histeria y todo tipo de deformaciones. Por otra parte, la aparición del psicoanálisis a finales del siglo XIX, tuvo consecuencias fundamentales en lo que se refiere a la apreciación del cuerpo y de la sexualidad. Freud trató cuestiones consideradas tabúes, como el onanismo, el incesto, el sadismo, la sodomía, el canibalismo, cuestiones que constituyeron argumentos constantes en la literatura y en la pintura de fin de siglo. Artistas como Klimt o Schiele, mostraron de una manera clara y directa los rasgos sexuales femeninos y, supuestamente también los deseos femeninos. La pedagogía, por su parte, tuvo un papel destacado en todo lo referente a la familia y especialmente en regular la función de las madres con respecto a sus hijos durante la primera infancia ²⁴.

Mientras que en Francia e Inglaterra, el papel del control "moral" lo desempeñaba el médico, en España (y esto se ve claramente en las novelas de Clarín y Emilia Pardo Bazán) era frecuente la presencia de un sacerdote que intervenía en las decisiones más íntimas de "la mujer". Un ejemplo bastante representativo nos lo proporciona la *Regenta* de Clarín.

²⁴ En Inglaterra las escuelas privadas promueven una “ética viril”. La disciplina y el autocontrol son las claves de este tipo de enseñanza.

Desde mediados del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX se elaboraron continuas teorías sobre la higiene en las que se establecieron una serie de correspondencias entre lo corporal y lo moral, asociando la limpieza corporal con la psicológica y la ética: *una mujer limpia y cuidadosa* -escribió la condesa de Bassanville- *es casi siempre una mujer honesta y virtuosa, y un hombre que es limpio y cuidadoso, muestra una gran rectitud de espíritu y conducta* ²⁵. A fin de cuentas, la palabra higiene ocupa un lugar inédito que no había tenido hasta entonces. La higiene se convirtió en una disciplina particular dentro del seno de la medicina. La publicación de obras cuyos títulos incluyen la palabra higiene se multiplicaron a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En España, en el artículo 5 de la Ley Moyano de 1857 que regula la educación pública, se habla de *ligeras nociones de higiene, sólo reservadas a las niñas* y, en 1883 existía ya un *programa de higiene y economía doméstica para las escuelas de niñas*. Los títulos de las obras de higiene, son un claro ejemplo de para quién iban destinadas, pero además, la higiene como valor educativo se consideraba fundamentalmente algo femenino, como se pone de manifiesto en el contenido de los programas de enseñanza:

- *Higiene; su división en pública y en privada. Cosas higiénicas indispensables para la vida. Necesidades higiénicas del alma.*

- *Pasiones; manera de cómo influyen en la salud del individuo. Higiene del alma o de las pasiones. Como se excitan o se desarrollan. Medios de corregir estos vicios.*

²⁵ Citado por Philippe Perrot en *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Editorial Complexe, París, 1981, pág. 67. Traducción propia.

- *Condiciones de la mujer casera. Actividad. Prudencia. Instrucción. Economía. Aseo. Distribución del tiempo y del trabajo*²⁶.

Un texto literario de gran interés en este sentido lo encontramos en la escritora Emilia Pardo Bazán: *mientras no estaba dispuesto el baño practicó Asís las operaciones de aseo que deben precederle: limpiarse y limarse las uñas, lavar y cepillar esmeradamente la dentadura, desenredar el pelo, y pasarse repetidas veces el peine menudo, registrarse cuidadosamente las orejas con la esponjilla, frotarse el pescuezo con el guante de crin... Avisó la Diabla que estaba listo el baño, Asís pasó a un cuartucho oscuro que alumbraba un quinqué de petróleo ... y se metió en una bañera de cinc con capa de porcelana, idéntica a las cacerolas*²⁷.

Como vemos, el concepto de higiene se vinculaba con aspectos filosóficos, morales y éticos. Los textos de higiene, además de hacer hincapié en el cuidado del cuerpo y la salud, ponen de relieve que la higiene constituía una garantía para mantener la moral burguesa. En los tratados de higiene se formulaban normas muy estrictas que describían desde cómo una persona se debía bañar, a cómo debe vestirse... con el fin de lograr un comportamiento honesto y de evitar las miradas hacia su propio cuerpo, ya que la propia visión del cuerpo podía despertar “malos pensamientos”.

²⁶ Cf. J. López y Candeal, *Los programas generales de Enseñanza*, 1883, págs.101-103. Citado por “El discurso higiénico como conformador de la mentalidad femenina (1865-1915)”, *Actas de las Jornadas de investigación interdisciplinaria*, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pág. 300.

²⁷ Cf. Gonzálo Ménéndez Pidal, *La España del siglo XIX vista por los españoles*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984, pág. 183.

*Cerrad los ojos, hasta que terminéis la operación de enjabonaros*²⁸. En estos libros de higiene se especifica, por ejemplo, que los pies deben lavarse *cada ocho días*, los cabellos *cada dos meses* y los dientes, al menos, *una vez por semana*²⁹.

Para la burguesía lo que en realidad ha de estar limpio es lo que cubre el cuerpo, la ropa blanca debe estar perfecta, cuidadosamente planchada... pues esta limpieza exterior no sólo era una marca moral, sino una marca de prosperidad, un signo de salud y de clase. Se configura así la imagen de la “mujer” completamente tapada desde las manos con los guantes, hasta los pies, con los botines, que no se dejaba ver desnuda más que en los teatros o en los cabarets. Sin embargo la mujer en la bañera es uno de los temas que más utilizaron los pintores del siglo XIX, especialmente los franceses. De la figura de Venus saliendo del lago se pasa a la figura de la mujer lavándose en un barreño en la intimidad de su casa.

Desde Ingres con *El Baño*, (1808) o *El Baño Turco*, (1862), a Eugène Delacroix con el *Baño de Mujeres Turcas*, (1850), Jean Baptiste Camille Corot, con *Toilette*, (1859), Courbet y su serie de seis cuadros de mujeres bañándose -realizados entre 1845 y 1869- pasando por Millet, Manet, Chassériau, Gérôme, Degas, Renoir, Chavannes, Gauguin, Cézanne, Bouguereau, hasta Eduardo Rosales, Francisco Iturrino, todos ellos representan a la mujer en el momento de asearse y de ducharse en solitario.

²⁸ Cf. Madame de Celmart, *Manuel des dames ou l'art de l'élégance*, París, 1833, pag.100.

²⁹ *Code de la Toilette*, 1828, Citado por Dominique Paquet en *Historia de la Belleza*, grupo Z, Barcelona, 1998, pág. 6.

La indumentaria como símbolo de clase

Es en el siglo XIX cuando se produce una auténtica revolución con respecto a la indumentaria, generalizándose el uso de los trajes negros u oscuros para los hombres. La imposición del traje y de la corbata no era otra cosa que un modo de diferenciación entre quienes trabajaban en profesiones prestigiosas socialmente como la banca, las profesiones liberales, la enseñanza ...-profesiones burguesas- y el resto de los trabajadores. El traje burgués triunfa a partir de 1830 pero, si bien “el hombre” cambia de atuendo, dejando de lado la coquetería, “la mujer” debe mostrar el peso, el poder, y las riquezas del marido, del amante, o del padre a través de las ropas que viste.

El vestido femenino adquiere así un papel especial como muestra, la literatura y el arte. En el arte a través de numerosos retratos; en la literatura porque es en este siglo cuando los escritores describen detalladamente y con toda precisión el vestido de sus heroínas, y lo hacen de manera que todos los rasgos físicos son mencionados a través del vestido que los esconde y disimula. George Combe, un escritor del siglo XIX, publicó en 1855 un artículo llamado *Phrenology applied to painting and sculpture*, en el que establece la relación entre el cuerpo y la vestimenta: *el interés con el que contemplamos cualquier representación de la figura humana depende en gran medida de que encarne la pasión y las emociones del alma, el vigor y la agudeza intelectual. Sin más, la indumentaria será la expresión del estado mental. Miren el sombrero, el traje y la capa de una mujer agraciada cuando se encuentra llena de salud y vivacidad, el espíritu que los impregna y el agradable efecto que*

*producen en el espectador. Observen al mismo individuo roto el espíritu por la calamidad o sufriendo de depresión nerviosa (...) En estas circunstancias el vestido presenta sin duda, indicios del estado en el que se encuentra la mente*³⁰.

La historiadora inglesa Anne Hollander, también es de la opinión de que existe una relación entre la “mujer” desnuda y la “mujer” vestida, es decir, que la figura femenina desnuda se pintó en cada momento histórico de manera diferente dependiendo de cómo las mujeres de la época vestían. Por ejemplo, si la ropa privilegiaba el escote, el pecho de “la mujer” sería resaltado y si, por el contrario, las faldas destacaban las nalgas, éstas se convertían en un foco de atención de pintores y escultores³¹.

Lo cierto es que la atracción erótica del cuerpo parece haber cambiado paulatinamente a lo largo de la historia: si en un determinado momento histórico los pechos minúsculos eran la parte del cuerpo femenina más excitante, en otro periodo fueron las caderas anchas, los hombros o las pantorrillas los símbolos eróticos por excelencia. En la Edad Media, se privilegió a los vientres abultados y, los pies y las nalgas en el XIX. Este tema es interesante ya que nos lleva a preguntarnos el especial interés que suscitan, unas partes del cuerpo en detrimento de otras. Aunque resulte complejo contestar a esta pregunta, lo cierto es que el estudio de la ropa ofrece al historiador un buen índice sobre las actitudes acerca del cuerpo y de la sexualidad en un momento dado. En el siglo XVIII, pero sobre todo

³⁰ Citado por Lynda Nead en *Myths of Sexuality. Representation of women in Victorian Britain*, Blackwell, Oxford, 1987, pag.171. Traducción propia.

³¹ Cf. Anne Hollander, *Seeing through clothes*, University of Carolina Press, Los Angeles, 1993.

en el siglo XIX, el cuerpo femenino estuvo, más que en ningún otro periodo, moldeado por el vestido. De aquí el auge que las prendas íntimas femeninas tuvieron a lo largo de todo este siglo, existía una preocupación casi enfermiza por cubrir, envolver, ocultar... Una de las prendas más utilizadas fue el corsé, que realizaba el busto. Eugène Chapus dice, en 1862 que una mujer con corsé *es una mentira, una ficción, pero, para nosotros, esta ficción es mejor que la realidad*³². En 1873 nació el corsé *Curirasse*, mientras que el corsé *Pompadour* dejó de utilizarse en 1885. En 1889 apareció una variante más excitante, con la forma curva hacia adentro sobre la cintura y hacia fuera sobre la parte baja del estómago. En 1890 apareció un nuevo modelo que separaba los senos. El corsé se inventa el pecho falso, que se fabricó primero con cera, y más tarde, en cuero de color carne con venillas sobrepintadas. Mediante un muelle se conseguían movimientos rítmicos ascendentes y descendentes, que daban sensación de realidad. Este ocultamiento total del cuerpo femenino mediante la vestimenta hace posible pensar que en la época la simple vista del tobillo desatara el deseo. Convendría reflexionar sobre lo que significa la aceptación de semejante complicación refinada, algo que será descrito con todo detalle por Zola, Huysmans y Maupassant. Desde la literatura se habla del talle y de la curva, de las suaves redondeces del pecho, del valor erótico del pie y del cuero de los botines. En 1856, Gustave Flaubert, al escribir a Madame Bovary, imaginó la escena siguiente: *la fiel Felicitas está planchado la ropa de su adorada Emma. El joven Justin, apoyado sobre la inmensa tabla de planchar observa con atención todas aquellas prendas*

³² Cf. Eugène Chapus, *Manuel de l'homme et de la femme comme-il faut*, 1862. Traducción propia.

femeninas: corpiños, justillos, gorgueras, toquillas ... y aquellos delicados pantalones, ornados con finas pasamanerías, anchos por arriba y estrechos por abajo ³³.

También el escritor español Pío Baroja hizo alusión a las mujeres de la siguiente manera: *...en mi tiempo las muchachas eran como plazas fuertes, atrincheradas y amuralladas. Llevaban un corsé que era la muralla China o el baluarte de Verdún. Si por casualidad ponía uno la mano en su talle encontraba una coraza tan dura como la que podía llevar en las cruzadas Godofredo de Bouillon* ³⁴.

El empleo del corsé en las obras de arte también le valió a más de un pintor ser criticado por la academia. Degás, aconsejó al pintor Gerveux añadir esta prenda a la cabeza de la cama en la que dormía la bella Marion de Rolla, para que el público comprendiera que no se trataba simplemente de una modelo, sino de una prostituta. Ese corsé le ocasionó ser expulsado del Salón en 1878. El pintor trataba de reproducir a través de este cuadro un poema de Musset que narra la última noche de Jacques Rolla, quien llegada la mañana pondrá fin a su vida, después de haber gastado todo su dinero con la bella Marion. Otro ejemplo es la obra de Courbet *La Fuente* presentada en el Salón de Bruselas de 1869, en la que se puede percibir la delgadez de la cintura, comparada con la amplitud de las caderas, debido al uso continuo del corsé.

³³ Cf. Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Cátedra, Madrid, 1990.

³⁴ Cf. Gonzálo Ménéndez Pidal, *La España del siglo XIX vista por los españoles*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984, pág. 463.

A lo largo del siglo XIX, tanto en el campo literario como en la vida práctica se impuso a las mujeres la necesidad de servirse del perfume, del adorno, de las maneras suaves, del encaje ... para mantener su “feminidad”. Sólo en los últimos años del siglo XIX se multiplicaron los ataques contra el corsé y se crearon ligas anticorsé que apoyaban sus protestas en investigaciones médicas ³⁵. Y es que de cada 100 chicas que llevan corsé: 25 sufrían enfermedades de pecho, 15 morían tras el primer alumbramiento, 15 enfermaban tras el parto...³⁶

Durante el siglo XIX, el sentimiento de pudor se exagera y pretende regir los comportamientos tanto de hombres como, sobre todo, de mujeres: desvestirse antes de deslizarse en el lecho, realizar en presencia de otro la *toilette*, o hacer el amor en la alcoba familiar, son un ejemplo de conductas que se habían vuelto vergonzantes: *¡el pudor! He aquí una de las virtudes que más embellecen y hermocean a ese ser, débil en apariencia, pero fuerte en realidad..., lo que más contribuye a realzar a la mujer es ese delicado sentimiento que la hace comprender que el pudor la asegura el mayor predominio sobre el corazón del hombre, señalándola un lugar distinguido así en el orden doméstico como en el social (...). El candor y la inocencia en la mujer es el ángel bueno que, tarde o temprano, atrae al hombre extraviado en los mundanales placeres* ³⁷.

³⁵ Cf. Lily Litvak, *Erotismo fin de Siglo*, Antoni Bosch, Barcelona, 1979, pág. 171.

³⁶ Cf. Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, editorial Complexe, Paris, 1981.

³⁷ Cf. H Luna, “La joya de la mujer” en la *Ilustración de la Mujer*, Madrid, 15, VII-1876, págs, 329-330.

El valor que se confiere al pudor tendrá una gran repercusión en la conciencia y la percepción del cuerpo y en el papel que éste ocupa en el seno de la vida burguesa. El sociólogo Simmel señala que ... *el negarse, el ocultarse aparece aquí unido indisolublemente con el llamar la atención y el exhibirse: al adornarnos o adornar parte de nuestra persona, ocultamos parcialmente la zona adornada, al ocultarla, llamamos la atención sobre ella y sus encantos* ³⁸. Esta importancia que se concede a la intimidad del cuerpo se aprecia en la manera en que las casas burguesas estaban divididas. Cada miembro de la familia empieza a tener una habitación propia, convirtiéndose el tocador y el cuarto de baño en espacios femeninos y el despacho en masculino. Celestine, de la que el escritor Mirbeau se hace intérprete en *Journal d'une femme de chambre* dice: *la señora se viste sola y se peina ella misma. Se encierra con llave en su cuarto de aseo y apenas tengo derecho a entrar en él* ³⁹.

El siglo XIX, es un periodo complejo. Desde mediados de la década de 1980 se han venido desarrollando investigaciones históricas y sociales que han destacado, sobre todo, el desarrollo de tres movimientos sociales claves: el liberalismo económico, el socialismo, y el feminismo. En este último caso, fue a partir de finales de siglo XIX cuando las reivindicaciones planteadas por las mujeres comenzaron a ser recogidas por los diferentes Estados. Este hecho tuvo su reflejo en el arte, no sólo porque fueron únicamente las academias estatales las que permitieron el ingreso de

³⁸ Cf. Georg Simmel, *La cultura femenina y otros ensayos*, Alba editoriales, Barcelona, 1999, pag.120.

³⁹ Citado por Georges Vigarello en *Lo limpio y lo sucio*, Alianza editorial, Madrid, 1991, pag. 268.

las mujeres a sus aulas, justamente cuando el prestigio de su enseñanza empezó a ser debatido, sino también porque las manifestaciones filosóficas, políticas y sociales ... que giraron en torno a la diferencia de los sexos en todo el siglo XIX, tendrán, como veremos, su reflejo en el arte, en los artistas y en la manera de representar el cuerpo femenino ⁴⁰.

Pero no adelantemos acontecimientos, entre los artistas existirán diferencias fundamentales ya que en el siglo XIX se produjo uno de los cambios más importantes en la historia del arte, el paso del “artista académico” al “artista moderno”.

El artista y su formación en el siglo XIX

*Los artistas han sido, en todas las épocas, los criados
de una moral, de una filosofía, de una religión (...),
los cortesanos de sus mecenas, los aduladores del poder
antiguo y del poder nuevo y ascendente.*

(Nietzsche, *Genealogía de la moral*).

⁴⁰ En este periodo estudiado podemos distinguir tres momentos históricos y culturales: la Revolución Francesa, la primera revolución social de 1848 que contempla la consolidación de la burguesía en todos los países y el estallido del proletariado en la Comuna de París (1870), que supone la entrada de las masas en la política y la consolidación del capitalismo. En el campo artístico estos tres períodos se corresponden primero con la época romántica, después con la época realista a partir de 1850 y finalmente con la llegada del simbolismo, cuando se impone la teoría del *arte por el arte*. (Cf. Josep Picó, *Cultura y Modernidad, seducciones y desengaños de la cultura moderna*, Alianza editorial, Madrid, 1999, pág. 54).

El comentario de Nietzsche nos puede servir de ejemplo para comenzar un apartado en el que se pretende definir lo que significó ser “artista” en el siglo XIX. Según los historiadores del arte el “artista” occidental parece haber pasado desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea, por tres estadios más o menos delimitados en el tiempo: la corporación gremial, la academia y las galerías ligadas al mercado, que sería la etapa en la que nos encontramos en la actualidad. En la Edad Media, el “artista”, era un artesano, y su labor estaba claramente reglamentada, desde que entraba al taller como aprendiz, hasta que se convertía en maestro (generalmente tras diez años de aprendizaje). La competencia se controlaba dentro de cada sector gremial y, al igual que otros oficios, existían barrios donde los artistas vivían y trabajaban. En este periodo, que podemos decir que perduró hasta el siglo XVI –aunque los gremios siguieron existiendo hasta el XIX cuando fueron abolidos por el empuje del liberalismo económico, del capitalismo-, las obras no pertenecían a ningún artista en concreto –no iban firmadas- y la autoría correspondía a todos los artesanos que trabajaban para la misma corporación. De esta formación gremial, se pasó progresivamente a la academia de arte, sin que el cambio fuera brusco ni repentino, ya que durante mucho tiempo los gremios y las academias coexistieron. Varias fueron las razones principales que posibilitaron el peso que las academias comenzaron a tener a partir del *cinquecento*: la remodelación de las clases sociales a comienzos de la Modernidad, el aumento de la población y su concentración en núcleos urbanos -con la consiguiente demanda de obras de arte -, y el desarrollo de las ideas humanistas en la Italia del siglo XV. Los artesanos comenzaron entonces a ser nombrados “artistas” al reconocerse su trabajo más como una ocupación intelectual que manual.

Los humanistas, al establecer que eran necesarios conocimientos “teóricos” tales como las matemáticas y la anatomía en su formación, dieron lugar, como ya hemos señalado en la primera parte de esta investigación, a una nueva percepción social del “artista”. Al mismo tiempo, la ascensión social de grupos numerosos de profesionales que se convierten en compradores de obras de arte fue otra de las causas que promovió el paso de “artesano” a “artista”. Con este cambio se produjo una mayor libertad para la fantasía artística individual, una mayor libertad para salirse de la norma y por lo tanto, una mayor *individualización* en la obra de arte ⁴¹. La función social del pintor se modificó, al mismo tiempo que el estilo y el carácter de la pintura. En todo este proceso tuvo mucho que ver la aparición de un nuevo “público” que visitaba, compraba, encargaba y comentaba las obras expuestas.

Como mencionó el sociólogo francés Pierre Francastel, a partir de finales del siglo XIX, el impulso de la ciencia, que descubría unas estructuras del universo cada vez más complejas, llevó a la sociedad a renovar su representación del espacio, *lo que nos unía con el Renacimiento se rompió, los valores que interesaban a los artistas, el ritmo, la velocidad, las deformaciones, la plasticidad, las mutaciones, las transferencias... coincidían con las normas generales de la actividad física e intelectual de una época y, en cambio se oponían violentamente a todas las aspiraciones de las sociedades surgidas del Renacimiento, estabilidad, objetividad, permanencia ...* ⁴².

⁴¹ Hasta finales del siglo XVI, los artistas de Florencia estaban obligados a inscribirse en un gremio o corporación. Fue en Florencia en 1563 donde se creó la primera academia moderna, la *Accademia del disegno*.

⁴² Cf. Pierre Francastel, *Sociología del Arte*, Alianza Forma, Madrid, pág. 149.

Pero no se lograría entender el papel que jugó el artista en el siglo XIX si antes no se estudiaran a fondo los códigos de formación que limitaron, unas veces, e impulsaron, otras, su papel como “profesional” dentro del campo artístico.

La concepción de la academia de arte se originó y desarrolló en los Estados fuertes⁴³, lo que muestra la importancia que el arte tuvo como instrumento que reflejaba el poder político y económico de un país. Las academias de arte tenían por objetivo la defensa corporativa del artista, la discusión de materias de naturaleza teórica y la enseñanza de la profesión y aunque estas funciones variaron en el tiempo, lo cierto es que desde las academias siempre se intentó monopolizar el derecho de exclusividad para otorgar el título de pintor.

El modelo de academia al servicio del monarca se creó en Francia en 1648 durante el Gobierno de Luis XIV y su ministro Colbert. En 1660, Jean Chapelain redactó un informe para Colbert sobre la utilidad de las artes como medio para mantener la gloria del rey. A través de las academias y bajo el patrocinio del monarca se trató de promover una imagen divina del poder absoluto. Luis XIV contaba entre sus hombres de confianza con Lebrun, consejero de pintura y escultura, Chapelain, consejero en temas literarios y Perrault, consejero en arquitectura. Este modelo de academia se difundió por toda Europa en el siglo XVIII, y también en España, donde la dinastía borbónica comenzaba a reinar. En Francia, *l'Académie Royale de peinture et sculpture*, se creó al mismo tiempo que otras siete academias reales, -seis

⁴³ Podemos definir la academia como *Institución real o gubernamental para la promoción de la ciencia y el arte con un conjunto de creencias y costumbres que forman una organización social más o menos definida con un objetivo central común: la creación y el reconocimiento del arte.*

de ellas bajo el reinado de Luis XIV-: *L'Académie française*, *l'Académie de la dance*, *l'Académie des inscriptions*, *l'Académie des sciences*, *l'Académie de musique*, *l'Académie de architecture* y *l'Académie de France á Rome*. Desde su fundación, *l'Académie Royale de Peinture et Sculpture* y *l'Académie des Sciences* mantuvieron estrechas relaciones, no sólo por la importancia que la primera otorgó a las matemáticas y a la perspectiva, sino también porque la técnica del dibujo se concibió como imprescindible para el desarrollo de disciplinas científicas como la botánica o la cartografía ⁴⁴.

Tras la Revolución Francesa, *l'Académie Royale*, dependiente de la Monarquía, se disolvió en 1793, pasando a denominarse *l'Ecole de Beaux Arts*, bajo el auspicio estatal, nombre con el que se conoce en la actualidad ⁴⁵.

La mayoría de las academias de arte ligadas a la monarquía se crearon en el siglo XVIII, y siguieron la estructura de la de París. La academia de Berlín de Federico I, la academia de Viena de Carlos IV, la de Madrid... eran todas copias de la Francesa. En todas ellas el plan de estudios era el mismo; primero estaba la copia de dibujos, después seguía el dibujo de modelos de yeso y, finalmente, el dibujo al natural. Además en las academias se programaron concursos con premios y exposiciones artísticas que solían celebrarse anualmente ⁴⁶.

⁴⁴ Cf. Nathalie Heinich, "Art et sciences à l'âge classique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n. 62, marzo, 1987, pags . 47-78.

⁴⁵ Cf. Monique Segré, *L'Art comme institution: l'Ecole des Beaux Arts*, éditions de l'Ens Cachan, Cachan Cedex, 1993.

⁴⁶ En 1752 se crea la *Academia de Milán*, la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, y la *Academia de Leipzig*; en 1768 la *Royal Academy of England* y en 1770, la *Academia de Munich*.

La Royal Academy of London, al contrario que en Francia o España, fue una Academia privada desde su fundación en 1778. En Inglaterra no existió ninguna escuela que recibiera ayuda gubernamental hasta mediados del siglo XIX. Desde su creación, la monarquía contribuía sólo parcialmente al mantenimiento de la institución, aunque se reservaba el derecho de aprobar a los nuevos miembros. La importancia que la *Royal Academy* proporcionó a las exposiciones celebradas anualmente –en las que se cobraba entrada–, le permitió mantener una independencia económica y también política.

En Francia las condiciones políticas y sociales permitieron el desarrollo de las academias barrocas, mientras que en España fracasaron desde el punto de vista institucional, no sólo por la inseguridad jurídica que afectaba todavía a la profesión de pintor, sino también por la debilidad del Estado, que le impedía asumir el protagonismo de mecenas. La propuesta al rey de crear y proteger una academia de arte la encontramos en la carta que escribió Juan de Butrón, que dice así: *la Academia de los pintores, que es el lugar donde se juntan a estudiar con los escultores y arquitectos, y demás profesores de dibuxo, infestada con la noticia del uno por 100 de imposición tan nueva para sus exempciones, y nobleza, acude a los Reales pies de V. Magestad, como a su señor, y natural dueño, como a su Protector y amparo, y como a professor de su nobilísimo arte; para que los conserve en sus inmunidades, y los libre de la baxeza con que intentan mezclar la pintura con las artes más sórdidas*⁴⁷. Esta propuesta data de principios del siglo XVII, sin embargo no será hasta 1741 cuando se haga realidad. Desde su comienzo

⁴⁷ Citado por Francisco Calvo Serraller en *La Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981, pág. 221.

la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* se configuró como una institución al servicio de los intereses de la Monarquía, quien nombraba los cargos más importantes como el de Viceprotector o el de director general. Según el reglamento de 1744, la Academia estaba formada por un protector, que representaba al rey, un viceprotector, que presidía a los consiliarios, palatinos y nobles, un director general, que generalmente solía ser un escultor o pintor y los profesores para las tres artes (arquitectura, pintura y escultura). Este organigrama se fue modificando a lo largo del siglo XIX. En los estatutos de 1757, se establece que el protector va a ser por decreto ministro de Estado. Se anulan las funciones del Director, pasando a ser un mero jefe de estudios; se limita el número de profesores, a los cuales sólo les queda el derecho de elegir los modelos masculinos. La Academia se afirma como servidora del rey y se establece que los académicos no van a poder ausentarse sin su permiso ⁴⁸. Estos estatutos otorgaron a los consiliarios, que solían pertenecer a las familias más ilustres de España, el papel más importante dentro de la Academia ⁴⁹. En la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, las relaciones entre los consiliarios y los artistas fueron siempre tensas. Según Mengs, era ilógico que recayera todo el papel en los consiliarios ya que, no sólo sabían poco de la profesión artística, sino que además estaban más interesados en el arte que se hacía fuera de las fronteras que en el español. Mengs,

⁴⁸ Cf. Andrés Ubeda de los Cobos, *Mentalidad e Ideología en la Academia de San Fernando, 1741-1800*, Madrid, Tesis doctoral, 1988, pág. 16.

⁴⁹ En el siglo XVIII, los continuos estatutos que se intentaron poner en marcha en la Academia (1741,1744,1746,1751,1755,1757...) indican la lucha por el poder de todos aquellos que formaban parte de la institución.

el cual se incorporó como director honorario de la academia en 1761 no dudaría en describirla como un *feudo real, gobernado por políticos y aristócratas* ⁵⁰.

La fundación de la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* sirvió de modelo para todas las demás academias provinciales sometidas también a la autoridad de la Corte; Valencia (1768), México (1789), Zaragoza (1792), y Valladolid (1802). En cada una de estas ciudades se crearon escuelas de dibujo, escuelas de artes y oficios y escuelas de Bellas Artes. La creación y el desarrollo de estas escuelas de artes y oficios tiene que ver con la importancia que la Ilustración dio a la industria. A partir de 1846 se pusieron en marcha escuelas especiales de Bellas Artes a cargo de la Academia ⁵¹, dentro de estas escuelas se formaron escuelas superiores y escuelas secundarias. Carlos III, en un edicto que hizo publicar en diciembre de 1787, mencionó que tanto los aprendices como los oficiales de los gremios tenían que instruirse en el dibujo, siendo necesario para ello asistir a la academia o a las escuelas pertinentes, ya que de no ser así no podrían ejercer su profesión. Esta propuesta tuvo muchos detractores, incluso entre los propios profesores, que veían desproporcionado que carpinteros, plateros, bronceístas, ebanistas... tuvieran que aprender la correcta representación del cuerpo humano para ejercer su profesión. Como consecuencia, se crearon las escuelas de dibujo para impulsar la labor de los artesanos.

⁵⁰ Citado por Claude Bédat en la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Fundación Universitaria española, Madrid, 1989, pág. 12.

⁵¹ Decreto de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, art. 3, 1.4.1846.

La *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* cambió de nombre en 1873, pasando a llamarse *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, aunque las reformas fueron meramente simbólicas porque todavía en el siglo XIX fue muy importante el mecenazgo real. Hasta 1866 no se suprimió el puesto de escultor de cámara y el de pintor no desapareció hasta principios del siglo XX ⁵².

Las academias de arte públicas dependientes del Estado son un invento del XIX que rompen con el modelo de patronazgo real imperante en el siglo XVIII. Para entender la importancia que tuvo el sistema académico en este siglo es preciso conocer lo que el pensamiento ilustrado entendía por arte, ya que para los ilustrados, en tanto que intelectuales burgueses muy influyentes, el arte no sólo va a cumplir una función religiosa o de exaltación del poder, sino que se convertirá en un útil instrumento educativo. El francés Diderot, al que se le reconoce haber sido uno de los primeros críticos de arte “modernos”, pedía una “moral artística” y solicitaba del “artista” que aceptase su papel en la tarea educativa. El pensamiento ilustrado trató de convertir el arte en un oficio en el que el carácter intelectual se relacionaba con la belleza y con unos ideales estéticos que rompían con el realismo de la época barroca.

La importancia que se concedió a esta institución académica a finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX no se puede entender sin el apoyo que le prestó la burguesía, que estaba interesada en que el arte reflejara su propia conciencia de

⁵² Cf. Oscar Vázquez, “Defining Hispanidad: Allegories, genealogies and cultural politics in the Madrid Academy ‘s”, *Art History*, vol. 20, n.1, pags. 100-123.

clase. Tanto en Francia como en Inglaterra, la alta burguesía, sensibilizada por las experiencias revolucionarias, percibía cualquier forma de movilidad ascendente como una amenaza para el orden social y trató de reservar las posiciones prominentes, particularmente en la alta administración, para sus propios hijos. Pero, según el sociólogo Pierre Bourdieu, los *recién llegados*, que carecían de medios financieros y de las protecciones sociales imprescindibles para hacer valer sus títulos, se ven desplazados hacia las posiciones artísticas. Estos cambios sociales son uno de los determinantes del llamado *proceso de autonomización* de los campos literario y artístico y de las transformaciones que afectan al mundo del arte, al mundo de la literatura y al mundo político en el siglo XIX ⁵³.

La cultura, y en particular, “el amor al arte”, según Bourdieu, ocupan un lugar central en la búsqueda de identidad de la sociedad burguesa. Con la creación de museos, el desarrollo de exposiciones y la expansión del mercado artístico, el arte adquiere en todo el siglo XIX un peso hasta entonces desconocido. Pero a pesar de este incremento de obras y de compradores, el arte todavía se desarrollaba en un círculo restringido de artistas y mecenas, ya que la noción de cultura estaba todavía enlazada con la formación del carácter moral e intelectual de la sociedad, donde la educación aún constituía un privilegio. La democratización de la imagen es un fenómeno nuevo que se perfila a finales del siglo XIX, y que ha continuado de manera imparable hasta nuestros días.

⁵³ Cf. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995, pág. 90.

El peso que la burguesía concedió al arte se pone bien de manifiesto en la importancia que cobró esta materia en los planes de educación estatales. En Francia, a partir de 1880 hubo una expansión de los programas educativos relacionados con el dibujo. Tanto liberales como socialistas –aunque desde perspectivas diversas- pensaban que a través del arte los jóvenes aprenderían a organizar sus pensamientos y percepciones de una manera coherente, contribuyendo a la construcción de una próspera nación. También en Inglaterra y España se consideró la clase de arte como una asignatura clave en la enseñanza de los jóvenes, aunque se estimó que eran sobre todo las jóvenes de clase alta quienes debían *saber* de arte para no mantenerse ociosas y poder ofrecer temas de conversación cuando la ocasión lo requiriera.

En el siglo XIX existió además una relación muy estrecha entre la formación de las nuevas naciones y la importancia que se concedió al arte. El arte servía como instrumento que permitía establecer la superioridad de un país frente a otro. A través de la prensa se argumentaba que el deterioro de la cultura se mostraba en el deterioro del estado de las artes. Estos comentarios no sólo procedían de los sectores más conservadores, sino también de los sectores más renovadores. Ambos pensaban que la estabilidad del país dependía de la armonía de su arte, pero mientras que los conservadores entendían que esta estabilidad se encontraba dentro de los parámetros del arte académico, los innovadores abogaban por la total libertad creativa del artista.

Como venimos diciendo, las academias se convirtieron en la máxima expresión del gusto de la nación. Desde y a través de estas instituciones se gestionaban y apoyaban todos los grandes premios y exposiciones a los que estaba “obligado” a asistir el "artista" si quería ser reconocido y si pretendía vender sus obras. Con la creación de la academia estatal no sólo se impuso una corriente determinada de gusto, sino que fueron el medio más eficaz y pertinente para regular e influir en el campo artístico, ya que eran las instituciones claves en la producción y en el consumo del llamado “gran arte”.

Las academias artísticas estatales pretendieron, a lo largo del siglo XIX influir y crear un determinado gusto artístico bajo el tamiz de lo didáctico. La entrada a las academias estatales de arte no era fácil, y se establecían duras pruebas de ingreso. Tanto en Inglaterra como en Francia y España eran varios los requisitos que un estudiante debía de cumplir para ser aceptado en ellas. La edad de ingreso no podía sobrepasar los treinta años ni ser inferior a los quince. Para inscribirse a la prueba de selección, los estudiantes debían presentar un certificado de nacimiento u otro certificado en el que se probase el nivel de educación artística recibida hasta el momento, así como una carta de recomendación que atestiguase la buena conducta y la aptitud artística del candidato y, posteriormente, aprobar el examen de admisión ⁵⁴. Pero una vez que el futuro pintor había conseguido entrar en la institución académica tenía todo tipo de facilidades para conseguir becas y ayudas económicas si contaba con recursos escasos y había obtenido buenas calificaciones; además el aprendizaje no suponía ningún gasto para el estudiante porque la

⁵⁴ Cf. Lynda Nead, *Representing women*, Thames and Hudson, London, 1991, pag. 227.

enseñanza era gratuita. Otra de las oportunidades que la academia otorgaba a sus mejores alumnos era la de un pensionado en Roma con el fin de mejorar la técnica del dibujo y de la copia y conocer el arte de los antiguos.

En España, muchos de los pintores que realizaron los desnudos más célebres los hicieron en sus años de pensionado en Roma, ya que según constaba en el artículo 55 del estatuto de 1895, los pensionados debían entregar una figura pintada, estudio de un modelo al natural, de tamaño natural, desnuda del todo o en parte, según convenga a la idea o personajes representados. Este cuadro tenía que ser presentado tras el primer año de estancia en Roma. Y se añade en el artículo 6 que: *durante los seis meses de invierno, dispondrán los señores pensionados, de dos horas de modelo para el estudio. Este modelo podrá ser indistintamente masculino o femenino, pero se aclara expresamente que, fuera del servicio de la clase, no podrá permanecer modelo ninguno de mujer en el local de la academia una vez entrada la noche*⁵⁵.

Estos viajes dieron a “los artistas” la posibilidad no sólo de relacionarse con otros autores extranjeros, sino también de conocer lo que a nivel pictórico se estaba creando en otros países. *La Escuela española de Bellas Artes de Roma* se fundó en 1873, y para los pintores y escultores españoles ir en calidad de pensionados aseguraba casi inmediatamente clientes para los que trabajar a su vuelta a España⁵⁶.

⁵⁵ Citado por VV. AA en *Roma y el ideal académico*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1992, pág. 63.

⁵⁶ Cf. E. O, “Los pensionados de Roma”, en *el Artista*, Madrid, 1935, pág. 181.

Los viajes y las estancias en Italia, no fueron exclusivos del siglo XIX, tanto Durero y Brueghel, Alonso Berruguete y Pedro Machuca en el Renacimiento, Velázquez en el siglo XVII y Goya en el siglo XVIII, por poner un ejemplo, buscaron en la capital italiana, a veces la inspiración, y otras, el estudio del arte clásico.

Las academias estatales no sólo fueron instituciones de regulación y de control sino que también protegieron y defendieron al “artista” y le ayudaron a elevar su estatus, al legitimar su profesión. Formar parte de la institución artística suponía un medio de ascenso social: era la academia quien concedía prestigio a un artista y lo ayudaba en su promoción. Por otra parte, las academias de arte, igual que lo habían hecho los gremios en los siglos anteriores, intentaban regular la competencia artística. En la academia española las prohibiciones que se implantaron fueron tres: se prohibieron las clases con modelos fuera de la Academia; se prohibió la enseñanza pública de las artes a todo sujeto no autorizado por la Academia; y se prohibió a los artistas comercializar con las obras de arte bajo pena de expulsión de la Academia⁵⁷.

También la *Académie Royale de Peinture et Sculpture* tenía el monopolio del dibujo al natural. Los estudiantes y los pintores podían ser multados si alquilaban un modelo para pintar su cuerpo desnudo. Sin embargo a los oficiales se les permitía hacer dibujo del natural en sus estudios privados, o en las casas de sus alumnos⁵⁸.

Además, como el título de académico reconocía a una persona cualidades intransferibles, las academias contribuyeron a seleccionar una elite, pero una elite cuyos privilegios no habían sido transmitidos ni por el nacimiento, como sucedía

⁵⁷ En los estatutos de 1846, en su número 33, se prohíbe a todas las juntas, congregaciones o cofradías a que se establezcan en la corte para reglar los estudios y práctica de las tres nobles artes. (Cf. Andrés Ubeda de los Cobos, *Mentalidad e Ideología en la Academia de San Fernando, 1741-1800*, op. cit. pág. 344).

⁵⁸ Cf. Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte*, op. cit. pág. 76.

con la nobleza, ni por la herencia, como sucedía en la burguesía. De ahí el interés por parte de determinados padres que insisten en que sus hijos realicen estudios artísticos dentro de las instituciones oficiales, menospreciando las escuelas de arte que van apareciendo a lo largo del XIX.

El “artista” académico es un profesional en el sentido weberiano del término, ya que en su actividad existía una vocación, una competencia especializada, al igual que una posibilidad de reconocimiento social. Todas estas cualidades supuestamente se conseguían tras pasar por la academia: vocación porque sólo los más dotados lograban pasar las pruebas de selección, las cuales no eran fáciles; la competencia especializada porque tras cuatro o cinco años de estudio teórico-práctico se presumía que el artista había aprendido todos los conocimientos necesarios para ejercer su actividad de una manera profesional, y por último, el pertenecer a la institución académica dotaba a los artistas de un reconocimiento social que les iba a permitir tener un número de clientes a los que vender sus obras.

Será a partir de los años 1870-1880 cuando “el artista” pueda elegir entre dos caminos alternativos, el de la academia estatal, que progresivamente irá perdiendo prestigio, pero que mantendrá su influencia a lo largo de todo el siglo XIX, y el de los estudios de arte que van surgiendo de forma independiente a la academia estatal. El nacimiento de los estudios es parejo a la aparición de lo que se conoce como “artista independiente” o “artista bohemio”, y que aquí se denominará “artista moderno”, cuyo rechazo a la tradición artística (y a su enseñanza) no tiene tanto que ver con el rechazo de los valores burgueses, como siempre se nos ha hecho creer. Estos artistas percibían el arte de manera distinta a sus antecesores y

criticaban el sistema académico por su *inmovilismo*. Pero el nuevo sistema de mercado en el que “el artista” independiente va a trabajar, exponer y vender, está lleno de contradicciones. La primera de ellas consiste en asociar dos sistemas de valores que parecen incompatibles: los valores que “el artista” romántico había defendido y los valores que el propio mercado impuso. Pero antes de profundizar en lo que entendemos por “artista moderno”, debemos detenernos en el importante peso que todavía a lo largo del siglo XIX tuvo el estudio anatómico en la mayoría de las academias estatales y de las escuelas de arte.

La importancia del estudio anatómico en la enseñanza artística académica y su relación con otras ciencias.

El estudio del nacimiento y desarrollo de las academias estatales de arte nos muestra principalmente cual era la educación que recibía el artista y qué saberes se privilegiaban en esa educación. Al mismo tiempo, el análisis de los métodos de aprendizaje artístico da constancia de cómo se debía representar el cuerpo humano y con ello, el desnudo. El desnudo académico debía alcanzar el “ideal” mediante la belleza de las proporciones y la armonía de las partes. Sólo entonces se consideraba que estaba *bien dibujado* ⁵⁹.

En todas las academias del siglo XIX, el dibujo y, en concreto el dibujo al natural, era la materia central de la formación del artista. En Inglaterra, los estudiantes

⁵⁹ Cf. J. J. Gómez Molina, “De la dificultad de enseñar o el mito del eterno retorno”, *Lápiz*, 1986, 4, pág. 48.

tenían que copiar figuras antiguas de desnudos antes de poder entrar en una clase de modelos para evitar que los estudiantes copiaran imperfecciones de la figura humana. Fue *L'Ecole des Beaux Arts* en Francia, la que confirió a la representación del desnudo un valor artístico sin precedentes. Su reglamento del 22 de julio de 1819 señala que la sección de pintura y escultura se compone: *de ejercicios diarios del estudio de la figura humana según los antiguos y según los modelos; y de cursos especiales de anatomía, de perspectiva y de historia de la Antigüedad*⁶⁰.

El curso de anatomía era obligatorio para los pintores, grabadores y escultores. Además era indispensable conocer a la perfección la organización de los huesos y los músculos del esqueleto humano, con el objetivo de poder realizar un cuerpo “ideal”⁶¹.

En Inglaterra, la importancia del estudio anatómico aumentó en la segunda mitad del siglo XIX, gracias a la labor de Willian Hunter, primer profesor de anatomía en la *Royal Academy*, quien pensaba que la única forma de pintar correctamente el cuerpo desnudo era a través de la copia de los cuadros de los “grandes maestros”, y sólo a partir de ahí el estudio del modelo al natural era posible⁶².

La *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* organizó sus clases de anatomía de manera parecida a *l'Ecole des Beaux Arts*. Desde el principio se potenció la idea de que el cuerpo humano era el objeto artístico por excelencia. Su plan de estudios estableció diferentes etapas que guiaban “al artista”, y por las que

⁶⁰ Estatutos de *L'Ecole des Beaux Arts*, 22 juillet, 1819, pag. 21.

⁶¹ Cf. VV.AA, *L'Art du nu au XIX siècle, Le photographe et son modèle*, Hazan, París, pag. 154.

⁶² Cf. Perry Gill, *Femininity and Masculinity in XVII Century Art and Culture*, Manchester University Press, Manchester, 1994, pag.42.

obligatoriamente había de pasar. El primer estadio de la educación del “artista” lo constituía la denominada “*sala de principios*”, en la que el alumno copiaba elementos simples del cuerpo humano como primer paso para el aprendizaje de cualquiera de las artes, tanto pintura como escultura o arquitectura. El segundo era “*la sala de yeso*”, donde se dibujaban estatuas clásicas. El último nivel y el más avanzado era “*la sala del natural o del modelo vivo*” al que no todos los artistas tenían la posibilidad de asistir, ya que era necesario un pase cuya concesión era competencia del profesor de la sala que abandonaba ⁶³.

Una vez que el “artista” accedía a las clases al natural, tenía cincuenta minutos para pintar el cuerpo desnudo, tiempo en el que el modelo variaba tres veces de posición⁶⁴. Según sabemos, al reorganizarse *la Academia de San Fernando* en 1844, de las diez enseñanzas que integraban la carrera, tres se centraban en el estudio del cuerpo humano: *Dibujo de Figura, Anatomía Artística y Simetría y Proporciones*. Pese a la importancia que el dibujo al natural adquirió a finales del siglo XIX, el escritor y académico Tomás Blanco, comentando la Exposición Nacional de 1890, afirma que: *en el periodo de aprendizaje, todos se ejercitan en el estudio del desnudo. Sin embargo, realizados estos primeros trabajos, raro es el artista que vuelve a tratar una figura desnuda* ⁶⁵. La escasez relativa de pinturas de

⁶³ Cf. Andrés Úbeda de Cobos, *Pintura, mentalidad e ideología en la Academia de Bellas artes de San Fernando*, op. cit. pág. 17. A partir de 1768, el conserje se hizo cargo de preguntar cada fin de mes a los profesores, qué alumnos debían seguir en la “sala de yeso” y cuáles podían pasar a la “sala del natural o del modelo vivo”.

⁶⁴ Cf. VV. AA, *Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Editorial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.

⁶⁵ Cf. Luis Montañés, “El desnudo femenino en la pintura española del XIX: Del Neoclasicismo a Lucas”, *Galería Antiquaria*, n. 76, pág. 40.

desnudos en el arte español no parece que estaba motivada por la poca importancia que los estudios académicos otorgaron al estudio del cuerpo, sino que más bien se debía a la falta de un público que deseara comprar este tipo de obras.

La importancia que las academias estatales de arte, tanto en Inglaterra, como en Francia o España confirieron a la práctica anatómica no era exclusiva de esta institución. Como hemos señalado la medicina venía realizando disecciones desde el siglo XVI, aunque fue en el siglo XVIII cuando comenzaron a publicarse tratados de anatomía a un ritmo desconocido hasta entonces. En 1726 Alexandre Monro publicó *The Anatomy of the Humane Bones*, traducido al francés como *Traité d'Ostéologie* y al español como *Tratado de Anatomía*, utilizado tanto por artistas como por médicos. Es importante destacar este tratado porque en él se mostraban de una manera clara las diferencias que existían entre el esqueleto femenino y el masculino. El esqueleto femenino se caracterizaba, según el autor, por una *estrecha caja torácica, un cráneo pequeño, unas extremidades finas y una pelvis vulgarmente ancha* ⁶⁶, comentario que va más allá de la descripción científica y que muestra cómo se percibía el cuerpo femenino en este periodo. En el siglo XVIII se presenta a “la mujer” bajo un prototipo rococó, comparando el esqueleto femenino con el de los niños. Pero, al fijar las diferencias entre el cuerpo masculino y el femenino también se definieron los órganos sexuales femeninos. Indudablemente, nombrar los ovarios, la vagina, el clítoris... implicaba una definición de la naturaleza sexuada de la mujer, de la “esencia” misma de su

⁶⁶ Cf. Anthea Callen, *The spectacular body*, New Haven and London, London, 1995, pag. 125. Traducción propia.

feminidad e indirectamente, de la representación que los artistas recrearon de esta feminidad.

Desde finales del siglo XVIII, el arte y la medicina a través de discursos tanto científicos como artísticos se establecieron como dos formas de regulación de las características que debía poseer el cuerpo femenino, fijando los rasgos propios con los que se debía representar ese cuerpo. Así, la geometría, la perspectiva y la anatomía que habían quedado en las manos de “los artistas” durante el periodo fundacional de Renacimiento, pasan ahora a formar parte del saber de la medicina, que alcanzará su máximo esplendor a finales del siglo XIX. En ese momento, el cuerpo humano se hizo más transparente a la mirada médica y científica con el descubrimiento de los rayos X por alemán Wilhelm Conrad Röntgen en 1895 y del microscopio, técnicas que permitieron un estudio más exhaustivo del esqueleto humano y de los tejidos nerviosos. Por otra parte, las academias estatales europeas permanecieron fieles al modelo anatómico masculino, ya que si bien se consideraba apropiada la figura femenina como objeto de estudio, no era aceptada como tema para ganar los concursos organizados por la academia. Aquellos que quisieran tener alguna posibilidad de llevarse un premio debían elegir la representación de un cuerpo masculino; se pensaba que el dibujo de la musculatura masculina era mucho más complejo y difícil y por ello más adecuado para mostrar las habilidades técnicas de los pintores ⁶⁷.

⁶⁷ En Francia, en el año 1853, se creó un galardón especial para el dibujo anatómico, *Le Prix de Rome* donde prácticamente todos los premios que se concedieron a obras de desnudo representaban el cuerpo masculino.

La representación del cuerpo masculino desnudo estaba totalmente vedada a las “pintoras”, no sólo porque hasta bien entrado el siglo XIX no tenían posibilidad de asistir a las clases de dibujo al natural, sino también porque se veía impropio que una mujer pintase el cuerpo desnudo de un hombre. Por otra parte, tanto estudiantes de arte como de medicina podían encontrarse en los mismos anfiteatros y seguir las explicaciones del mismo profesor, que generalmente era un médico. El título de un libro de texto, publicado en 1829, muestra la estrecha relación entre ambas profesiones y saberes: *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*. El hecho de que dos profesiones, las bellas artes y la medicina, compartieran una misma materia de estudio, y a la vista de la importancia que la medicina alcanzó a lo largo del siglo XIX, puede llevarnos a pensar que esta ciencia contribuyó a que “al artista” fuese visto cómo alguien que ejercía una profesión superior a todas las demás, en la que se relacionaban aspectos técnicos y creativos. Esta relación propició la entrada en las universidades de los estudios de bellas artes ⁶⁸.

Mathias Duval y Paul Richer fueron dos de los primeros médicos-anatomistas del siglo XIX que aplicaron el saber científico a las preocupaciones de orden estético. Para Paul Richer la ciencia era un medio que hacía que el arte fuese más verdadero y más bello: *nosotros hemos sustituido la idea estética de lo bello por la noción*

⁶⁸ En España, el director de la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, Felipe de Castro, puso de manifiesto la necesidad de establecer el estudio de anatomía, geometría y perspectiva tanto para los escultores como para los pintores. Estas materias se comenzaron a impartir en 1768, gracias a la presión del académico Mengs. El primer profesor de anatomía fue el médico, Agustín Navarro y siguiendo la tradición, casi todos los profesores de ésta materia serían médicos.

científica de lo perfecto ⁶⁹. Sus investigaciones sobre las proporciones le hacen concebir un tipo ideal de hombre con una estatura equivalente a siete cabezas y media, siguiendo el modelo y el canon que los antiguos habían utilizado, pues según Richer, los griegos habían sabido encontrar las proporciones de la belleza.

España no fue en esto diferente al resto de Europa. En 1848 se publicó un tratado de *Anatomía Pictórica*, que constaba, en primer lugar, de una clase magistral del estudio de los huesos, seguida de la de los músculos, y, en tercer lugar, de las proporciones del cuerpo humano, las edades, los temperamentos, las diferentes razas y las pasiones. El tratado dedicaba las dos primeras páginas a propugnar el uso del conocimiento de la anatomía en la pintura y la escultura, alegando que la falta de estos conocimientos *producen un estilo duro y exagerado: todas las artes tienen la ventaja de poseer reglas seguras para proceder y para dar razón del procedimiento, nadie ha imaginado nunca poner en duda la necesidad de aprenderlas; y al dibujo, a la primera de las artes liberales, y tal vez a la más difícil, se le quiere negar esta ventaja (...) si algunos artistas han exagerado la musculación, es porque no han sabido bien la anatomía; pues si hubieran observado los preceptos anatómicos con la exactitud debida, habrían conocido que la acción de unos músculos produce la relajación de otros...¿ Qué es pues, un dibujante sin conocimientos de anatomía? un autómeta que produce con tibieza lo que conserva en su memoria; aún cuando copie del natural comete mil absurdos, haciendo bultos en lugar de músculos* ⁷⁰.

⁶⁹ Richer publicó en 1890 la *Anatomie artistique*, y en 1902 la *Nouvelle Anatomie artistique*, que tuvieron gran repercusión en toda Europa tanto en el ámbito artístico como en el médico.

⁷⁰ Citado en *Anatomía Pictórica*, 1848.

Aquellos que se oponían al uso de la anatomía anunciaban que el arte no debía estar sujeto a normas y reglas, y que la libertad del artista sólo se alcanzaba si se rechazaba cualquier imposición académica. Los que rechazaban la normativa académica eran, por lo general, personas relacionadas con la actividad artística, entre los que se encontraban los propios artistas. El saber académico a finales del XIX era visto como “anticreativo”. De tal forma que un saber que había sido clave en la enseñanza de las artes durante más de tres siglos, fue minusvalorado en función de su anquilosamiento.

El paso del "artista académico" al “artista moderno”

Las continuas críticas a la enseñanza académica comenzaron a generalizarse a partir de la segunda mitad del siglo XIX en toda Europa, aunque habían empezado mucho antes. A mediados del siglo XVII en Francia, en lo que se conoce como *Querelle des Anciens et des Modernes* se discutía el sentido del dibujo en la academia. Los *anciens* eran llamados *Poussinistas* y los *modernes* *Rubenistas*. La controversia se prolongó durante veinte años, hasta que en 1699, Roger de Piles, que apoyaba a los *modernes*, fue elegido miembro honorario de *l'Académie*. Desde este momento se concedió tanta importancia al color como al dibujo, que tradicionalmente se asociaba con la emoción y la sensibilidad y por lo tanto con lo femenino. Sin embargo, aunque a través de esta *querelle* la autoridad de la academia fue puesta en peligro, esta permaneció como institución artística clave para la enseñanza del artista. También Voltaire y los Enciclopedistas habían cuestionado el valor de la organización académica señalando que las academias fomentaban el talento “vulgar” y perjudicaban el “genio”. Incluso Goya, pintor al

servicio del monarca español Carlos IV, en un documento fechado el 14 de octubre de 1792, expresó la contrariedad que le producía el sistema docente de la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, manifestando *que no hay reglas en la pintura, y la opresión, u obligación servil de hacer estudiar o seguir a todos por un mismo camino, es un grande impedimento para los jóvenes que profesan este arte tan difícil, que toca más a lo divino que ningún otro* ⁷¹.

Goya, en un acta de la comisión nombrada con el fin de modificar el plan de estudios de la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, que se reunió el 28 de octubre de 1792 se declaró abiertamente a favor de la libertad en el modo de enseñanza y en la práctica de estilos, diciendo *se debe desterrar toda sujeción servil: preceptos mecánicos, premios mensuales, ayudas de costa y otras pequeñeces que afeminan y envilecen la Pintura. Y tampoco se debe prefijar el tiempo en el que estudien Geometría ni Perspectiva para vencer dificultades en el dibujo* ⁷².

La verdadera crisis de las academias comenzó a partir de la Revolución Francesa, al ser vistas como instituciones ligadas claramente a la monarquía. Según el historiador de arte Nikolaus Pevsner, los artistas no iniciaron ninguna campaña antiacadémica hasta 1790. David fue el primer artista académico que atacó a la *Académie Royale* al defender intereses promulgados en la revolución: *artistas republicanos, las artes prostituidas han estado al servicio del despotismo durante demasiado tiempo, se han denominado artes libres, pero todas sus producciones*

⁷¹ Citado por Andrés Ubeda en *La Academia y el artista*, Historia 16, n. 33, 1992, pág.26.

⁷² Citado por Claude Bedat en *L'Académie des Beaux Arts de Madrid, 1744-1808*, op. cit. pag. 183.

llevaban el sello de la esclavitud. Bajo el régimen republicano reconquistarán la libertad y expiarán la humillación. En otro tiempo, las artes corrompían a la opinión pública, hoy contribuyen a su curación física y moral. En adelante, su fuerza pertenecerá por completo a la libertad ⁷³.

Los cambios políticos y sociales derivados de la Revolución Francesa, la diversificación de la demanda artística debido al ascenso de la burguesía y la difusión de las ideas románticas sobre la libertad del artista, son algunos de los motivos que contribuyeron a la crisis del sistema académico. Al mismo tiempo, desde mediados del siglo XIX, las academias de arte no podían absorber un número cada vez mayor de artistas y de obras. Se calcula que en *l'Ecole des Beaux Arts* había, en 1860, 3000 pintores profesionales, a los que se sumaban 1000 más en provincias, que pintaban unos veinte mil cuadros de calidad al año ⁷⁴.

Tanto los sectores más renovadores, como los más conservadores se levantaron contra la academia aunque por diferentes motivos. Los primeros señalaban que el sistema académico impedía el desarrollo de la creatividad de los artistas con sus copias repetitivas y exactas de las obras de los antiguos; los segundos se quejaban de que la enseñanza académica se había convertido en una simple enseñanza superficial que impedía que los “artistas” hicieran grandes obras. Dentro de los propios artistas, los románticos fueron los primeros que condenaron la enseñanza académica. Para el artista romántico la enseñanza académica era superflua, aquellos

⁷³ Citado por Martin Warke en *L'artiste et la cour: Aux origines de l'artiste moderne*, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1989, pags. 302-303. Traducción propia.

⁷⁴ Cf. H & C White, *Les carrieres des peintres au XIX siècle*, Flammarion, Paris, 1991, pag. 92.

que se *sentían* grandes artistas no se debían mezclar con “el arte”. Según el ideario romántico, los verdaderos artistas no necesitaban seguir ningún tipo de enseñanza puesto que su saber era innato.

En España las críticas en torno a la enseñanza artística académica se centraron en los planes de estudio. La pedagogía artística del academicismo español se había organizado según un rígido sistema dispuesto en función de las ideas estéticas de Antonio Rafael Mengs, que propugnaba a ultranza la doctrina clasicista, manteniendo que el arte había alcanzado su máximo esplendor en la Grecia clásica, y que por ello, era el arte que había que imitar. Para Mengs, el acceso al ideal estético sólo se lograba mediante el estudio y la copia de los antiguos ⁷⁵.

Los artistas académicos eran los artistas cuya formación se había desarrollado en las academias de arte. Sus representaciones, y en concreto, sus cuadros de desnudos femeninos, se basaban, por lo general, en el respeto a la teoría de las proporciones, en la importancia del dibujo sobre el color, y en el uso de la mitología, la historia o la religión. Tanto en *l'Ecole des Beaux Arts* de París, como en la *Royal Academy* de Londres o la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* en Madrid, el desnudo en el arte no se debía de utilizar a menos que el motivo estuviese justificado. Así, pintores como Dufan, Besnard, de la Gándara, Collin, Dinot, Tanoux ..., nombres de artistas casi olvidados en el siglo XX, obtuvieron el reconocimiento en el siglo XIX. Fueron los “artistas” requeridos por el “público” y la crítica académica, premiados por los jurados y distinguidos por el Estado. El

⁷⁵ Cf. Andrés Úbeda, *La academia y el artista*, op. cit. pág. 24.

Canto a la belleza de Dufan, *La Parisina en su toilette* de Gervet, *La Diana* de Tanaux, *El baño* de Nel, *La mensajera de Satán* de Dinot... son ejemplos de este desnudo académico en el que el cuerpo “ideal” aparece sometido a las reglas de proporciones. Fue la temática mitológica y la composición idealista la que permitió vender a estos pintores sus cuadros con facilidad y a precios muy elevados. Gérôme y Boureau, por poner un ejemplo, lograron vender cuadros por una suma de 10.000 libras, (unos veinticinco millones de pesetas de la época). Tanto a Boureau como a Gérôme se los denominaba “*Les Pompiers*” por estar al servicio de *l’Ecole des Beaux Arts*. Estos pintores podían pintar escenas libidinosas u obscenas con tal de situarlas en contextos históricos, mitológicos o bíblicos: *les son concedidas medallas y condecoraciones varias porque calculan con mucha habilidad los pechos al milímetro, saben cubrir a sus mártires cristianas con las dosis justas de carne para abrir el apetito de los leones y la libido de los clientes de los Salones*⁷⁶. Y es que mientras una obra titulada *Mujer saliendo del baño* no era aceptada, *Venus saliendo del baño* podía exponerse en cualquier salón, ser elogiada y adquirida.

Fue Francia sin lugar a dudas el país donde “los artistas académicos” pintaron más veces el cuerpo desnudo femenino. En Inglaterra la escasez de cuadros de desnudos femeninos es achacada al influjo de la religión protestante. El crítico americano James Jackson Jarves, escribió en 1874: *la oposición más contundente al desnudo en el arte nace a partir de prejuicios religiosos. Desde la Reforma, todo lo que se relaciona con este tema ha sido prohibido a causa de su conexión con un*

⁷⁶ Citado por Gilles Neret en *El erotismo en el arte*, Köln, Benedickt, Taschen, 1998.

*paganismo detestable o la idolatría de la figura papal. De este modo, se ha provocado que los principios más puros y las ideas más nobles, aparezcan en las mentes de las ahora dominantes naciones protestantes, asociados con la impiedad y la falta de delicadeza, paralizando el desarrollo de una nueva utilización pura y beneficiosa del desnudo en el arte*⁷⁷.

En España sucedía lo mismo, casi todos los artículos, libros, discursos que hemos encontrado publicados en el siglo XIX, tanto el comentario del crítico Francisco Alcántara en 1897, como el del académico Balsa de la Vega en 1901, coinciden en destacar su escasez: *el desnudo, que tanto se cultiva en el siglo XIX en el extranjero, apenas sí tiene devotos en España. La razón parece ser que radica en que hacer un buen desnudo es casi tan difícil como hacer un buen retrato (...) La absoluta carencia de modelos acrecienta en España la dificultad, haciéndola insuperable. Parece mentira que esto suceda en una tierra en que tanto abundan las mujeres hermosas: pero así es de hecho y así debe consignarse. Aquí no se pone al desnudo más que a las modestas de las modelos. Y es rara la que, al quedar y conforme nació, no produzca una impresión repulsiva y desagradable*⁷⁸.

En nuestro país, la prensa artística, destinada a la burguesía tradicional y bienpensante, era una prensa conservadora que apoyaba y sustentaba la ideología de la academia. Así, cuando se mencionaban las claves para la correcta representación

⁷⁷ Cf. James Jarves, “The nude in Modern Art and Society”, *Art Journal*, March, 1874, pag. 65. Traducción propia.

⁷⁸ Cf. Balsa de la Vega, “La Exposición Nacional de Bellas Artes”, en *La época*, 3 de Mayo de 1901.

del desnudo femenino, siempre, y hasta prácticamente finales del siglo XIX, se hacía alusión al “idealismo”. Dentro de la temática del desnudo, se apreciaban las pinturas mitológicas o religiosas; las escenas que se repiten con más frecuencia son la de *Susana y los Viejos*, *el rapto de las Sabinas*, *Venus y Cupido...*. Pero hay un tema histórico que es exclusivo de España y es la representación de *Las Hijas del Cid*, que se basa en el repudio y abandono de las hijas de este personaje descrito en el Cantar del Mío Cid, en los versos 2697-2755. No sólo Raimundo de Madrazo reflejó en uno de sus cuadros esta historia, también lo hizo Domingo Valdivieso (1862), Dióscoro de la Puebla (1871), Ignacio Pinazo y Marceliano Santamaría (1908). Otro de los temas que los pintores académicos españoles más repitieron es el de *Las Odaliscas* y las *mujeres en el baño*. Tanto Federico de Madrazo, como Francisco Lameyer, Dióscoro de la Puebla, Raimundo de Madrazo, Ignacio Pizarro... utilizaron las historias mitológicas para representar el cuerpo femenino desnudo.

Aunque las escuelas y los estudios de arte fueron para algunos artistas una manera de prepararse para el examen de ingreso en las academias, la mayoría de los estudiantes optaron por esta enseñanza porque era un camino alternativo a los estudios formales, y porque en ellas no sólo las normas eran menos estrictas, sino que además, no había ningún examen de ingreso. En estas escuelas, a diferencia de las academias, los cursos no eran gratuitos, y los alumnos debían pagar por su asistencia y por el alquiler de los modelos.

En 1879, en la revista inglesa, *Magazine of Art*, se llamó la atención sobre el hecho de que en las escuelas de arte tanto hombres como mujeres estuvieran trabajando juntos, señalando que sería más correcto que trabajasen en aulas separadas, ya que compartir las mismas clases podía alterar no sólo el resultado final de la obra, sino también el comportamiento de los estudiantes. Pero, más allá de atacar el trabajo de “las modelos”, se estaba produciendo un conflicto entre la academia y las escuelas privadas. Las academias estatales, al perder estudiantes (no olvidemos que habían sido durante más de dos siglos las que habían definido el gusto artístico) criticaban los nuevos métodos de enseñanza que se impartían en estas nuevas escuelas. Al mismo tiempo, los pintores de estas escuelas criticaban la intolerancia y el atraso de las academias.

Hasta finales del siglo XIX fue algo común que “los artistas” comenzaran sus estudios en las academias y los finalizasen en las escuelas de arte. Tanto Monet, como Degas, Manet, Pissarro, Casas, Millas... pasaron por las aulas de la academia, para después abandonarla y seguir su formación, a veces en escuelas de arte y otras de forma autodidáctica.

La figura del “artista moderno” está vinculada a la aparición y desarrollo de las escuelas privadas de arte o *ateliers*, tanto en Inglaterra como en Francia (en España se desarrollan algo más tarde). En 1878 existían ya en Inglaterra 871 escuelas de arte y el número de estudiantes había pasado de 15.000 en 1864, a 27.000 a finales de siglo⁷⁹. Tanto en París como en Londres, las escuelas de arte solían concentrarse en los mismos barrios. En Londres, en Newman Street, cerca de las inmediaciones de la calle Oxford Street, y en París no muy lejos de la plaza Pigalle.

⁷⁹ Cf. Ferdinand Rothschild, “The Expansion of Art”, *Fortnightly Review*, January, 1885, pag. 64.

El desarrollo de las escuelas de arte está ligado a la aparición del “artista moderno”. El auge del positivismo, el desarrollo de la fotografía, el impulso que adquirieron los sentimientos nacionalistas y las ideas feministas, hicieron que cada pintor buscara una manera distinta de pintar el cuerpo femenino desnudo. Al mismo tiempo, el crecimiento del mercado artístico, la aparición de nuevos sistemas de compra y venta, la caída del gusto por los cuadros históricos, junto con el apoyo de una serie de críticos que amaban el desnudo femenino en el arte, hicieron de la representación del desnudo algo más que un tema “vergonzoso” e “inmoral”. La ruptura de estos "artistas modernos" fue posible por la ruptura política y social que con anterioridad había llevado a cabo la Revolución. Si bien en un principio el arte moderno se vinculó a la idea de subversión política, provocando que el lenguaje de la política se infiltrase en el mundo del arte y de la crítica, posteriormente este arte de vanguardia se acabó integrando. A diferencia del siglo XVI, el prejuicio contra los artistas “modernos” fue debido a la oposición burguesa a la vida bohemia y no al antiguo convencimiento de la inferioridad social de su profesión. Pero aunque el “artista” tuviera más opciones a la hora de inscribirse en una u otra escuela de arte, siguió siendo la academia estatal la institución artística con mayor legitimidad social y donde se suponía que estaban los mejores profesores. Según el sociólogo francés Pierre Bourdieu fue en la segunda mitad del siglo XIX cuando, primero, el campo literario y, posteriormente, el artístico obtuvieron la máxima autonomía. La caída del sistema académico permitió el desarrollo de nuevos grupos de artistas que no reconocían a la institución académica como fuente de legitimación, lo que dio lugar a la creación de un campo artístico autónomo.

El “artista moderno” es el artista que rompe con la tradición clásica anterior, que apuesta por lo nuevo y al hacerlo propicia un enfrentamiento teórico y social. Esta mayor libertad del artista se observa también en la creación de asociaciones y sindicatos de artistas a partir de 1860 tales como *La société des Arts-Unis*, *Le cercle de l’union artistique*, *L’Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs*, *La Société Nationale des Beaux Arts...*

Pero si bien “el artista” podía elegir, al menos desde el punto de vista teórico, dónde estudiar y qué pintar, un testimonio interesante que sirve para matizar esta supuesta libertad lo encontramos en la carta que el pintor inglés Dante Gabriel Rossetti envió al crítico Ford Madox Brown en 1873. En la carta decía: (...) *ser un artista es exactamente lo mismo que ser una prostituta, por lo que se refiere a la dependencia de los caprichos y apetencias de los clientes*⁸⁰.

Tanto escritores, políticos, como filósofos del siglo XIX emitieron sus juicios sobre el papel del “artista moderno” en la sociedad. Baudelaire fue uno de los primeros que escribió sobre el artista desde el punto de vista literario. En uno de sus libros más conocidos *Le peintre de la vie moderne* (1859), trazó los rasgos que definen “al artista moderno”, al que describe como *un intérprete de las masas que, habiendo reconocido la sustancia anónima e insignificante de las mismas, las dota de una significación efímera y cambiante, instantánea e inconstante*. “El artista moderno” es el... *enamorado de las multitudes y de lo incógnito, el artista sería un*

⁸⁰ Citado por Psomiades Kathy Alexis en *Beauty’s Body Fertility and Representation in British Aestheticism*, Stanford University Press, Stanford, 1997, pag. 117. Traducción propia.

viajero, cosmopolita y mundano. Su condición es la de hombre de mundo; es decir, del mundo entero, hombre que comprende el mundo ⁸¹.

Este escritor está dotando al “artista” de una cualidad que no era ni mucho menos reconocida en épocas anteriores. El “artista moderno” crea, al descifrar la realidad en la que vive, es un *intérprete de las masas*, y por ello, su papel es clave para entender la sociedad. El artista ya no tiene por labor la copia (de los antiguos) o la repetición (de las obras clásicas). Como bien menciona Baudelaire, a partir de mediados del siglo XIX va a ser apreciado por su capacidad inimitable de “genio”⁸². También el pintor Egon Schiele, del que nos ocuparemos más adelante, entendía al “artista moderno” como creador: *el artista moderno es y tiene que ser necesariamente él mismo, tiene que ser creador sin utilizar todo lo pasado y heredado. Entonces será un artista moderno* ⁸³. Pero el escritor francés y el pintor austríaco no eran los únicos defensores de la figura del artista como *creador*. En Inglaterra, poetas, ensayistas y novelistas románticos afirmaban el carácter de *genio* que acompañaba la labor artística. Tanto Wordsworth, en su libro *Lyrical Ballads*, como Shelley en su *Defence of Poetry* (1821) y Coleridge en *Constitution of the Church and State* (1837), proponían que “los artistas”, en función de las cualidades superiores que poseían, debían formar un tribunal moral supremo que guiase el camino al resto de los hombres. En estas opiniones vemos la importancia que “los artistas” concedían a su profesión, es decir, la autopercepción que manifestaban de su propio trabajo era altamente positiva.

⁸¹ Cf. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, René Kieffer, París, 1923, pag. 25. Traducción propia.

⁸² Baudelaire escribió dos libros de arte, los cuales fueron publicados de manera póstuma: *Curiosidades estéticas* (1868) y *El arte Romántico* (1869).

⁸³ Cf. Reinhard Steiner, *Schiele*, Taschen, Berlin, 2001.

Hegel en su *Introducción a la estética* señaló que la obra de arte era producto de un espíritu especialmente dotado y no de una actividad reglada. Para el filósofo alemán la obra de arte es la creación de un genio⁸⁴. La estética romántica que se desarrolló primero en Alemania y luego en el resto de Europa instauró la idea según la cual el arte no era sólo conocimiento, sino que era el conocimiento más elevado, un conocimiento que no sólo era digno de consideración filosófica, sino que era superior a la filosofía misma. Se comienza entonces a hablar del “carácter autónomo del artista”, de su condición de creador y no de reproductor. El arte, por impulso del movimiento romántico, es percibido como una producción realizada libremente por el sujeto. También para Kant, “el genio” es la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza da regla al arte, por lo que el arte bello sólo es posible como producto del “genio”⁸⁵.

Incluso grupos políticos como los Saint-Simonianos definieron al “artista moderno” de la siguiente manera: *entendemos al artista como al poeta, (...) la palabra artista significa hombre del imaginación y sirve tanto para los trabajos realizados por el pintor, músico, poeta, literato ..., en una palabra, engloba todo lo que tiene por objeto la sensación*⁸⁶.

Las características que se estimaba que todo “genio” debía poseer en el siglo XIX eran las siguientes:

⁸⁴ Cf. G.W.F. Hegel, *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1990.

⁸⁵ Cf. Immanuel Kant, *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1981.

⁸⁶ Citado por Rodríguez Olinde en “L´artiste romantique en perspective”, *Romantisme*, 1986, n. 54, pág. 67.

1.-Poseer un don natural, una vocación, una disposición innata.

2.-Estar dotado de una especial fuerza en la concepción que llega a asemejarse a la adivinación o la intuición, una fuerza que los demás hombres no tendrían o alcanzarían únicamente después de múltiples tentativas.

3.-Tener la capacidad que hace que esa fuerza especial se manifieste en sus productos, los cuales forman una especie distinta entre las demás obras de su clase⁸⁷.

Pero la idea de genio, no sólo se desarrolló como consecuencia de la crisis del sistema académico. El desarrollo de los sentimientos nacionalistas promovió el estudio sobre lo local y lo nacional, dirigiendo atención a los centros de producción artística regional y a las escuelas de cada país. La idea de genio venía determinada por el interés nacional de cada país por mostrarse superior al resto. Así en Francia se hablaba del genio francés, en Inglaterra del genio inglés... Un ejemplo lo encontramos en el periódico inglés *Art Journal*: *los franceses cultivan el género pictórico con precisión, como una obra intelectual; los ingleses con una mayor compasión. Los franceses, con más vivacidad e inteligencia, los ingleses, con mayor sobriedad y decoro. La distinción en esta y otras cuestiones se hace evidente entre las principales escuelas europeas. Los franceses buscan el dilema y la sorpresa, los alemanes, la gloria. Pero los ingleses adoran un sentimiento que puede parecer compasivo e incluso a veces forzado hacia lo sensacionalista⁸⁸.*

⁸⁷ Cf. Manuel Milla, "Del Artista", *La España artística*, Madrid, 14 de Junio de 1858, pág. 258.

⁸⁸ Cf. "El arte inglés", *Art Journal*, 1846. Traducción propia.

La idea de genialidad estaba asociada al artista, pero únicamente al artista varón. Los románticos, habían establecido una estrecha relación entre lo masculino y el poder creativo, señalando que el genio era siempre un hombre, aunque, eso sí, un hombre con la sensibilidad de una mujer ⁸⁹. Para los románticos, la intuición, la sensibilidad, los sentimientos, más que la razón, eran la llave del conocimiento y de la verdad. El poder creativo era la cualidad más apreciada. Se suponía que un gran artista nacía con genio y que triunfaría a pesar de cualquier obstáculo. Pero, como ya hemos dicho, a las mujeres en cuyo trabajo se podía percibir el genio del que tanto se hablaba y escribía, se las calificaba de anormales o asexuadas.

El “artista moderno” surgió en Francia, concretamente en París, la ciudad de la luz, la ciudad cosmopolita y centro de reunión de pintores y escritores. El “artista moderno” era percibido como un personaje bohemio, sensible, individualista, inconformista, transgresor e independiente. Todos estos rasgos chocaban con la mentalidad burguesa imperante en el siglo XIX y hacían del artista un provocador. Aunque de forma un tanto esquemática hemos tratado de definir los rasgos del “artista moderno”, es muy difícil determinar su procedencia social. Sin embargo, analizando la vida de éstos “artistas”, hemos podido comprobar que muchos de los

⁸⁹ En 1793 en Francia, la Convención Nacional aprobó lo que sería “la declaración de los derechos del genio”, que otorgaba derechos sobre sus obras sólo a los varones. Se suponía que un gran artista nacía con este don y triunfaba a pesar de cualquier obstáculo. Las mujeres con genio eran tratadas de anormales o asexuadas porque los atributos de feminidad se oponían a los de “genio”. Las mujeres casadas no podían publicar novelas o ensayos sin el consentimiento de sus maridos. Sin embargo, dos de las grandes escritoras francesas del siglo XIX, Madame de Stael, en su obra *Corinne* (1807) y George Sand en su obra *Consuelo* (1842-1844) idearon la imagen del genio femenino.

pintores modernos que realizaron cuadros de desnudos, procedían de la clase media y media-alta. La mayoría de ellos habían cursado estudios medios, y en muchos de los casos la familia, aunque no estuviera casi nunca de acuerdo con la profesión de artista que su hijo desempeñaba, les proporcionó ayuda económica ⁹⁰ .

De todos los artistas franceses que podían representar el carácter del “artista moderno” hemos elegido a Courbet por la manera en la que vivió y entendió el arte y por la serie de obras de desnudo femenino que realizó a lo largo de su vida. Courbet (1819-1877), no sólo arremetió contra el arte oficial y los valores burgueses, sino que su manera de entender la pintura no tenía nada que ver con la interpretación clásica. Como muchos de los artistas modernos, inició estudios superiores –en este caso de derecho–, que abandonó para dedicarse por entero a la pintura. Los “artistas modernos”, si bien fueron transgresores en su manera de pintar, desearon alcanzar la fama, pese a que fuera común en todos ellos el desprecio por la academia, los salones y las exposiciones. Se aprecia así una paradoja; por una parte, su rechazo a las instituciones artísticas establecidas y, por otra su interés en participar y ser reconocido por ellas.

Courbet comenzó a pintar en el taller de Charles Stenben, discípulo de Ingres, para después continuar en la *Académie Suisse* con objeto de preparar su ingreso en *l’Ecole des Beaux Arts*, donde no fue admitido al no aprobar el examen de ingreso en 1840 ⁹¹. El pintor acudió desde 1841 a su cita anual en el Salon de París. Sus

⁹⁰ En el caso de Monet y de Cézanne, sus familias dejaron de enviarles dinero por un cierto tiempo al continuar con su vida bohemia y no querer inscribirse en *l’Ecole des Beaux Arts*.

⁹¹ En la *Académie Suisse* también estudiaron Manet y Cézanne para preparar su ingreso a *l’Ecole des Beaux Arts*.

obras fueron criticadas por el carácter innovador de su pintura, por elegir temas “vulgares” que resultaban intolerantes a las personas con “gusto”, o por su falta de habilidad, -según los críticos académicos- para el dibujo. Pero como venimos diciendo, Courbet, al igual que el resto de los pintores rechazados por los salones oficiales, siempre intentó exponer en ellos porque era la única manera de ser reconocidos por el gran público y vender las obras.

Courbet se manifestó republicano y antibonapartista. Su amistad con Pierre Joseph Proudhon, quien en 1865, escribió *El Principio del arte y su destino social*, hizo que el pintor se plantease la importancia social del arte: *soy no sólo socialista sino, aún más, demócrata y republicano, en una palabra, partidario de cualquier revolución, y sobre todo realista...., entendiéndolo por realista amigo de la verdad*⁹².

En 1870, al proclamarse en marzo la Comuna en París, Courbet se convirtió en presidente de una asamblea general de artistas, que suprimió *l'Académie de Rome*, *l'Ecole des Beaux Arts* y las condecoraciones del Salón. Este dato es un claro ejemplo de la relación que existió en este siglo entre arte y política. Por primera vez los artistas van a defender un arte comprometido. Courbet criticaba la teoría del arte por el arte - que sin embargo será proclamada por otros artistas y literatos “modernos” como Cezánne, Degas, Zola o Mallarmé-. Para el pintor: *el objeto de la pintura es reflejar, de acuerdo con la naturaleza de los medios con los que se dispone, la sociedad en la que se produjo... El resultado es que la pintura no es una concepción abstracta, por encima de la historia, desconocedora de las*

⁹² Citado por Carlos Reyero en *Courbet*, Historia 16, Madrid, 1993, pág. 15.

*vicisitudes humanas, de los cambios de ideas y costumbres; es parte de la conciencia social, un fragmento del espejo en el que se mira cada generación, y como tal debe seguir a la sociedad paso por paso para poder tomar nota de sus incesantes transformaciones*⁹³.

Por último, y este es el tema que más nos interesa, todos los “artistas modernos” del siglo XIX utilizaron repetidamente el cuerpo desnudo femenino como tema de sus obras. Courbet realizó más de cincuenta cuadros con esta temática, prácticamente sin descanso desde los años 40 hasta finales de los 60⁹⁴. Aunque Courbet realizó alguno de los cuadros de desnudos femeninos para los salones, la mayoría eran peticiones de clientes particulares. El cuadro *El sueño*, también denominado *Las mujeres dormidas* o *Pereza y Lujuria*, fue realizado por encargo del diplomático turco Khalil Bey, que ya había manifestado con anterioridad su deseo de adquirir otra de las obras de Courbet, *Venus y Psique*. Este diplomático también poseía *El baño turco* de Ingres y era conocido por ser coleccionista de pinturas de desnudos

⁹³ Citado por Linda Nochlin en *Realism and Tradition in art 1848-1900*, Prentice Hall, Englewood Cliffs, 1986, pag. 64.

Entre los años 1840-50, un grupo pequeño de artistas, empezaron a interesarse por las teorías contemporáneas del inconsciente. Entre ellos estaban Courbet, Baudelaire y Gautier. Fue su amigo Proudhon quien dijo que las pinturas de Courbet reflejaban el pensamiento científico y positivista de la mitad del XIX. (Cf. VV. AA, *L'ame au corps*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1994, pag. 298.)

⁹⁴ Entre los cuadros realizados por Courbet encontramos los siguientes desnudos femeninos. *Mujer desnuda en un paisaje* (1840), *La bacante* (1844-1847), *Estudio de una mujer dormida* (1845), *Mujer durmiendo cerca de un manantial* (1845), *Dormeuse* (1847), *Las bañistas* (1853), *El estudio del pintor* (1855), *Mujer rubia dormida* (1857), *El descanso* (1858), *Mujer ante el espejo* (1860), *Intimidad* (1860), *Mujer desnuda tumbada* (1860), *Mujer de medias blancas* (1861), *Mujer en la fuente* (1862), *Mujer desnuda*, *Mujer desnuda* (1863), *Venus y Psique* (1864), *Venus* (1863), *Le réveil* (1864), *Mujer dormida con cabellos rojos* (1864), *Bañista* (1865), *Mujer desnuda* (1865)...

femeninos ⁹⁵. Otra pintura expuesta en la sala reservada del rico musulmán, oculta tras una tela verde, era *El Origen del Mundo*. Sucesivos propietarios como el antiquario La Narde y el galerista Bernheim la tuvieron colocada detrás de un panel, tal como escribe en su diario el escritor Edouard de Goncourt, (29 de junio de 1889), que cuenta cómo el galerista abría con una llave un cuadro cuyo panel exterior mostraba una iglesia de pueblo nevada y cuyo panel interior era un cuadro que representaba un vientre de mujer con un negro y prominente monte de Venus sobre la abertura de un sexo rosa: *ante esa tela que yo no había visto nunca, tengo que hacer justicia a Courbet, ese vientre es tan bello como la carne de un Correggio* ⁹⁶. (Fig. 15)

De la pintura *El origen del mundo* llegó a escribir el crítico de arte francés Maxime Duchamp: *a fin de agradar a un hombre musulmán muy rico que pagaba sus fantasías a precio de oro y que durante un tiempo alcanzó cierta notoriedad en París debido a sus prodigalidades, Courbet, cuya intencionalidad pomposamente confesada era renovar la pintura francesa, realizó un retrato de mujer, cuya descripción resulta harto dificultosa. En el cuarto de aseo del extranjero al que me acabo de referir, se encontraba un pequeño cuadro, oculto tras un velo de color verde. Al apartarlo, nos quedamos estupefactos al contemplar a una mujer en tamaño natural, situada de frente, extraordinariamente convulsa, pintada de modo sobresaliente, reproducida "con amore", como dicen los italianos, con gran realismo. Pero por un descuido inconcebible, el artista, que había dibujado a su*

⁹⁵ El historiador de arte, H. Haskell describe a Khalil como *coleccionista de arte* cultísimo, así como disoluto y frívolo. Citado por Carlos Reyero en *Courbet*, op. cit.pág. 101.

⁹⁶ Citado por Carlos Reyero en *Courbet*, op. cit. pág. 106.

modelo al natural, se había olvidado de representar los pies, las piernas, los muslos, el vientre, las caderas, el pecho, las manos, los brazos, los hombros, el cuello y la cabeza ⁹⁷. Cuando por último estuvo en manos del filósofo y psicoanalista Jacques Lacan, su esposa encargó a André Masson una versión que cubriera el original, para que su vista fuera sólo accesible a los amigos.

Si Courbet es un claro representante del “artista moderno” en Francia, en España es más complicado encontrar un artista transgresor de las ideas estéticas imperantes debido al peso que la enseñanza académica tuvo hasta finales del XIX y debido también a las características propias de nuestro país: poder de la iglesia, burguesía menos fuerte ... Sin embargo, el pintor catalán Ramón Casas (1866-1932) podría servirnos de ejemplo. Ramón Casas, al igual que Courbet, fue criticado por la burguesía catalana por sus temas vulgares, sus obras *inacabadas* y su paleta monocroma ... y al igual que la mayoría de los “artistas modernos” fue luego solicitado como pintor en las mismas instituciones burguesas que lo habían desprestigiado antes—como el Círculo del Liceo—, obteniendo al final de sus días, en 1919, el nombramiento de la Legión de Honor francesa.

El pintor procedía de una familia adinerada, que le permitió dedicarse a la pintura sin ahogos, hizo constantes viajes a París y expuso tanto en el Salón académico como en el *Salon des Refusés*.

Ramón Casas creó junto al también artista Miquel Utrillo la revista *Pél&Ploma*, que tuvo una importancia fundamental en la vida literaria española al ser una de las

⁹⁷ Cf. Maxime du Champ, *Les convulsions de París*, Tomo II, París, 1889, pags 263-264. Traducción propia.

primeras publicaciones de un grupo artístico de vanguardia ⁹⁸. Casas fue uno de los que mejor recreó “la imagen de la mujer fatal” en España. Un ejemplo de ello fue la publicidad que realizó para un sanatorio de sifilíticos en la que aparece una mujer con un mantón de manila que atrae al espectador con su mirada, y con una azucena blanca en la mano, símbolo de la pureza, mientras que con la otra mano esconde una serpiente negra y verde a su espalda. (Fig. 16)

Entre 1893 y 1894, Casas compuso una serie de cuadros cuya temática era el desnudo femenino. Se desconocen las razones por las que eligió realizar este tipo de cuadros en ese momento, aunque quizá fuera para oponerse a las ideas que desde 1893 venían impulsando un grupo de artistas de filiación católica, que pertenecían al *Círculo Artístico de Sant Lluc*, cuya finalidad era la defensa moral del arte y cuyos estatutos prohibían explícitamente representar el desnudo. De la serie de desnudos que realizó Casas dos pertenecían a su amigo el pintor Santiago Rusiñol, y otros dos al compositor Joaquín Albéniz. (Fig. 17)

Relación entre pintores y escritores

Los escritores fueron los primeros en defender las obras transgresoras de los pintores modernos, obras criticadas y rechazadas desde la institución académica. El desarrollo de la crítica artística permitió ensalzar estas pinturas, en particular las de desnudos femeninos. *L'Olympia* de Manet, *El sueño* de Courbet, *Les baigneuses* de

⁹⁸ Medio siglo antes, el movimiento artístico conocido como los Prerrafaelitas, habían fundado *The Gern*, (el Germen), revista en la que se recoge su ideario artístico.

Degas... fueron elogiadas precisamente por escritores como Baudelaire, Flaubert, los hermanos Goncourt...

Tanto en Francia como en Inglaterra y España, en los cafés se daban cita los “artistas modernos” para charlar, discutir o debatir sobre arte y también sobre política. En Francia, se reunían Manet, Courbet, Monet, Degas, Berthe Morisot, Sisley, Zola, el crítico Castagnary..., primero en el *Café Guerbois de Batignoles*, después en la *Nouvelle Athènes* en la Plaza Pigalle, y finalmente en el *Café Riche*.

Zola fue íntimo amigo de Cézanne, -al que conoció en el sur de Francia- y de Manet. El escritor tuvo la oportunidad, tras abandonar la casa editorial Hachette, de convertirse en crítico de uno de los periódicos franceses más leídos de la época: *L'Évènement*. Esta circunstancia le permitió no sólo asistir en calidad de crítico a los salones a partir de 1866, sino que además ser crítico le sirvió para apoyar a muchos de sus amigos, y, en especial de Manet, refiriéndose al cual diría: *el sitio de Manet está ya señalado en el Louvre, igual que el de Courbet, o el de cualquier artista, con un temperamento original y fuerte*⁹⁹.

Zola, como crítico “moderno”, sentía un personal rechazo hacia las obras de Cabanel, pintor admirado y respetado por *l'École des Beaux Arts*. En una de sus visitas a la Exposición Universal de 1867 pudo contemplar el cuadro por el cual Cabanel recibió el título de la Legión de Honor, y que sería comprado por el Estado¹⁰⁰: *El nacimiento de Venus*. Zola lo describió en los siguientes términos: *la*

⁹⁹ Cf. Emile Zola, “Mon Salon”, *L'Évènement*, Paris, 20 May, 1866. Traducción propia.

¹⁰⁰ *El Nacimiento de Venus* de Cabanel encantó al público que asistió al Salón Oficial de 1868. Este cuadro fue comentado por los críticos académicos de la siguiente manera: ...*de un ritmo inteligente en su actitud, presenta unas curvas afortunadas y de buen gusto, el pecho es joven y vivaz, la cadera posee una redondez perfecta, la línea general sigue un desarrollo armonioso y puro.*(Citado por C.F. G. Poulain en *Bazille et ses amis*, Paris, 1932, pag. 47. Traducción propia.)

diosa, que es representada bañándose en un río de leche, se asemeja a una prostituta encantadora, que no es de carne y hueso - lo cual sería indecente- sino de una pasta blanca y rosada de mazapán ¹⁰¹. En 1886, cuando Zola ya era un escritor reconocido y rico gracias a sus novelas escribió *L'Oeuvre*. Su argumento narra como el protagonista, el pintor Claude Lantin encuentra en la calle a una joven cansada a la que invita a su casa para que pueda descansar. Y mientras ella duerme comienza a pintarla: *el desnudo es asombroso (...). Vive y lleva la vida, como si viéramos la sangre fluir por los músculos. Ah! ¡Qué hermoso un músculo bien dibujado, un miembro dibujado con solidez en plena claridad! ¡Fíjate! Bajo el seno izquierdo se ven pequeñas venas azuladas que dan a la piel una delicadeza exquisita ...* ¹⁰².

Esta amistad permitió a los pintores obtener ayudas económicas, no sólo de los escritores, sino también de los marchantes de arte que creyeron en sus obras. Asimismo, en 1881, cuando el escritor Antonin Proust fue nombrado Ministro de Bellas Artes en el Gabinete constituido por Gambetta, adquirió para el Estado una serie de cuadros de Courbet e incluyó a Manet en la lista de la Legión de Honor, de la que fue nombrado Caballero en 1882.

La relación entre pintores y escritores propició además un intercambio artístico intenso. Escritores y poetas utilizaron las imágenes creadas por los pintores y éstos

¹⁰¹ Cf. Emile Zola, *Mon Salon, Écrits sur l'art*, Garnier- Flammarion, Paris, 1970 pag. 126. Traducción propia.

¹⁰² Cf. Zola, *L'Oeuvre*, Fasquelle, Paris, 1966, pag. 330. Traducción propia. También Baudelaire fue un firme defensor de las obras de “los artistas modernos”. La amistad con Manet queda plasmada en el cuadro *La Musique aux Tulleries* (1962).

se sirvieron de las obras literarias de los escritores para llevarlas al lienzo. Gautier recurrió a lo que se vino a denominar “transposiciones artísticas” a través de las cuales intentaba recrear, por medio de la palabra, las características visuales del cuadro. En su obra *Le Roi Candaule* reflejó el cuerpo desnudo femenino de la siguiente manera: *(Nyssia) tiró la túnica y de repente, el blanco poema de su cuerpo divino apareció en todo su esplendor. Si estuviéramos en la Grecia de Pericles podríamos alabar tranquilamente estas bellas líneas serpentinadas, estas curvas elegantes. Pero la gazmoñería moderna no nos permite semejantes descripciones, no se perdonaría a la pluma lo que se permite al cincel. Hay cosas que sólo se pueden escribir en mármol*¹⁰³.

Mientras que los escritores trataban de definir las artes visuales en términos literarios mediante la longitud de los versos, la rima, la aliteración y la asonancia; los artistas utilizaron las obras literarias para llevarlas al lienzo. Manet añadió el poema *La filles des Indes* de Zacharie Astruc en su obra *L'Olympia* y *El Sueño* de Courbet está basado en el poema de Baudelaire *Delfina e Hipólita* escrito en 1857¹⁰⁴.

¹⁰³ Cf. Théophile Gautier, *Le Roi Candaule*, Garnier Frères, Paris, 1955, pags. 231-232. Traducción propia. Otro poeta que trató de plasmar pictóricamente el cuerpo desnudo femenino fue Victor Hugo en su poema *Sara la baigneuse*, escrito en 1828 y publicado en *Les Orientales*. Poema que sería “retratado” por Louis Boulanger en 1829 y por Gérôme en 1882.

¹⁰⁴ *A la pálida luz de lámparas murientes/ Sobre blandos cojines impregnados de olor/ Hipólita soñaba con caricias ardientes/ que el velo descorrían de su joven candor/ Extendida a sus pies, cautelosa y aviesa/ Delfina la acechaba con sus ojos ardientes/ A manera del tigre que vigila a su presa/ Tras de haberla marcado primero con los dientes/ Bella, fuerte de hinojos ante la frágil bella/ Voluptuosa aspiraba el néctar del momento/ Y apasionadamente se inclinaba hacia ella/ Buscando la mirada de su agradecimiento.*

Qué mejor prueba de esta fructífera relación que los numerosos retratos que los pintores hicieron de sus amigos. Zola sería retratado por Manet en el cuadro *Emile Zola*, en 1868, expuesto en el Salón Oficial ese mismo año. Degas pintó a Manet en 1865; Renoir pintó a la familia de Monet en 1874; Manet pintó a Courbet en 1878...

En España, la relación entre pintores y escritores fue también muy intensa a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Enrique Romero de Torres introdujo a su hermano Julio en los ambientes literarios madrileños donde conoció a Valle-Inclán, y participó junto a otros escritores y artistas en las tertulias que se formaban en el café Nuevo Levante y más tarde en Fornos, café al que acudían Pío Baroja, los Alvarez Quintero, Pérez de Ayala, Benavente y Manuel Machado. Es también conocida la estrecha relación que mantuvieron el filósofo y novelista Miguel de Unamuno y el pintor Zuloaga, así como Ramón Casas con el músico Albéniz y con el escritor Utrillo. Estos últimos se reunían en el emblemático café *Els Quatre Gats*.

Un ejemplo que ilustra el apoyo que existió entre los escritores y pintores es la polémica que causó el cuadro de Julio Romero de Torres *El retablo del amor* presentado en la Exposición Nacional de pintura en 1910. (Fig. 18) El retablo fue rechazado por los sectores más conservadores de la academia, pero un grupo de intelectuales entre los que figuraban Jacinto Benavente, Pío Baroja, Azorín y Benito Pérez Galdós... protestaron ante la decisión del jurado, y escribieron una carta en la que se pedía al director de la academia que se adquiriese el cuadro para

el Museo de Arte Moderno. El mismo tipo de críticas y defensas suscitó la triología titulada *El pecado y la gracia* de Julio Romero de Torres.

Ramón Casas retrató entre 1903-1904 a Benito Pérez Galdos, Lluís Domènech y Pío Baroja. También Antonio María Esquivel pintó el cuadro *Los poetas contemporáneos* en el que figura José Zorrilla y José de Espronceda, entre otros.

La mujer y su educación artística en el siglo XIX: la artista y su representación del desnudo femenino.

Resulta obvio decir que la mayoría de los artistas que retrataron el cuerpo femenino y lo llevaron al lienzo fueron hombres. Este hecho responde a una razón clave, las mujeres que se querían dedicar a la pintura o a la escultura encontraban serias dificultades para consagrarse a la vida artística. Hasta finales del siglo XIX no se les permitió dibujar con modelos desnudos, e incluso posteriormente el modelo, fuera hombre o mujer, debía estar “parcialmente cubierto”. Esta prohibición tenía que ver en parte con el estatuto y el control de la propia producción artística. Según la moral burguesa, los desnudos atentaban contra las características propias de la feminidad, ya que podían *dañar el sistema nervioso*. Para muchos hombres, pero también para muchas mujeres, “la nueva mujer”, que estudiaba, hacía deporte, bailaba y leía, era vista como antinatural. Se consideraba que este cambio además, hacía añicos la supuesta división natural entre los sexos.

En el *Grand Dictionnaire Universel du XIX Siècle*, se menciona que la degeneración y el desarrollo de las razas siempre está en las manos del sexo femenino porque son las mujeres las que alimentan y crían a sus hijos. Incluso para asociaciones de pintoras tales como *The Union des femmes peintres et sculpteurs*, el papel de “la artista” era salvaguardar la sociedad, y los únicos temas pictóricos que podía retratar eran la vida familiar armoniosa y tranquila. Por todo ello, el ingreso de mujeres en las instituciones artísticas generó miles de debates y discusiones a lo largo de todo el siglo XIX. Muchas eran las razones que frenaban la entrada de las mujeres en las academias, pues se pensaba que era incapaces de llevar al lienzo ideales abstractos al no estar preparadas ni “intelectual” ni “físicamente”. Además, el peligro social que esta profesión podía conllevar era inminente al hacerles olvidar su papel de madres y de esposas. Dentro de las propias academias se argumentaba que si las mujeres entraban en las aulas no habría espacio para todos y que su llegada alteraría el comportamiento de sus compañeros, lo que repercutiría negativamente en su rendimiento. No sólo se pensaba que el estudio –en este caso artístico- disminuía la feminidad, sino que además, la contemplación de los modelos desnudos excitaba las pasiones –pasiones por otra parte incontrolables -, perturbaba la sexualidad femenina y corrompía las buenas costumbres sociales.

En pintura, las mujeres que abandonaban la simple condición de aficionadas, o que rechazaban la pintura floral pintada a la acuarela para dedicarse a composiciones técnicamente más complejas, corrían el riesgo que se las tachase de “descarriadas sexuales”. Este hecho se muestra en muchas de las revistas de arte de mediados del siglo XIX, las cuales están repletas de alusiones a “la mujer artista” y como ésta ha perdido las riendas de su vida por desear ejercer una profesión que no conviene a su

condición. Eso sí, el aprendizaje de un cierto tipo de pintura constituía un elemento clave en la formación de las señoritas de “buena familia”. La pintura, como la música, el baile o la costura, eran utilizadas para adornar las virtudes de las mujeres de clase media.

Desde los sectores más diversos se oían argumentos en contra del ingreso de las mujeres en la academia. Esta negativa se acentuaba entre los propios miembros de la institución académica. Un claro ejemplo lo muestra el pintor Jean León Gerôme, representante de los "artistas académicos" que enseñó en *l'Ecole des Beaux Arts* de 1863 a 1902. Un comentario de este pintor francés lo encontramos en la revista *Moniteur des Arts* donde manifestó que la entrada de las mujeres en *l'Ecole des Beaux Arts* era prematura ¹⁰⁵. Gerôme, pese a su postura conservadora era un especialista en temas orientales, cuadros, todos ellos, que consiguieron gran éxito y alcanzaron altas cotizaciones en las exposiciones y salones franceses ¹⁰⁶.

(Fig. 19-20)

Pero no fueron los profesores de *l'Ecole des Beaux Arts* los únicos que se opusieron a la entrada de las mujeres en la academia, también los estudiantes se manifestaron en contra, o al menos en contra de que las mujeres estudiaran en las

¹⁰⁵ Citado por Tamar Garb en *Sister of the brush: Women Artistic Culture in late Nineteenth Century Paris*, Yale University Press, London, 1994, pag. 89.

¹⁰⁶ Gerôme no sólo se oponía a la entrada de las mujeres en *l'Ecole*, sino que era un crítico mordaz con las obras de Cézanne, Pissarro, Monet..., a los que tachaba de inmorales.

mismas clases que ellos; de esta manera intentaban reservar su parcela de poder y los privilegios que habían mantenido durante siglos ¹⁰⁷.

Todas estas protestas estaban motivadas por las reivindicaciones que las mujeres artistas venían haciendo desde mediados del siglo XIX. Primero en Inglaterra y luego en Francia, las asociaciones de mujeres solicitaron la posibilidad de ingresar en las academias de arte. En 1850, en Inglaterra, la campaña a favor de la educación, el trabajo y los derechos políticos de las mujeres, promovida por la Langham Place, incluía a mujeres artistas como Barbara Bodichon y Anna Mary Howitt. De ese grupo surgió en 1856 la *Society of Women's artists*. Uno de sus objetivos era conseguir más lugares para exponer y, a su vez, mayores posibilidades de venta. En 1859 treinta y ocho artistas inglesas firmaron una petición que exigía el derecho de poder estudiar bajo la dirección de profesores cualificados. Esta carta, que fue enviada a cada uno de los académicos ingleses, se publicó en la revista inglesa el *Athenaeum* ese mismo año. La carta decía: (...) *señor, le instamos a que utilice su influencia como artista y miembro de la Real Academia a favor de la propuesta de admitir a las mujeres en las escuelas de esta institución. Cuando se fundó la Academia en 1769 había escasas mujeres artistas y, por lo tanto, no era necesaria ninguna disposición para su educación artística. Sin embargo, desde entonces, el avance general de la educación y las ideas liberales han provocado grandes cambios. No menos de veinte damas han expuesto sus obras en la Real Academia y podemos considerar la profesión como bastante abierta a las mujeres. Por este motivo, resulta de vital importancia que las mujeres*

¹⁰⁷ Cf. Garb Tamar, *Sister of the brush: Women Artistic Culture in late Nineteenth Century Paris*, op. cit. pag. 103.

tengan a su alcance los mejores medios para el estudio; especialmente, que se les permita adquirir amplios conocimientos de todas las ramas del dibujo (...) ¹⁰⁸.

Era generalmente aceptado que el estudio de la Antigüedad y la Naturaleza, bajo la dirección de maestros cualificados, constituía la mejor educación. Las dificultades y los elevados gastos para conseguir una buena formación, obligaba a muchas artistas a acceder a la profesión sin un adecuado estudio previo, circunstancia que les impedía alcanzar la posición para la que sus talentos las cualificaban. A fin de eliminar esta gran desventaja, estas artistas solicitan de los miembros de la *Royal Academy* que proporcionasen en sus escuelas alojamiento para las estudiantes con la preparación adecuada: *confiamos que los miembros de este organismo no escatimarán en los gastos requeridos para conceder a las artistas, en la medida de lo factible, las mismas oportunidades de las que ellos mismos se han beneficiado en tan amplia medida* ¹⁰⁹.

En Francia, la escultora francesa Héléne Pilate fundó *L'Union des peintres et Sculpteurs* en 1882, una asociación formada exclusivamente por mujeres artistas. La asociación organizaba una exposición anualmente, y pasó de 38 expositoras en 1882 a 942 en 1897. En 1890, año en que se comenzó a publicar el *Journal des Femmes Artistes*, *L'Union* contaba con 500 afiliadas ¹¹⁰. Gracias al peso de

¹⁰⁸ Cf. “Carta de mujeres artistas”, *Athenaeum*, 30 de Abril, 1859, pag. 580. Traducción propia.

¹⁰⁹ Cf. “Carta de mujeres artistas”, *Athenaeum*, 30 de Abril, 1859, pag. 581. Traducción propia.

¹¹⁰ Cf. Genevière Fraisse y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres en el siglo XIX*, Taurus, Madrid, 1992, pag. 287.

asociaciones de este tipo, en marzo de 1891, el Consejo Superior de *l'Ecole des Beaux Arts* se reunió para tratar de solucionar el problema de la entrada de las mujeres en la Academia. Se emitieron toda una serie de juicios que resultan interesantes por las diferentes posturas que reflejan. Entre ellos está el de Mr. Tétreau, Presidente del Consejo de Estado, quien dijo que la admisión de las mujeres en la Academia no se podía posponer por más tiempo, ya que en Inglaterra, Suecia y Norteamérica, desde hacía años, formaban parte de las escuelas de arte y ello había mejorado el nivel de los estudiantes ¹¹¹. En esa misma sesión dieron su opinión toda una serie de personalidades que se mostraron, en su mayoría, en contra de su admisión. Alejandro Dumas, por ejemplo (hijo del célebre escritor, y también él escritor), alegó que el temperamento francés no tenía nada que ver con el norteamericano o el inglés: *no creo, si se me admite la opinión que sea posible abrir a las mujeres los talleres y cursos de la Escuela de Bellas Artes junto a los jóvenes, los cuales han disfrutado hasta la fecha de una vida en extrema libertad que resulta irreconciliable con el contacto con las mujeres* ¹¹².

El argumento más utilizado por los artistas académicos consistía en manifestar que los jóvenes habían vivido hasta el momento en “libertad” y que la incorporación femenina podía alterar la vida cotidiana de sus compañeros. Además se alegaba que si a las mujeres francesas se les impedía estudiar en la *l'Ecole des Beaux Arts* era porque ya tenían su propia escuela creada por el Estado en 1802, *L'Ecole Nationale*

¹¹¹ Cf. Marina Sauner, *L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux Arts 1880-1923*, Ecole National Supérieure des Beaux Arts, Paris, 1991, pag. 18. Traducción propia.

¹¹² Citado por Marina Sauner en *L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux Arts 1880-1923*, op. cit. pag. 5. Traducción propia.

de Dessin pour les Jeunes Filles. En esta escuela el dibujo con modelo al natural estaba totalmente prohibido y su enseñanza se centraba principalmente en la creación de objetos decorativos.

Parece claro que en el siglo XIX lo que se entendía por “gran arte”, era cosa de hombres y para hombres. Al igual que la guerra y la ciencia, eran actividades exclusivamente masculinas, sólo el hombre era capaz de crear los grandes proyectos arquitectónicos, la escultura monumental, y las obras históricas, así como de realizar aquellas formas de las artes gráficas que requerían una concepción elevada del arte. En pocas palabras, las mujeres debían dedicarse a pintar obras en pastel, retratos y miniaturas. Otro de los temas adecuados para las mujeres, según la revista artística francesa *La Gazette des Beaux Arts*, era la pintura de flores: cuadros de gracia y frescor que sólo pueden competir con la gracia y el frescor de las propias mujeres ¹¹³.

Al mismo tiempo que las mujeres solicitaban su entrada en la academia, crecían las críticas hacia estas instituciones, calificadas como clásicas e inmovilistas. Esta circunstancia pudo influir para que el ingreso de las mujeres en *L'Ecole des Beaux Arts* fuera finalmente aceptado en 1896, año a partir del cual las jóvenes pudieron frecuentar su biblioteca y asistir a cursos magistrales de anatomía, perspectiva e historia del arte. Para matricularse debían presentar una propuesta escrita, acompañada por un acta de nacimiento y una carta de recomendación de un profesor de la propia academia o de algún artista célebre. La edad de admisión

¹¹³ Cf. Leon Legrange, *La Gazette des Beaux Arts*, 1860.

oscilaba entre los quince y los treinta años, igual que sucedía en el caso de sus compañeros varones. En una carta fechada el 12 de Junio de 1901, escrita por el director de *L'Ecole des Beaux Arts*, se explicaba que para no alterar la propia personalidad de las mujeres, a la hora de pintar o esculpir un cuerpo desnudo, el modelo estaría parcialmente cubierto. En dicha carta se mencionaba también que el examen de admisión, que tanto hombres como mujeres debían superar para ser aceptados sería distinto en función del sexo: *como sabe, este examen tiene lugar dos veces al año. En razón del número de candidatos, se reparte a los mismos en diferentes turnos, que dibujan el mismo modelo sucesivamente. A las jóvenes se las agrupa en un turno especial. Naturalmente, cuando se llama a dibujar a las jóvenes, se cubre el modelo. No obstante, se conservan todos los diseños ejecutados en las pruebas sucesivas y se someten a una única evaluación. Es entonces cuando se plantea el problema del anonimato, puesto que el modelo ha sido presentado con diferente vestimenta para los candidatos hombres y mujeres, inmediatamente el jurado conoce las pruebas ejecutadas por mujeres*¹¹⁴ .

Gerôme seguía exponiendo sus razones sobre la imposibilidad de que las mujeres retrataran el cuerpo desnudo: *hace varios días que pienso sobre el tema del modelo desnudo para hombres y mujeres en los exámenes de la escuela. Me parece imposible, de todo punto imposible, colocar a las mujeres delante del modelo desnudo, en promiscuidad con los hombres. El día en que caigamos en el salvajismo (algo que nos preocupa seriamente) se podrá hacer esto. Pero en el estado actual no. Por lo tanto, propongo dos soluciones: la primera es poner un*

¹¹⁴ Citado por Marina Sauner en *L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux Arts 1880-1923*, op. cit. pag. 42. Traducción propia.

calzoncillo al modelo masculino en los exámenes, tanto para los hombres como para las mujeres, y la segunda, es utilizar modelos femeninos ¹¹⁵.

El mismo día en que se publicó esta carta, la revista francesa *La libre Parole* publicó un artículo anónimo en la que el autor se burlaba de la necesidad de cubrir el modelo en presencia de las jóvenes: ... *por una parte, las jóvenes solicitan la supresión de toda diferencia entre sus modelos y los de los jóvenes. Por otra, los jóvenes no quieren aceptar un cambio en las tradiciones. Esto ha motivado que las alumnas adopten una actitud diferente. No exigen la supresión del calzoncillo. Uno de nuestros colegas que visitó ayer la Escuela comprobó que el modelo llevaba calzoncillo. El cambio es bien simple: si en los exámenes de hombres y mujeres, elegimos un modelo femenino, todo el mundo está satisfecho. Entonces, ¿en qué consistiría el pudor de estos señores? En un modelo* ¹¹⁶.

Si bien las mujeres corrían peligro ante la mirada de un hombre desnudo, a los hombres no parecía sucederles lo mismo ya que estaban mentalmente preparados para afrontar esta situación. En España la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* contaba desde 1760 con una *Junta de Damas Académicas de Honor y Mérito* para el gobierno y la inspección de los estudios de dibujo y adorno de las jóvenes. Formaban parte de esta junta una serie de damas de la aristocracia madrileña, entre las que se contaba, la Marquesa de Monsalud, la Marquesa de la Puebla de los Infantes, La Condesa de Bornos... Es decir, si bien hubo pintoras y

¹¹⁵ Citado por Marina Sauner en *L'entrée des femmes à l'Ecole des Beaux Arts 1880-1923*, op. cit. pag. 45. Traducción mía.

¹¹⁶ Cf. "La question du calçon", *Le libre parole*, 12 septembre, 1901. Traducción propia.

escultoras que presentaron trabajos en las exposiciones organizadas por la academia, su papel era puramente simbólico. No sería hasta 1818 cuando las mujeres pudieron asistir a clases formales de dibujo en *la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, aunque no les estaba permitido su entrada en las clases de anatomía pictórica, colorido y composición. Es significativo el hecho de que casi todas las mujeres que pidieron su admisión en la academia presentaran como tema de examen el retrato.

La inclinación de las mujeres por los retratos, los bodegones o las miniaturas no nos debe extrañar, ya que al tener prohibido el estudio del cuerpo desnudo debían dedicarse a otros géneros. La elección de pintura al pastel o a la acuarela en vez de al óleo se debía a que estos materiales no sólo eran mucho más baratos que el óleo, sino que su técnica resultaba menos complicada ¹¹⁷. Dos de los pocos desnudos realizados por mujeres en la España del siglo XIX son obra de Margarita Arosa, autora de un desnudo femenino presentado en la Exposición Nacional de 1887, y de Aurelia Navarro, discípula de Muñoz Molina, que presentó la obra titulada *Desnudo* a la Exposición de 1908 ¹¹⁸.

Llegado este momento una de las preguntas que podría hacerse el lector, es si la mujer artista representaba el cuerpo desnudo femenino de forma distinta a como lo

¹¹⁷ Cf. Mireia Freiza, “Las mujeres artistas desde la Revolución francesa al fin de siglo” en *Historia de arte y mujeres*, Universidad de Málaga, Málaga, 1996, pág. 71.

¹¹⁸ Cf. Estrella de Diego, *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense, 1986, tomo II, pág. 482.

representaban los artistas varones. No podemos detenernos mucho en la respuesta ya que este tema requiere por sí solo realizar otro trabajo de investigación. Sin embargo, para tratar de responder a ésta cuestión vamos a utilizar como ejemplo el caso de Susanne Valandon, artista francesa que nació en 1865 y murió en 1938. Hablar, aunque sea brevemente de su vida y de su obra, quizá nos ayude a comprender la forma en la que esta pintora representaba y entendía el desnudo femenino. Esta “artista” no tuvo una educación artística formal, es decir, no asistió a ninguna institución académica. Aprendió a dibujar observando a otros artistas porque, y este es un dato importante, ejerció como modelo a lo largo de prácticamente toda su vida. De hecho fue modelo de Renoir y de Puvis de Chavannes entre otros-. Según Patricia Mathews, esta pintora era especial en el sentido de que gozó de la libertad que le proporcionó su condición social. La propia libertad de artista fue la que le permitió pintar el desnudo sin "degradarse" a sí misma ¹¹⁹.

Diferente fue el caso de otras mujeres artistas como Berthe Morisot o Cassat quienes debido a su posición social y a su pertenencia a una clase rica y conservadora, pintaron el cuerpo desnudo femenino de una forma menos transgresora.

Susan Valandon tuvo el atrevimiento de pintar escenas de la clase trabajadora, lo que implicaba mostrar no solamente otro tipo de mujeres sino también otro tipo de sexualidad, ya que en el siglo XIX, quizá mas que nunca, el sentimiento de

¹¹⁹ Cf. Patricia Mathews, “Returning the Gaze Diverse representation of the Nude in the art of Suzanne Valadon”, *The Art Bulletin*, 1991, v. 73, pag. 416. Traducción propia.

feminidad y de sexualidad estaba íntegramente relacionado con el de clase ¹²⁰. El caso de Valandon es significativo porque en el siglo XIX no era frecuente que una mujer utilizara su propio cuerpo para expresar sus deseos y necesidades de una manera desidealizada y “natural”. Según la historiadora de arte, W. Chadwick, Suzanne Valandon y Paula Modersohn-Becker fueron las dos primeras artistas que trabajaron a fondo el desnudo femenino ¹²¹.

En este capítulo hemos intentado poner de manifiesto la ruptura, entre el “artista académico” y el “artista moderno” en el marco de un mundo económico, social y político en continuo cambio y gobernado por la burguesía financiera e industrial. Por ello ha sido fundamental estudiar sus códigos de formación con el fin de comprender cómo cada grupo entendía el arte y cómo esa concepción influyó en la representación del desnudo femenino.

¹²⁰ Cf. Lynda Nead, *Myths of Sexuality: Representation of Women in Victorian Britain*, Basil Blackwell, Oxford, 1988, pag. 7.

¹²¹ Cf. Whitney Chadwick, *Mujer, trabajo y sociedad*, Destino, Barcelona, 1999.

CAPITULO VI

LAS MODELOS Y LOS AMANTES DEL ARTE

La femme modèle objet d'ameublement, la femme modèle objet de consommation.

(Michel Burton, *Au gouffre du modèle*, Paris, 1974, pág. 368)

Las “modelos”, he aquí un colectivo social que ha sido fundamental en la pintura moderna y que no podíamos dejar sin someter a consideración en esta investigación. Nos interesa saber cuáles eran las vías más comunes para acceder a la profesión de “modelo”, sus condiciones de trabajo y de remuneración, al igual que su procedencia, con el fin de llegar a comprender el papel que desempeñaron estas mujeres en todo el proceso artístico. Las “modelos” en el arte no sólo esconden tras de sí una historia que merece ser contada sino que, a nuestro parecer, son protagonistas claves para entender cómo se configura el campo del arte en el siglo XIX.

Para definir qué se entendía por “modelo artística” en el XIX empezaremos por poner en relación los escritos que de ellas se hicieron en los periódicos y semanarios de la época, ya que nos ha resultado difícil encontrar testimonios autobiográficos. Esta ausencia de referencias bibliográficas muestra en parte la “invisibilidad” de esta profesión que, como veremos, era comparada con frecuencia con la prostitución. El Oxford English Dictionary, define “ser modelo” de la siguiente manera: *modelo es una persona, o con menor frecuencia una cosa, que sirve como muestra a seguir por el artista en una pintura o en una parte de ella*. Es decir, “el modelo” remitía tanto a una persona

como a una cosa, y, en cualquier caso, tenía una utilidad clara ya que servía de base al "artista" para la realización de su trabajo.

El pintor y la modelo

Cuando hablamos de "la modelo" nos referimos a una mujer que posaba y que a cambio obtenía una contraprestación económica. Existen algunas mujeres de la clase aristocrática que posaron desnudas para ser retratadas, pero la relación que se establecía entre "ellas" y "el artista" era completamente distinta, pues eran mujeres que tenían bienes y una posición social que les permitía encargar cuadros de estas características.

Existían diferencias en el trato que recibían "las modelos" en las academias y en las escuelas de arte; mientras que en las escuelas de arte era frecuente trabajar con modelos, en las academias el empleo de modelos para las clases de dibujo al natural dependía de quién gestionara la institución. Como ya hemos señalado en la primera parte de esta tesis, "las modelos" comenzaron a tener un papel imprescindible a partir del momento en el que se exigió a los artistas habilidades de anatomía, perspectiva, composición y color, lo cual llegaría con el desarrollo de las ideas humanistas. El historiador de arte Nikolaus Pevsner ha manifestado que la única academia oficial que admitió modelos femeninos en el siglo XVIII era la *Royal Academy*, quizá por la naturaleza no gubernamental de la institución, aunque no está muy claro hasta qué punto se puede interpretar esto como signo de mayor apertura, ya que no fueron admitidas estudiantes

femeninas a la clase de dibujo al natural hasta 1893, e incluso entonces “el modelo” masculino tenía que estar parcialmente cubierto ¹.

En las academias de arte uno de los temas de mayor controversia fue el relacionado con el estatuto de las modelos. La entrada gradual de mujeres en las escuelas y academias de arte propició que las modelos femeninas fueran las más demandadas por los artistas a la hora de realizar sus obras y puesto que no era concebible que un hombre posara desnudo ante una mujer, se pensó que era más acertado que fuesen las propias mujeres las que posaran para ellas mismas.

En Inglaterra las medidas del gobierno que regulaban el uso de modelos femeninos en la academia, o “living models”, como ellos los denominaban, habían cambiado poco desde que se instauró la *Royal Academy* en 1768. La enseñanza artística se realizaba principalmente en dos escuelas, *The Plaister Academy* y *The Academy of living Models*. Todos los estudiantes iniciaban sus estudios en la primera escuela y sólo cuando podían probar sus aptitudes en el dibujo del desnudo pasaban a la segunda. Es decir, estas escuelas que estaban bajo la influencia de la academia sólo permitían pintar desnudos a aquellos estudiantes que hubiesen mostrado sus capacidades pictóricas. Y es que la madurez artística –y moral- era el requisito previo e indispensable para acceder a las clases de dibujo al natural. Pero incluso cuando la utilización de modelos femeninos comenzó a ser una práctica usual en las academias de arte estatales en el siglo XIX, los sectores más conservadores todavía alzaban sus voces para eliminar las clases de pintura o de escultura al natural. Desde la *Royal Academy*

¹ Cf. Nikolaus Pevsner, *Las academias de arte*, pág. 25. Las modelos se introdujeron en la clase de dibujo al natural en Berlín en 1875, en Estocolmo en 1839, en Nápoles en 1870. En los estatutos de la *Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* de 1757 se menciona la existencia de dos modelos y se contempla la posibilidad de que fueran tres.

en Londres, el académico J. R. Herbert pidió a la Comisión Real en 1863 *excluir a todas las modelos de la Academia porque consideraba que el arte, cuyo verdadero propósito era elevar y acercar a Dios, no necesitaba el uso de algo que pudiera corromper tanto a la persona que estudiaba como a la que posaba como modelo* ².

“La modelo”, según este académico era un elemento que corrompía el noble arte inglés. Su propuesta no fue aceptada debido principalmente al incremento de la competencia de las escuelas privadas quienes facilitaban a los estudiantes sin ningún tipo de limitaciones las clases con modelos al natural.

En las academias, la apariencia de “las modelos” era observada de cerca y el comportamiento que debían seguir se mencionaba en los estatutos de cada institución. Estaba totalmente prohibido que hablaran entre ellas o con los artistas: *una mujer inteligente que al comienzo de esta profesión esté bien preparada para el peligro, tendrá muchos menos problemas que las pobres criaturas inocentes con mentes distraídas que se ven arrojadas sin experiencia al brillante mundo de la pintura, repleto de rostros sonrientes y maneras adulatoras* ³.

“Las modelos”, debían observar en todo momento una conducta *correcta* y no manifestar ningún tipo de inclinación malsana. La puntualidad era otra de las cualidades más valoradas, ya que el retraso significaba dejar en suspenso a “los artistas”, los cuales se habían acostumbrado a pintar con “la modelo” y no podían hacerlo sin su presencia. La visión realista y naturalista que había

² Citado por Frances Borzello en *The artist model*, Junction Book, London, 1982, pag.73. Traducción propia.

³ Cf. Willian Mulready nota, num.13, *Victorian and Albert Museum*, London. Traducción propia.

alcanzado la pintura en el siglo XIX promovió la idea de que no se podía pintar un desnudo femenino sin la presencia de una “modelo”. Es decir, los modelos eran imprescindibles para la buena práctica artística, aunque su papel estuviera en todo momento subordinado al del artista. (Fig. 21)

La Royal Academy prohibió la entrada a las salas donde se dibujaba o pintaba con modelos a todas las personas que no pertenecieran a la Academia, a excepción de la familia real. Tanto en Francia como en Inglaterra, los menores de veinte años tampoco podían asistir a las clases de desnudo a menos que estuvieran casados. Los estudiantes debían permanecer en silencio durante la lección y mantener una distancia respetable respecto a “la modelo”. En 1860, algunos académicos de la *Royal Academy* propusieron la entrada de los jóvenes solteros en la clase de “modelo al natural”, propuesta que fue aceptada una década más tarde. Ese mismo año el académico inglés Edwin Landseer, pidió al Council la adopción de algunas medidas para hacer que el estudio del desnudo en la escuela fuera menos ofensivo para la decencia y la moralidad, lo que dio lugar al siguiente comentario: *como principio general es deseable que el modelo esté descubierto. En opinión del Consejo, la protesta particular realizada acerca de la inconveniencia de que en los dibujos se observe una innecesaria fidelidad es más una cuestión de gustos que de moral; y manifiesta, por lo tanto, la opinión de que esa inconveniencia sería resuelta, recomendando y requiriendo a los inspectores que disuadan a los estudiantes de conceder una innecesaria atención a partes que no son importantes, especialmente cuando la decencia sugeriría que fueran obviadas*⁴.

⁴ Citado por C. Sidney Hutchinson en *The history of the Royal Academy 1768-1968*, Robert Royce, London, 1986, pag. 119. Traducción propia.

En las academias de arte “los modelos” no sólo debían seguir normas de comportamiento estrictas, sino que además las poses que reproducían debían ser poses de figuras clásicas. Mientras que los hombres imitaban personajes mitológicos o históricos, donde lo importante era destacar la fuerza por medio de la correcta representación de la musculatura, las mujeres debían simular las poses de las estatuas de la antigüedad, poses en las que las modelos cubrían siempre el sexo con las manos, como si quisieran ocultarlo por pudor.

La importancia que todavía el arte clásico tenía en las academias provocó que “los artistas” a favor de que la modelo posara en otras posturas se encontraran con la cerrada negativa de la academia. Este es el caso de Rembrandt que no encontró más que críticas tanto en Inglaterra como en Francia por la manera en que hacía posar a sus modelos. En 1752, un catálogo de las obras de Rembrandt apareció en Inglaterra. La introducción estaba hecha por el crítico Edmé François Gersaint, el cual comentaba con respecto a los desnudos de Rembrandt: *cuando introduce una figura desnuda en sus composiciones resulta intolerable (...) Las actitudes enfermizas y la desproporción de las figuras las hacen resultar extremadamente desagradables a una persona de buen gusto*⁵. Mas recientemente, con motivo de la exposición *Las mujeres de Rembrandt* organizada por el Museo Nacional de Escocia, el crítico español de arte Francisco Calvo Serraller subrayaba la originalidad revolucionaria con la que Rembrandt trató la pintura de las mujeres, y cómo se inspiró no tanto en modelos de academia sino en mujeres de su entorno como su madre, su hermana y su esposa Saskia y, *tras la muerte de ésta, en 1642 en las mujeres que*

⁵ Cf. Ilaria Bignamini, *The artist's model, It's role in British art from Lely to Etty*, Nottingham University Art Gallery, 1991, pag. 19. Traducción propia.

ocuparon el ambiguo status de gobernantas-amantes. Saskia resulta reconocible en su cuadro *Susana y los viejos* (1636)⁶.

En el capítulo anterior hemos mostrado el paso del artista académico al artista libre y provocador. Esta transformación afecta profundamente al modo de mirar, y en particular a la relación del artista con la modelo. Mientras que en las academias las posturas son hieráticas y codificadas, el artista libre provoca. En cierto modo podríamos decir que Rembrandt se anticipa a su tiempo por el tipo de modelos que utiliza. El empuje de los artistas modernos fue tan fuerte que en las últimas décadas del siglo XIX las academias de arte introdujeron toda una serie de reformas en el seno de sus planes de estudio. Uno de los cambios más significativos fue la ampliación del número de clases al natural y una mayor facilidad de entrada a estas clases. Pero pese a las reformas, los cuadros que se seguían promoviendo eran desnudos idealizados, donde la copia anatómica y el correcto uso de las proporciones seguían siendo dos aspectos claves que cualquier artista debía dominar a la perfección si quería exponer en los Salones y ser reconocido por el "público".

La aparición y el desarrollo de los estudios privados de arte, que no fueron legalizados hasta 1800, dio lugar a una mayor demanda de "modelos". En Francia los estudios privados o "ateliers" proliferaron, como ya hemos señalado, antes que en el resto de Europa. Al principio las clases siguieron estando supervisadas por los profesores de *l'École des Beaux Arts*, pero pronto se fueron independizando de ella. La diferencia fundamental entre estas escuelas privadas y *l'École des Beaux Arts* era la ausencia de una normativa precisa que

⁶ Cf. Francisco Calvo Serraller, "Carne y sangre de mujer", Babelia, *El País* 18 agosto 2001, pág.20.

regulara el estudio del cuerpo. Se estaba introduciendo así el nuevo concepto de "arte", que comenzó a gestarse a mediados del siglo XIX en el que la importancia del cuerpo ya no se ligaba a cuestiones de proporciones ni de cánones. El objetivo era otro: representar el cuerpo "tal como era", introduciendo incluso una parte de creación del "artista" alejada de la idealización que promovían los estudios académicos.

En Inglaterra se desarrollaron este tipo de estudios a partir de 1840 a imitación del tipo de enseñanza francesa. La creación de la *Slade School of Fine Art* en 1871 es una buena prueba de ello. El objetivo de esta escuela era implantar una enseñanza diferente a la de la *Royal Academy* con el fin de *ofrecer al estudiante los mejores instrumentos de producción, y ayudarlo a que aprendiera a estudiar el arte al natural*⁷. La *Slade School* tuvo un éxito inmediato, no solo porque impulsó las clases al natural, (la presencia del modelo era un cebo para atraer a los artistas), sino también porque desde el primer momento se permitió a "las artistas" trabajar con modelos semi-desnudos. Este derecho no se concedió en la *Royal Academy* hasta 1894, año en que las artistas de la *Slade* ya se servían de modelos masculinos que posaban para ellas.

A finales de siglo, en los estudios franceses e ingleses tanto hombres como mujeres trabajaban conjuntamente con un "modelo", independientemente de cual fuera su sexo, aunque todavía se veía "peligroso" (y se ridiculizaba, a través de la prensa) que una pintora contratara los servicios privados de un "modelo".

⁷ Cf. Martín Postle y Willian Vaughan, *The artist's model from Etty to Spencer*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991 pag. 14. Traducción propia.

En Norteamérica la situación no era muy diferente a la de Europa; en Pennsylvania, en 1868, ya existía la *Ladies' Life Class* con modelos femeninos, y, en 1877 comenzó a utilizarse el modelo masculino, lo que provocó intensos comentarios de los que se hizo eco la prensa. Es destacable el caso del pintor Thomas Eakins quien intentó recurrir a modelos femeninos en las clases de la academia y se encontró con que algunos de sus compañeros pidieron su dimisión como profesor, pese a que gozaba de una excelente reputación como maestro y como artista ⁸.

En España, habrá que esperar hasta mediados del siglo XIX para hablar de los primeros estudios privados de arte. Estos estudios se concentraron principalmente en Cataluña, País Vasco y Madrid.

Ya hemos mencionado en los capítulos anteriores que las críticas a la academia por parte de algunos artistas fueron continuas a lo largo del siglo XIX. Se consideraba que el sistema de enseñanza había quedado desfasado y no cubría las necesidades de los pintores, una de las cuales era precisamente el uso de modelos al natural. Por lo general, el trato que recibían los modelos en los estudios de arte era más cercano que en las academias. Muchos de los “artistas modernos” retrataron a sus modelos en el estudio. El pintor Courbet, por ejemplo, en *El estudio del pintor* (1865), Whistler en *Artista en su estudio* (1867), Thomas Eakins en *William Rush y su modelo*, (1908), Toulouse Lautrec, en *Fotografía de Toulouse y su modelo* (1894) y Kirchner en *Autorretrato con modelo* (1907), Eduardo Rosales pintó *La modelo y el pintor*; Mariano Fortuny, *La elección de la modelo* y Eduardo Zamacois, *La visita inesperada*. Todas estas

⁸ Cf. Hendrix Vide, *The Life and Works of Thomas Eakins*, George Braziller, Nueva York, 1974.

obras fueron objeto de críticas por mostrar a “la modelo” como parte integrante y explícita de la obra ⁹. (Fig. 22-23)

En la literatura, tanto Guy de Maupassant en su obra *Le Modèle* como Alexandre Dumas hijo en *L’Affaire Clémenceau*, eligieron como protagonistas de sus obras a dos modelos femeninas; ambas novelas se basaban en la relación erótica que mantenían “las modelos” con los pintores para los que posaban.

Es el siglo XIX cuando el desnudo femenino, y con ello la utilización y preferencia de las modelos se antepone al uso de modelos masculinos. Desde el Renacimiento las modelos habían sido utilizadas en Italia y Alemania antes que en el resto de Europa, consolidándose esta práctica en la mayoría de los países europeos en el siglo XIX. El pintor inglés Willian Hogarth llegó incluso a comentar que la razón de utilizar modelos era que *hacía más atractivo el dibujo a los estudiantes* ¹⁰. Es decir, que la facilidad de acceso a las clases con modelo influía claramente en la elección que hacían los futuros artistas en una u otra escuela artística.

En París se concentraba en el siglo XIX el mayor número de “artistas” y también de “modelos”. Las plazas, mercados o cafés, eran los lugares de encuentro y de reunión de las modelos, los pintores y los escritores, pero había otro modo de obtener “modelos”: a través de amigos. Por ello no era difícil que una misma mujer posara para el mismo grupo de “artistas”, tal fue el caso de las modelos

⁹ A principios del siglo XX el tema del pintor y su modelo se repitió con frecuencia. Picasso realizó entre los años 1950 y 1970 más de treinta cuadros que tenían por tema la relación entre ambos.

¹⁰ Citado por Joseph Burke en *Willian Hogarth*, Faber and Faber, Oxford, 1955, pag. 75. Traducción propia.

que posaron para los prerrafaelitas, los simbolistas o los decadentistas. Otra forma de contactar con las modelos era por medio de la prensa. Desde mediados del siglo XIX los anuncios por palabras se convirtieron en una práctica habitual de encuentro. El “artista”, a través de las revistas de arte, publicaba anuncios para fijar las características precisas que tenía que tener “la modelo” o “modelos” que posaran para él, características todas ellas de carácter físico.

En el caso de París, la Place Pigalle, la tradicional zona de cabarets y prostitución, cerca del *mercado de las pulgas*, era uno de los lugares en el que se daban cita los “artistas” en busca de “modelos”. El siguiente texto describe así la apariencia de esta plaza: ... *las mujeres, a veces con niños, resplandecientes con sus trajes tradicionales, los hombres sentados relajadamente en el borde de la acera, todos ellos hablando animadamente, esperando a que los artistas y maestros de las academias vinieran a contratarles para lo que normalmente era una semana de trabajo como madonas, legionarios romanos, Jerónimos o gladiadores*¹¹.

Por último, otra manera de encontrar “la modelo” adecuada era a través de agencias, cuyos catálogos describían minuciosamente cada parte de su cuerpo: ... *Julie Waill tiene elegantes piernas del siglo XVI, Julie Waill tiene una constitución clásica, Thomas “el oso” tiene el cuerpo de un condenado de Miguel Ángel, la señora Lefois posó de modelo para vientres y piernas clásicas, la delgada Marie Poiton posó para santas, mártires y místicas, Juliette tiene un cuerpo rubensiano*¹².

¹¹ Citado por Frances Borcello en *The artist model*, op. pag. 158. Traducción propia.

¹² Citado por Frances Borcello en *The artist model*, op. pag. 29. Traducción propia.

Con la aparición de la fotografía este tipo de catálogos se multiplicaron y se crearon agencias especializadas que cumplían el papel de intermediarias entre “los artistas” y “las modelos”.

En 1885, un antiguo modelo italiano conocido por el nombre de "Socci", abrió una agencia en París, la cual llegó a tener en sus catálogos a más de doscientas modelos. Esta es una prueba de que existía un mercado de modelos en el siglo XIX, consecuencia, sin lugar a dudas, del incremento del número de artistas en capitales como París o Londres.

En estas agencias se podían adquirir álbumes de fotos por una cantidad menos costosa que el precio que se pagaba por contratar a una modelo. (Fig. 24) Tanto Delacroix, Degas, Toulouse Lautrec, como Mucha, Munch, Bonnard, Khnopff... recurrieron a la fotografía como un medio rápido de conseguir modelos. En un principio estas fotografías imitaban las poses de los cuadros más famosos de la antigüedad, pero posteriormente se estableció la “*pose fotográfica*”, donde las convenciones sociales de posturas y gestos eran transgredidas. Una de las grandes ventajas que representaba la fotografía frente a la pintura del natural es que era posible cuadrangular una foto fija y por tanto conseguir una mayor perfección en el dibujo.

Lo interesante de la fotografía es que, gracias al desarrollo de esta nueva técnica, el número de modelos aumentó considerablemente. Este incremento, que se produjo a finales de siglo XIX y no se detendría en todo el siglo XX, originó que las modelos comenzaran a organizarse para reivindicar sus derechos y

deberes, una de las primeras asociaciones fue la *Association of artist's models* que abrió sus puertas en 1920 ¹³.

Modelos y prostitutas: Relación entre dos profesiones "públicas"

A lo largo del siglo XIX, “las modelos” fueron vistas como seres depravados que asumían las características de las prostitutas. Su papel era ambivalente porque por un lado la sociedad burguesa las asociaba con la naturaleza, la sexualidad y la inmoralidad y, por otro, se las relacionaba con la pureza y la belleza, convirtiéndolas en verdaderas “musas” para los pintores.

Una razón para establecer esta imagen ambivalente, contradictoria, la encontramos en el pasado. En los tratados renacentistas -de los que derivaban la mayor parte de las enseñanzas académicas hasta el siglo XIX- se habla del modelo masculino en términos de fuerza, fortaleza, energía y firmeza, mientras que a las modelos femeninas se les califica como débiles, pasivas, frágiles...

Las “modelos”, aunque procedieran del mismo estrato social que los “modelos” eran observadas con cierta sospecha de promiscuidad sexual. Mientras que a los modelos se los comparaba con los héroes clásicos porque se suponía que sus cuerpos eran más adecuados para representar los temas históricos, -género artístico por excelencia hasta bien entrado el siglo XIX-, las “modelos” debían imitar cuerpos pasivos e indefensos... Por otra parte, se pensaba que las mujeres de las clases más marginales no sabían controlar sus instintos, y que por ello, las modelos eran más promiscuas y, en palabras de la época, más “ligeras”. Durante el siglo XIX se dividía a las mujeres entre “buenas” (madres, esposas e hijas) y

¹³ Cf. Martín Postle y Willian Vaughan, *The artist's model from Etty to Spencer*, op. cit. pag.18.

“malas”, y sin duda alguna, las modelos, por hacer caso omiso a las normas de decencia burguesa, se las incluían dentro de esta segunda categoría. Las similitudes entre el trabajo de “modelo” y el de prostituta se vieron además favorecidas porque ambas ocupaciones tenían lugar en “espacios privados”, lo que hacía que el taller del “artista” fuera visto como la sala de un burdel donde las mujeres desnudas posaban y accedían a los deseos de quienes las retrataban.

Tanto para el movimiento puritano burgués como para los movimientos feministas de mediados de siglo XIX, la modelo se convirtió en objeto de escrutinio y de compasión, una víctima inocente del artista libertino que ejercía su trabajo para satisfacer los apetitos de un sector "corrupto" de la población que se aprovechaba de ella. La relación que se estableció entre posar y ser prostituta sirvió para reforzar la idea de que "las modelos" eran mental y físicamente vulnerables y que tenían una necesidad constante de protección y de cuidado.

Las mujeres que pintaban desnudos fueron también acusadas con dureza dentro de los propios movimientos feministas, ya que se pensaba que al pintar su propio cuerpo o el de otras mujeres contribuían a la denigración de su propio sexo. Las campañas en contra y a favor de las “modelos” dividieron a artistas, a críticos y al público en general. Los incipientes movimientos de mujeres, creían que “las modelos” eran utilizadas de manera abusiva por “los artistas” y que por lo tanto, las clases al natural debían desaparecer. Los chistes publicados en la revista inglesa *Punch* también son una buena referencia para hacerse una idea del debate que reinaba en torno a “las modelos”. En estos chistes los propios “artistas” persuadían a los amigos o familiares para que posaran, pues posar, era visto como un trabajo inadecuado para aquellas mujeres que quisieran salvaguardar su decencia y su respetabilidad.

Los periódicos, que se convirtieron en órganos importantes de expresión de la mentalidad de la época, no fueron ajenos a esta problemática. *The Times* publicó el 22 de Mayo de 1885 un artículo a petición de la *House of Commons* exigiendo una mayor y mejor protección para las modelos jóvenes. En dicho artículo se mencionaba lo difícil y lo vergonzoso que debía ser para “las modelos” ver su cuerpo desnudo en exposiciones y concursos ante la mirada y la observación de “extraños” ¹⁴. Otro periódico inglés, el *Seeking and Saving*, se convirtió en el abanderado de una campaña que comenzó en 1885, y que curiosamente tenía como finalidad “rescatar” y “reformular” a “las modelos” femeninas, pues consideraban que ejercían este trabajo debido a su precaria situación económica y a su débil situación mental ¹⁵.

También en la prensa, se ridiculizaba a “la artista” cuando se servía de un modelo masculino. El escritor francés Charles Aubert escribió *L’Auvegle* (el ciego) que forma parte de una serie de relatos eróticos conocidos como *Les nouvelles amoureuses*. En *L’Auvegle* narra como una joven pintora es seducida por su modelo masculino. La historia es más complicada de lo que en un primer momento pueda parecer porque creía que su modelo era ciego (se intercambian los papeles, ella es la que pinta y ve, y él es el que posa y es observado) pero, de hecho, no era ciego como pretendía hacer creer y en el momento en que la protagonista, Isabelle se ausenta, el modelo que no está satisfecho con la obra, retoca el cuadro terminándolo. Historias de este tipo se repitieron tanto en periódicos de información general, como en revistas artísticas que mostraban, de

¹⁴ Cf. “The models”, *The Times*, 22 of May, 1885, pag. 18.

¹⁵ Cf. *Seeking and Saving*, June, 1885, pag. 23.

manera humorística e irónica la inutilidad de “la mujer” para la profesión artística.

Emoción y duda... Para comprender esa ambivalencia quizás sea preciso analizar con mas detenimiento la procedencia social de las modelos. Se sabe que una gran mayoría de ellas provenían de la clase trabajadora, y que a menudo, al mismo tiempo que se dedicaban a posar, ejercían los oficios más variados, tales como dependientas en comercios, empleadas del hogar, actrices en los teatros y cabarets...¹⁶

Por las memorias de “los artistas” sabemos que algunas “modelos” habían comenzado a posar desde niñas y seguían posando hasta apenas los treinta años, ya que “los artistas” las preferían jóvenes. En el caso de “los modelos” no sucedía lo mismo ya que interesaba conseguir modelos de edad avanzada para pintar santos o héroes. Un buen ejemplo nos lo proporciona el discurso que Enrique Estrade Gutiérrez pronunció *en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, titulado, *la enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando: (...) el ideal femenino, debe elegirse en el momento de vital florecencia, no muy alejado de los quince años, periodo en que el atractivo deslumbrador de la doncellez modelo, apenas salida del capullo, se contiene en el cuerpo de línea impecable, de talle flexible y esbelto en posesión de pequeños pechos turgentes, suaves y erguidos, altos y de amplio seno, de delicadas caderas y pelvis poco desarrollada; de brazos y piernas de correcto dibujo, rectos, largos y de finas articulaciones (...), sin embargo, en el caso del modelo*

¹⁶ Cf. Marie Lathers, “The social construction and deconstruction of the female model in XIX siècle in France”, *Mosaic*, june, 1996, 24-52, pag. 25.

masculino, el ideal divino del cristianismo lo representa en la plenitud del desarrollo físico ¹⁷.

Se sabe, no obstante, que algunas “modelos” eran de origen acomodado e incluso aristocrático, como la duquesa de Colonna, modelo de Courbet y Fortuny, Mary Zambaco, musa de Edward Burne Jones, o Dorothy Dene, modelo de Leighton, cuyo nombre real era Alice Pullen, quien recibió parte de la herencia del pintor tras su muerte. Estas mujeres deben su fama no tanto a su labor como modelos sino a que fueron musas de pintores conocidos. En otros casos, ya fuera debido a su belleza o a su particular talento, “las modelos” podían destacar en los círculos artísticos o intelectuales. Este es el caso de Mery Laurent, sobrenombre de Anne Rose Louviot, que fue modelo del hijo de Raimundo de Madrazo y que asistía a la tertulia de Reinaldo Hann, Marcel Proust, Whistler..., al igual que Emma Dobigny, que posó para Corot y Degas. Una de las pocas modelos que ha dejado pruebas escritas de la relación que mantuvo con el pintor que la retrataba es Victorine Meurent, quien posó para Manet en su obra *l'Olympia* y para otros ocho cuadros realizados por este pintor entre 1862-1873. Victorine Meurent también es la modelo de *Almuerzo Campestre* y aparece en el cuadro sentada desnuda entre su hermano y su futuro cuñado. Este cuadro se iba a llamar *el baño*, quizá para resaltar aún más la desnudez de “la modelo”. Ambas obras fueron retiradas del salón oficial y despreciadas por la crítica académica, porque Manet había retratado un cuerpo femenino *vulgar*: se hicieron alusiones a sus pies sucios, sus piernas cortas, su

¹⁷ Cf. Discurso de Enrique Estrade Gutierrez, *La enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1889.

cadera demasiado estrecha, su pelo rojo y, en definitiva, a la peculiaridad de su mirada considerada demasiado incisiva y penetrante. ¿Esta percepción negativa no refleja bien las características atribuidas por la burguesía a las mujeres de las clases populares?¹⁸.

Victorine nació en París en 1844 y murió en las afueras de la capital en 1927. Además de modelo era pintora, y no sólo expuso en el Salón sino que fue miembro de la *Sociedad de Artistas Franceses: las mejores obras de Manet fueron retratos míos. Teníamos una buena relación... ¿Por qué ninguno de esos escritores entendió la fuerza de Olympia? Era mi cara, odiaban mi cara. Manet sabía lo que estaba haciendo y adoraba mi cara.... Le estaba diciendo al mundo, "esta mujer no es vuestra". Mis ojos, mi sonrisa, era para las chicas y no para los chicos, él lo sabía*¹⁹.

Los ejemplos de modelos conocidas por su nombre y apellido no dejan de ser representativos de una minoría. Lo habitual era "la invisibilidad" de las mujeres que posaban, cuyos cuerpos sin nombre han pasado a la historia del arte. No se sabe demasiado acerca de cómo las modelos entendían su profesión. Es más común encontrar testimonios sobre las características que los artistas apreciaban y valoraban a la hora de trabajar con una modelo. La ausencia de temperamento era uno de los requisitos más valorados, era mejor una mujer de carácter apaciguado y tranquilo que una mujer con carácter impulsivo y nervioso. El artista Harry Furniss describió así a su modelo *Nellie, una modelo ideal: apenas*

¹⁸ Dos de los cuadros más criticados de Manet, estuvieran basados en obras de la antigüedad, *Almuerzo Campesino* en una obra de Giorgione y *Olympia* en la obra de Tiziano, *la Venus de Urbino*. Ambas obras renacentistas fueron muy apreciadas en el siglo XIX.

¹⁹ Citado por Steven Levine en "Manet's Olympia", *Art Journal*, 1993, v. 16, pag.48. Traducción propia.

*hablaba; no estaba dotada de mucha inteligencia, pero tenía la suficiente para comprender la pose que querías, y, lo que es más, el sentido para mantenerla*²⁰.

Además de la importancia que daban “los artistas” a la puntualidad y al carácter tranquilo, los comentarios que hacían de sus “modelos” se centraban sobre todo en sus características físicas, y rara vez en las intelectuales²¹. El pintor Delacroix anotaba de una manera meticulosa y ordenada en sus diarios el tipo de piel de cada una de “las modelos”, las describía con precisión, como si el conocimiento de todas sus características físicas, pelo, color, talla, peso... fuese vital a la hora de representarlas en sus pinturas.: *...bello tono de piel morena, muy sanguínea, color amarillo oscuro y tono violeta lacado marrón y blanco (...)*Para el tono rosa cálido de la mejilla de una mujer tierna y rubia, el color carmín y el blanco, amarillo zinc claro y verde, esmeralda, blanco y lacado²².

Delacroix no era el único que realizaba este tipo de anotaciones, Ingres escribía el nombre y la dirección de “las modelos”, también Degas apuntaba las cualidades físicas de las mujeres que posaban para él, (color de pelo, de ojos...): *fíjense cómo pesa sobre nosotros la diferencia entre distintas épocas. Hace dos siglos hubiera presentado "Suzanne en el baño", mientras que yo sólo pinto mujeres en el baño. Hasta ahora, siempre se ha representado el desnudo en poses que suponían la existencia de un público. Pero las mujeres son gente*

²⁰ Cf. Harry Furnis, *Some Victorian Womens*, London, 1923, pag. 104.

²¹ Matisse escribió en sus memorias el siguiente comentario referido a las modelos que posaban para él: (...) *mis modelos no son como extras en un interior, Ellas son el principal tema de mi trabajo. Dependo absolutamente de ellas, las observo libremente (...) a veces las conservo varios años, hasta que mi interés desaparece...sus formas no son siempre perfectas pero son siempre expresivas.* (Cf. Matisse, *Ecrits*, Hermann, Paris, 1972, pag 161.Traducción propia).

²² Cf. Delacroix, *Journal*, Plan, Paris, 1932. v. 2, pag. 157. Traducción propia.

*simple y honesta que únicamente se ocupan de su cuidado físico. Ve ésta que se lava los pies... es como si mirara por el ojo de la cerradura*²³.

El grupo artístico que dejó más datos acerca de la relación con “las modelos” fue, sin duda, el de los Prerrafaelitas. A Gaetano Meo le impresionó la forma tan distinta en que “las modelos” eran tratadas en Londres y París: *En París -decían- los artistas trataban a sus modelos como amigas, las consideraban compañeras de trabajo. Después del trabajo, el artista y su modelo cenaban juntos y charlaban, y la modelo si era inteligente, aprendía mucho de arte*²⁴.

Del grupo prerrafaelita, tanto Dante Gabriel Rossetti, Willian Holman Hunt o Millais trabajaron con Annie Miller, que logró ser una reputada modelo en los años cincuenta. Nacida en el 1835, en el elegante barrio londinense de Chelsea, trabajaba en un cabaret de Londres antes de dedicarse a posar. Otra de las modelos de este grupo artístico inglés fue Fanny Cornforth, cuyo verdadero nombre era Sarah Cox quien posó para Rossetti más de veinte años, hasta su muerte en 1885.

Otro de los aspectos que nos ha parecido interesante resaltar una vez que hemos destacado las condiciones de trabajo de "las modelos", es el salario que recibían, un salario sujeto a múltiples factores. Si trabajaban para un “artista” estaban mejor pagadas que si lo hacían para la academia, ya que en su salario “el artista” incluía una comida diaria. Otro de los factores que determinaba la remuneración era el sexo de los modelos: las tarifas de los hombres solían ser inferiores a los

²³ Citado por P. Landord en *Degas, Flourey*, Paris, pags.23-26. Traducción propia.

²⁴ Citado por Alison Smith en *Victorian Nude, Sexuality, morality and art*, Manchester University Pres, Manchester, 1996, pag.198. Traducción propia.

de las mujeres, en proporción de dos a uno. A mediados de siglo XIX, los modelos en Francia cobraban de seis a diez francos por sesión de cuatro horas mientras que sus compañeros ganaban solamente cinco francos. En Inglaterra “los modelos” ganaban cinco chelines por semana, con un chelín adicional por cada dos horas más de pose, mientras que las modelos recibían un chelín cada vez que posaban. El salario de las modelos comparado con el de otras profesiones femeninas era relativamente más elevado. Una sirvienta y una costurera, por ejemplo, tenían que trabajar doce horas al día, seis días a la semana para conseguir los mismos ingresos. Según Claude Bédard, *los modelos cobraban poco más que los porteros, su paga, a finales del siglo XVIII, alcanzaba dos mil seiscientos reales al año, que correspondían a siete reales cada día*²⁵.

Los modelos, tanto hombres como mujeres, eran remplazados cuando engordaban y no cumplían la figura exigida por los cánones académicos. En 1782, *la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* despidió al modelo Juan del Valle, *por haber engordado mucho de barriga*²⁶. También estaban expuestos a las bromas del público. En la Junta Ordinaria del 4 de julio de 1775 se ordenó que se *dejara libre de las salas de mucha gente indecente, como chisperos, mozos de trabajo, arrieros y calesineros, y otros que hacen burla y se están riendo de las actitudes o posiciones en que se colocan los modelos.*

²⁵ Citado por Claude Bédard en *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Fundación Universitaria española, Madrid, 1989, pág. 135.

²⁶ Citado por Claude Bédard en *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, op. cit. pág. 136.

En 1800, el modelo Ramón Fernández Castañeda, pidió la intervención de la academia por los insultos que recibía de sus vecinos debido a *que ejercía dentro de la Academia un oficio ruin y una ocupación baja la de servir de modelo* ²⁷.

Pero no todas “las modelos” ganaban el mismo salario, las mujeres jóvenes judías eran especialmente buscadas y su sueldo podía llegar hasta los seis francos por sesión. Se preferían las judías y las italianas al resto de las nacionalidades porque se pensaba que además de tener mejores dotes para posar, eran más finas y bellas y menos púdicas que el resto, es decir, eran más dóciles y sumisas. El recuerdo del pasado glorioso de la antigüedad también era otra de las razones que motivaba a los artistas a contratar a estas modelos: *entre las italianas no había falsa modestia. Por entonces ser modelo era un trabajo serio con el que se ganaba dinero si se tenía disposición, y que se transfería de generación en generación* ²⁸.

De la misma opinión era el académico Jacques Nicolas Paillot de Montabert, quien en su tratado de pintura escribió: *los modelos más bellos son aquellos que mejor conservan la intención primordial de la naturaleza, y que por lo tanto ofrecen mayor carácter; ahora bien, esa clase primordial se ha mantenido mejor en los países en los que las razas que se han conservado puras, que en las rancias en sus usos y costumbres* ²⁹.

Aunque el salario de los modelos era superior al de cualquier otra actividad manual, su trabajo, ya fuera en la academia o en las escuelas privadas, era

²⁷ Citado por Claude Bédar en *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, op. cit. pág 137.

²⁸ Citado por Frances Borcello en *The artist model*, op. pág.160. Traducción propia.

²⁹ Cf. Jacques Nicolas Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, vol. 6, Bossange Père Paris, 1829, 9 vol, pag. 58. Traducción propia.

pesado. En las academias las sesiones solían durar de dos a tres horas y en las escuelas privadas podían prolongarse desde las de ocho de la mañana hasta las doce del mediodía para comenzar de nuevo por la tarde de una a cinco, con un descanso después de cada hora de pose que solía ser de diez minutos ³⁰.

“Las modelos” en el siglo XIX estaban clasificadas en función de su etnia y de su nacionalidad. Eran judías, negras, parisinas, españolas... Un dato curioso es que entre los años 1850 y 1870, gran parte de las modelos que posaron en Francia eran italianas, debido, en parte, a la fuerte inmigración italiana existente de ese periodo. A través del escritor francés Le Roux sabemos que si sólo tres familias italianas trabajaban como modelos en el París de 1868, había más de 500 modelos trabajando en la profesión veinte años más tarde ³¹. El número de modelos italianas concentradas en París, y luego en Londres, es un hecho destacable: familias enteras se dedicaban a esta profesión, a los niños se les enseñaba a posar como angelitos o cupidos, mientras que los más ancianos interpretaban papeles de vagabundos o santos ³². Incluso cuando se inauguró *La Slade* en Inglaterra, el profesor Pointer prometió a sus estudiantes que intentaría conseguir a las mejores "modelos italianas": *no sólo en su constitución y en sus proporciones, o en su gracia y dignidad naturales, son con diferencia superiores a nuestras modelos inglesas; sino que tienen una belleza natural,*

³⁰ Cf. Billy Klüver, “A short history of Modeling”, *Art in America*, 1991, 2, May, pag. 156.

³¹ Cf. Hugues Le Roux, *L'enfer parisienne*, Harvard Paris, 1888, pag. 70.

³² La situación de estas modelos se complicó cuando el dos de agosto de 1914, un día después del comienzo de la primera guerra mundial, el gobierno francés decretó que todo aquel que fuera extranjero y no tuviera sus papeles en regla debía abandonar el país. Ninguna de estas “modelos” tenía los papeles en regla porque su oficio no era aún visto como una profesión. La actuación policial fue criticada por numerosos “artistas”, y ante sus protestas el Salón de ese año no abrió sus puertas.

especialmente en sus extremidades que ni el trabajo más duro parece estropearlas ³³.

Al igual que las italianas y las judías, las españolas eran otro tipo de mujeres que atraían a los pintores por su supuesto exotismo. Pintores franceses –como Manet- pintaron numerosos cuadros donde reflejaban los tópicos españoles: los toros, la fiesta y el flamenco. Los pintores españoles también supieron sacar provecho de esta curiosidad exótica y se dedicaron a pintar cuadros de gitanas y corridas que se vendían fácilmente en los salones oficiales franceses. Sin embargo, esta curiosidad por otros países también sirvió para ridiculizar y mostrar la inferioridad cultural.

Entre las modelos españolas que hicieron fortuna en París destacan Juana o Jeanne Avril, vedette del *Moulin Rouge* que posó para Toulouse Lautrec; Mini López, modelo de Renoir entre 1875-1879; y Rosita Marín, que posó para alguna de las obras de Degas. Pero en un siglo en el que el sentimiento nacionalista se acentuó, la utilización de modelos de otras nacionalidades levantó críticas entre ciertos sectores relacionados con el mundo del arte. Se argumentaba que el empleo de modelos italianas, judías... no era comprensible, ya que en Francia también había bellas mujeres. En 1907 en el semanario *L'Humanité feminine*, se escribía: *las chicas bellas no son más raras que las bellas ideas bajo nuestro cielo francés, y sin embargo pedimos prestados a Italia nuestros modelos* ³⁴.

³³ Cf. Pointer, *Lecture 3: Systems of Art Education*, 1879, pag. 42. Traducción propia.

³⁴ Cf. *L'Humanité feminine*, n. 45, 1907. Traducción propia.

Otro ejemplo lo encontramos en el libro *Méthode et entretiens d'atelier*, en el cual se señala: *perded esta funesta costumbre de huir de la naturaleza de vuestro país. ¿Por qué los italianos?, ¿por qué lo árabes?, ¿por qué los turcos? Sed parisinos como se era ateniense*³⁵.

Saber posar

Las mujeres que trabajan en el cabaret no están desnudas, simplemente llevan ligeras ropas.

(*The Art Union*, 1840, pag. 73).

A mediados del siglo XIX se pusieron de moda los *tableau vivant* o *pose plastique* en los cuales se intentaban imitar, a modo de pieza teatral, cuadros de desnudos de épocas pasadas. No vamos a entrar en la importancia que cobró el cabaret en el siglo XIX, pero lo que sí que es cierto es que estas obras fueron perseguidas policialmente porque los actores (que eran en su mayoría mujeres jóvenes) se despojaban de sus ropas al final de la obra. *La pose plastique* era vista, por los sectores más conservadores, como una forma de espectáculo que encubría la prostitución³⁶. En el periódico francés *Le Intermédiaire* se cita que el 21 de Marzo de 1848 la policía hizo una redada en un club parisino en el que se representaba uno de estos *tableaux vivants*: quince niñas de menos de dieciséis años y diez muchachos jóvenes, todos desnudos, trataban de imitar un cuadro de Rubens conocido como *La fête de Cérés* delante de sesenta espectadores. A pesar de que los propietarios del local explicaron a la policía

³⁵ Cf. Thomas Couture, *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867, pags. 358-359. Traducción propia.

³⁶ A finales de siglo este tipo de entretenimiento fue eclipsado por el can-can y otros tipos de exhibiciones acrobáticas donde se mezclaba la gimnasia con la danza.

que esta era una manera de hacer revivir un cuadro clásico fueron condenados a cien francos de multa, una suma considerable para la época ³⁷.

Por otra parte la fotografía, entendida como una técnica que permitía la reproducción de la realidad tuvo mucho que ver con el papel que jugaron “las modelos” a finales del siglo XIX. Porque si las pinturas eran tachadas de inmorales cuando no se limitaban a seguir los cánones establecidos, la aparición de la fotografía no hizo más que empeorar la situación: ... *esos tristes desnudos muestran con cruel veracidad toda la fealdad física y moral de los modelos pagados por cada sesión* ³⁸.

Los artistas académicos fueron los primeros que rechazaron la fotografía, quizá por miedo a la competencia que se les avecinaba, o quizá porque los presupuestos clásicos que seguían no se respetaban al utilizar esta técnica. Lo cierto es que Ingres y veintiséis artistas más firmaron en 1862 un manifiesto en contra de la fotografía y de su uso como "arte". Ingres pese a que conocía las posibilidades de la fotografía prefirió desprestigiarla. *¡Quien de nosotros pudiera alcanzar esta fidelidad ... Pero eso no podemos decirlo en voz alta!* ³⁹. Y es que hay que pararse a pensar lo que representó la fotografía para el arte del siglo XIX. La posibilidad de ver el cuerpo desde todos los ángulos: contemplar la imagen desnuda de una forma completa o parcial, no ya en un museo o en una exposición, sino en la soledad de una habitación y con un tamaño manejable para llevar y ocultar. El impacto social de la fotografía permitió reproducir, a un

³⁷ Cf. *Le Intermédiaire*, 1848, pag. 211.

³⁸ Citado por Jorge Lewinski en *The naked and the nude: a history of nude photography*, Widenfeld & Nicolson, London, 1987, pag.40. Traducción propia.

³⁹ Citado por Otto Stelzer en *Arte y fotografía, contactos, influencias y efectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981, pág. 264.

nivel desconocido hasta entonces, desnudos que alteraban por completo los cánones del “arte culto” al dirigirse a un “público” mucho mayor, en un formato mucho más pequeño que cualquier cuadro al óleo y además fácilmente reproducible. Al mismo tiempo que crecía el número de fotografías de desnudos, se incrementaron las persecuciones de la policía. Los fotógrafos, para evitar multas, adoptaron una técnica descubierta en 1857 conocida por el nombre de su inventor, “el stanhope”. Esta técnica consistía en una fotografía microscópica que sólo se podía ver a través de una lupa guardada disimuladamente en un anillo...⁴⁰

Las mujeres que posaban para los pintores también posaban para los fotógrafos, pero el salario que percibían era menor, y en contraposición, el riesgo de ser denunciadas (podían fácilmente ser reconocidas a través de la fotografía) era mayor. El 14 de junio de 1857 fueron condenadas en París cuatro modelos a prisión, Virginie Dardene, Bertrande Tardinelle, Adèle Berlet y Julie Paraut por posar desnudas ante el fotógrafo Louis- Antoine Maline⁴¹.

El hecho de que la fotografía se convirtiese en un nuevo mercado en alza está ligado al auge de las fotografías de desnudos. (Fig. 25) La inscripción obligatoria de las fotografías en el registro de comercio es una prueba que permite evaluar el número de fotografías de desnudos realizadas en el siglo XIX.

⁴⁰ Cf. VV. AA, *L'art du nu au XIX siècle: Le photographe et son modèle*, Hazaaan, Bibliothèque Nationale París, 1997, pag.40.

⁴¹ Cf. *Gazette des Tribunaux* du 14 juin, 1857.

En 1853 en Francia, un 40% de las fotografías inscritas en este registro pertenecían a desnudos, y la mayoría de ellas correspondían a desnudos femeninos ⁴².

La demanda de fotografía de desnudos, hizo que desde mediados del siglo XIX se fundaran todo tipo de sociedades, escuelas y tiendas, destinadas a proveer al mercado el material que se solicitaba. En 1853, el pintor y fotógrafo Louis Camille d'Olivier fundó *La société photographique*, la cual se especializó desde sus comienzos en la producción de fotografías de desnudos para uso artístico. Aunque no se sabe con exactitud quién fue el primer fotógrafo de desnudos que trabajó al servicio de pintores y escultores, se cree que pudo ser el francés Noël Marie Paymal Lerebours. Lo que sí se sabe es que una de las primeras series de desnudos fue realizada por G. Watson, en 1856, -serie que se conserva en el *Victorian and Albert Museum* de Londres, y que formaba parte de la colección de la Reina Victoria, quien solía regalar a su marido cuadros y fotografías de desnudos por su cumpleaños-.

En el año 1859 se admitieron por primera vez obras fotográficas en el salón francés. El hecho de que se incluyesen obras fotográficas en los salones parisinos nos da una idea de la importancia que estaba adquiriendo esta nueva técnica. Las críticas a esta práctica se sucedieron con frecuencia en periódicos, revistas y semanarios: *la fotografía es la efigie brutal de la realidad más que de la verdad. Por su carácter limpio, es al mismo tiempo la negación del sentimiento y del ideal. Crea tristes efigies del ser humano, sin estilo alguno* ⁴³.

Las mujeres fotografiadas aparecían ante la crítica como sucias y feas, pervertidas y locas, e incluso eran calificadas de adúlteras. El crítico Louis

⁴² Cf. VV. AA, *L'art du nu au XIX siècle: Le photographe et son modèle*, op. cit. pag.30.

Auvray comentó, tras visitar el salón de 1859, y ver las fotografías que allí se exponían: *una mujer en el baño no será ya más una Susana o una Sara, sino una mujer gorda de piel sucia y con varices; de tal modo que nada puede impedir decir: ya que la verdad sale del pozo, al menos que esté limpia*⁴⁴.

A medida que los métodos fotográficos se perfeccionaron y se abarataron, se distribuyeron fotografías en mayor cantidad y con mejor calidad. Una de las primeras postales de desnudos que se conserva se realizó en Alemania en 1870 y fue obra de Schwartz de Oldenburg. En los años siguientes, más de 600 millones de postales de desnudos se vendieron en Francia. Estas postales de desnudos exóticos se convirtieron en auténticos best sellers, y tenían títulos como *La Belle Fatma, Bayadère de l'Algerie, Scènes du Harem ...* En 1902 Émile Bayard publicó en Francia una de las primeras revistas de desnudos fotográficos: *Le Nu Esthétique*, que salía a la venta cada mes y contaba con diez páginas, donde “los modelos” (en su mayoría mujeres y niños) representaban poses de cuadros mitológicos. Entre otras publicaciones del mismo estilo y de la misma época podemos citar: *Les Beautés du Nu, La Beauté Plastique y La Grâce feminine*. En España no existió una producción sistemática de fotografías de desnudos destinados a suplir “el modelo” para los artistas plásticos como en Francia o Inglaterra. Se tienen, no obstante, noticias de la utilización de la fotografía por algunos pintores. Tal fue el caso de Fortuny o de Julio Romero de Torres, el pintor cordobés que, como reza la copla, *pintó a la mujer morena*.

⁴³ Cf. Henri Delaborde, *La Revue de deux Mondes*, 1 d'avril, 1856, pag.17. Traducción propia.

⁴⁴ Citado por VV. AA en *L'art du nu au XIX siècle: Le photographe et son modèle*, op. cit. pag. 84. Traducción propia.

A pesar de la creciente demanda de “modelos”, tanto por parte de los pintores como de los fotógrafos, sus condiciones de trabajo no mejoraron en absoluto. Una de las pruebas es el anuncio publicado en *The Artist* a finales del siglo XIX, en el que se ofrecía la posibilidad de alquilar una casa, con entrada aparte para la modelo (¡no fuesen a enterarse los vecinos de que “una mujer”, a menudo desnuda, posaba para el inquilino!!) ⁴⁵.

Este no es el único ejemplo de este tipo que se conoce. Según Giles Walkley, otro pintor de la época, Marcus Stone, tenía tres puertas en su casa, una para la familia y los amigos, otra para la servidumbre y la tercera para que entrasen “las modelos” ⁴⁶. Otro ejemplo es el del famoso pintor inglés Millais que colocó en su casa un sistema en virtud del cual los cuadros y “las modelos” podían ser desplazados de lugar según el tipo de visitas. Colocar biombos que cubriesen las pinturas era algo que ya se venía realizado en la Corte española desde el siglo XVI.

A lo largo de la historia, los modelos masculinos gozaron de un prestigio del que no participaron sus compañeras, no sólo porque “los hombres” representaban los cánones de fuerza, equilibrio, estabilidad.... sino también porque a partir del siglo XVIII “los modelos” tuvieron la posibilidad de formar parte del sistema de funcionariado de esta institución artística con todas las ventajas que de ella se derivaban.

En el siglo XIX, pese a que “las modelos” ganaban un salario mayor al de sus compañeros, sólo podían posar desde que eran niñas hasta como mucho los

⁴⁵ Cf. *The Artist*, May, 1894. Traducción propia.

⁴⁶ Cf. Giles Walkley, *Artist's Houses in London 1764-1914*, London, 1994, pags. 60-62.

treinta años, ya que lo más apreciado en una modelo no sólo era su belleza, sino también su juventud. Su carrera, duraba mucho menos que la de “los modelos” que podían trabajar hasta la vejez representando papeles de corte histórico o religioso. Además, las modelos, para los artistas, aunque a veces habían llegado a tener un papel destacado en su vida y en su obra, no eran más que un mero medio para la creación pictórica, así lo expresa Matisse: ... *tengo que pintar un cuerpo femenino; primero, le insufló gracia y la elegancia pero tengo que darle algo más. (...)*. Y añadía: *el modelo al natural, el cuerpo desnudo de la mujer es el lugar privilegiado de la emoción, pero también de la duda*⁴⁷ .

Sólo a finales del siglo XIX las modelos empezaron a organizarse y, al crear sus propias asociaciones, regularon el precio que los pintores y fotógrafos debían de pagar por cada hora de pose, los diferentes tipos de poses, así como las obligaciones y deberes de cada una de las partes.

En la actualidad hay que subrayar el papel que “las modelos” ejercen ya no en el mundo del arte, sino también en el de la moda. En este sentido siguen estando vigentes las medidas y proporciones que estas mujeres deben mantener. Si en el Renacimiento la talla del cuerpo debía equivaler a nueve veces la altura de la cabeza, en nuestra sociedad las famosas medidas de 90-60-90 son las que determinan la figura perfecta e ideal de “la mujer”, quien sigue siendo valorada sobre todo por su belleza y su juventud, es decir, por su apariencia.

Para entender en toda su extensión el papel que jugaron las modelos y los pintores en el siglo XIX, debemos hacer entrar en escena otro agente

⁴⁷ Cf. Matisse, *Ecrits*, Hermann, Paris, 1972, pag. 69. Traducción propia.

fundamental dentro del campo artístico que estudiaremos a continuación: el público.

Público y pintura en el siglo XIX

Hubo un tiempo en el que las Bellas Artes eran patrimonio de muy pocas personas en cuanto a su adquisición, y de muchas menos en cuanto a su cultivo. La configuración social del mundo encerraba a las artes en el estrecho círculo de los poderosos y de los sabios, porque sólo ellos podían adquirirlas y comprenderlas. La clase media no estaba educada para estos manjares del entendimiento, ni el vulgo los gustaba o los conocía.

(José de C. y Serrano, *España en Londres correspondencias sobre la Exposición Universal de 1862*, Madrid, 1863, pág. 125).

En este apartado nos vamos a referir a las personas que de una u otra manera entraron en contacto con la obra de arte, tanto como espectadores, compradores, críticos, marchantes... Desde mediados del siglo XIX, el “público” de la pintura artística se relacionó con las obras de arte a través de los más diversos canales debido al desarrollo del mercado del arte. Nos interesa saber quiénes compraban cuadros y las razones de su compra, quiénes vendían, quiénes comentaban y juzgaban las obras, y, en general, las personas que al ir a las exposiciones, museos, concursos... se encontraban frente a las obras de arte en general y ante las pinturas de desnudos femeninos en particular.

Hemos tenido en cuenta cuáles fueron las motivaciones que llevaron a los diferentes grupos a relacionarse con las obras de arte, si lo hacían como medio de distracción y de diversión, como medio de educación, como vía para mostrar su riqueza y fortuna, como forma de inversión y especulación... Todas estas motivaciones no son en ningún caso excluyentes y, por ello, dificultan el estudio del “público artístico” en el siglo XIX.

Historiadores de arte como Andrew Carduff Ritchie han definido al “público artístico” como *aquel que se interesa por las obras de un artista en particular*. Así pues existiría Courbet y su público, Velázquez y su público...⁴⁸ Esta definición es ambigua, ya que entonces, estaríamos hablando únicamente de los *entendidos* o *aficionados* al arte, obviando a aquellos que se relacionaban con la pintura por otros motivos y no siempre por intereses estéticos.

En el siglo XIX hablar de "público de la pintura" equivale a referirse a la burguesía en general. Y a pesar de que en el interior de esta clase social existen diferentes fracciones de clase con gustos estéticos muy distintos, por lo general las clases burguesas y sus miembros comparten un cierto *habitus* de clase vehiculado a través de la educación y de los medios de comunicación, así como mediante un contacto interpersonal motivado por el desarrollo del campo artístico. Las características que definirían esta comunicación es que es predominantemente una comunicación impersonal. El público del siglo XIX, al contrario que en periodos anteriores, entra en contacto con la obra de arte antes que con el artista, y sólo en ocasiones excepcionales, como es el caso del crítico o del marchante..., el público y el artista se llegan a conocer. Este hecho tiene que ver con el incremento de las personas que se interesaron por el arte y acuden a exposiciones y eventos artísticos como exposiciones, salones y museos ⁴⁹.

⁴⁸ Cf. Andrew Carduff Ritchie, *Matisse, his art and his public*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1951.

⁴⁹ Es en el siglo XVII cuando el término “público” se comenzó a utilizar para referirse a toda una comunidad de parisinos que visitaban los salones. También es en este siglo cuando la configuración de este público artístico se convirtió en importante motivo de discusión y debate.

El siglo XIX fue el siglo de la prensa y de la imagen; también la producción de libros se incrementó considerablemente, y en 1860, tanto en París como en Londres, existían cuatro periódicos diarios con una tirada de más de un millón de ejemplares. En estos periódicos se comenzaron a incluir reproducciones de pinturas clásicas, lo que repercutirá en la manera de mirar, pero también de crear y de vender arte.

El público de la pintura no es una categoría homogénea, ni en el tiempo ni en el espacio social y cultural. Nosotros nos hemos centrado en el “público burgués”, aunque dentro del mismo se puede hacer una distinción entre alta burguesía (banqueros, financieros...), burguesía media (comerciantes, profesiones liberales...) y baja o pequeña burguesía (tenderos, oficinistas, profesionales de grado medio ...).

Con el ascenso de la clase media burguesa, con el desarrollo de la prensa y de la fotografía, junto con la importancia que la burguesía dio a la educación, y en particular a la educación artística, el número de personas que entran en contacto con las obras de arte fue mucho mayor que en periodos históricos anteriores. La aristocracia, y la alta burguesía van a referirse con frecuencia a la incompetencia de las clases más modestas para percibir el significado y el valor de las obras de arte, lo que no deja de ser un modo de distinguirse y de mantener su “status”. Si durante toda la historia del arte la pintura, la escultura o la arquitectura habían servido, entre otras cosas, para diferenciar “el gusto” de unas clases frente a otras, en este siglo se acrecientan las críticas que tratan de la incapacidad de las clases más modestas y de la excelente capacidad de las clases más “educadas” para “comprender” el significado y el valor de las obras de arte. El objeto artístico se convierte más que nunca en objeto de consumo. La utilidad de los

artículos valorados por su belleza esta en dependencia muy íntima con su carácter costoso. Como señaló Thorstein Veblen *por lo general la superior satisfacción que deriva del uso y contemplación de productos costosos y a los que se supone bellos es, en gran parte, una satisfacción de nuestro sentido de lo caro, que se disfraza bajo el nombre de belleza*⁵⁰. Thorstein Veblen nos está hablando, al igual que hizo Bourdieu en *La Distinción*, de algo tan complejo como es el *gusto*. Para estos autores, el gusto se ve determinado por características económicas y con ellas de prestigio. Sin embargo, desde nuestro punto de vista, la compra de cuadros no radica únicamente en razones económicas pues los sentimientos afectaban y afectan al *consumo* de obras de arte.

Los burgueses no sólo establecieron diferencias entre unas clases y otras respecto al gusto estético que debía de prevalecer, dentro de la misma clase burguesa se pensaba que “las mujeres” (al igual que los niños) no debían ver determinadas pinturas, en concreto cuadros de desnudos, porque su sensibilidad y su débil naturaleza “femenina” podía resultar dañada.

El noble, como regla general, ya no es el principal comprador de arte... los grandes distritos comerciales son ahora los mejores mercados artísticos (...) La llamada clase media inglesa ha sido, y es, la que más ha hecho por el arte nacional, escribía el crítico de arte Tom Taylor a mediados del siglo XIX en Inglaterra⁵¹.

⁵⁰ Cf. Thorstein Veblen, *Teoría de la Clase Ociosa*, Fondo de Cultura Económico, México, 1995, pág.135.

⁵¹ Cf. Tom Taylor, *The Fine Arts Quartely Review*, London, 1863. Traducción propia.

Vosotros sois la mayoría, -en número e inteligencia; - luego sois la fuerza, que es la justicia. (...) Ahora bien, vosotros necesitáis del arte. El arte es un bien infinitamente precioso, un brebaje refrescante y reanimador, que restablece el estómago y el espíritu en el equilibrio natural del ideal. Vosotros concebís su utilidad, ¡oh, burgueses! –legisladores o comerciantes- cuando al sonar la séptima u octava hora vuestra fatigada cabeza se inclina sobre las brasas del hogar y las orejas del sillón. (...) Vosotros, burgueses, habéis creado colecciones, museos, galerías. Algunas de ellas que hace dieciséis años sólo estaban abiertas a los acaparadores, abren ahora sus puertas a la multitud (...) Vosotros sois los amigos naturales de las artes, porque sois ricos unos, sabios otros (...), escribía por su parte el poeta Charles Baudelaire ⁵².

Para una burguesía en ascenso, el consumo del arte en forma de colecciones, exposiciones, o reproducciones, era un instrumento que confirmaba y valoraba su identidad social. Ciertos temas pictóricos, como los paisajes y los retratos se convirtieron en los *espejos artísticos* en los que a la clase burguesa les gustaba mirarse y reflejarse. Igual sucedió con determinadas pinturas de desnudos. Se aceptaban los desnudos históricos o mitológicos, aquellos que transmitían los valores de la antigüedad clásica. Estos cuadros eran aceptados por la clase burguesa porque los artistas que los realizaban –pintores académicos- compartían los mismos valores que sus compradores. Sin embargo, a partir de mitad del siglo XIX, con el nacimiento de escuelas de arte alternativas a la academia, los pintores van a recrear otro tipo de imágenes femeninas que se verán desprestigiadas y repudiadas por la moral burguesa, aunque finalmente una parte de la burguesía las acabe aceptando, ya que los “artistas modernos”,

⁵² Cf. Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996, pág. 97.

entre los que podemos citar a Courbet, Manet, Munch, Casas, Rops, Klimt... obtuvieron, a finales de siglo, los premios y las condecoraciones estatales más prestigiosas.

En el siglo XIX, la influencia del arte sobre la sociedad pasa a ser uno de los temas principales de debate social que se refleja en la prensa diaria, no sólo se reflexiona sobre la naturaleza del arte, sino sobre la función que el arte debe de cumplir en la sociedad. Demostrar conocimientos artísticos se convirtió en una auténtica *exigencia social*, hablar de pintura era una manera de mostrar que se poseía una *buena educación*. En Francia, por ejemplo, a partir de 1880, cuando la ley Jules Ferry promulga la obligatoriedad escolar, se produce una expansión de los programas educativos relacionados con el arte. Los republicanos pensaban -como ya se dijo- que a través de la pintura los jóvenes aprenderían a organizar sus pensamientos y percepciones de una manera más coherente, contribuyendo a la construcción de la *próspera nación francesa*. El sistema educativo dio importancia a la enseñanza del dibujo y concretamente al estudio del cuerpo desnudo que representaba los valores de fortaleza e idealismo, ya que... *de entre todos los cuerpos... el cuerpo humano es aquel, en cuyos movimientos, en cuyas formas, en todas sus proporciones presenta al mismo tiempo la mayor variedad y la mayor unidad*⁵³.

⁵³ Cf. *Ministère de L'Instruction Publique et des cultes. De l'enseignement du dessin dans les lycées*, Paris, 1854, pag.29. Traducción propia.

En los planes educativos ingleses también se dio importancia al estudio de principios artísticos y anatómicos ⁵⁴. En un artículo del periódico inglés, *The Times*, el periodista indica que *las escuelas más desarrolladas de Europa eran aquellas que se centraban en el estudio del cuerpo humano*. Los defensores de esta práctica argumentaban que *el cuerpo humano fue una creación divina, el objeto más perfecto de la naturaleza* ⁵⁵.

A pesar de que los sectores más conservadores pensaban que el acceso de un “público” masivo a la educación artística daría lugar a un empobrecimiento del “arte nacional”, otros sectores políticos opinaban que la diseminación de los conocimientos artísticos a través de la educación era una manera eficaz de transmitir los valores nacionales. No sólo dentro de las escuelas se incrementó el peso de la enseñanza artística, sino que también se multiplicaron las ediciones de libros de “autoaprendizaje”. Textos que iban dirigidos principalmente a las mujeres para que aprendieran a dibujar, mediante la copia, flores y paisajes.

El nuevo "público" artístico

El público que se interesaba por las cosas del arte y pretendía juzgar a los pintores se ha incrementado enormemente. Con anterioridad, la pintura sólo se había dirigido a un público restringido, compuesto de artistas, de personas con

⁵⁴ A finales del siglo XIX a los niños ingleses en las escuelas más “liberales” se les enseñaban reproducciones fotografías de desnudos de esculturas griegas, porque se pensaba que de esta forma estarían “inmunizados” contra la imagen real del cuerpo desnudo. Es en Inglaterra donde primero abrieron sus puertas los museos con un carácter “pedagógico”. En 1753 se creó el *Museo Británico*. En 1793, las colecciones reales francesas abrieron al público con el nombre de *Museo de la República* que posteriormente se llamaría *Museo del Louvre* y en 1819 a iniciativa de Fernando VII se fundó el *Museo del Prado*. Finalmente en 1870 se inauguró el *Metropolitan Museum de Nueva York*.

⁵⁵ Cf. *The Times*, 25 de Mayo de 1885, pag.10. Traducción propia.

*conocimientos, de gentes de letras y de mundo. Los Salones se realizaban tras largos intervalos de tiempo, en locales estrechos, como el Salón Carré del Louvre; los cuadros expuestos eran poco numerosos y el número de visitantes limitado (...) pero una vez que el inmenso palacio construido en 1855, en los Campos Eliseos, para una exposición universal, se destinó a acoger los Salones, que, a partir de 1863, se realizaron anualmente, el número de obras expuestas aumentó enormemente, el gran público, el pueblo en su totalidad, entró en contacto directo con los pintores y pretende pronunciarse ahora sobre ellos. Nos encontramos que el pueblo en su conjunto, principiante como juez de las obras de arte, se ha mostrado más ligado de lo que podía esperarse a la tradición, más hostil a las novedades, menos capaz de volver sobre sus errores, que el mundo restringido que había sido el árbitro hasta ese momento*⁵⁶.

Comentarios parecidos al esgrimido por el autor de este artículo se venían escuchando desde finales del XVIII. El testimonio del crítico francés Pidansat de Mairobert sobre el ambiente del salón parisino de 1777 es un buen ejemplo del ambiente heterogéneo de los salones: *aquí el saboyano que vive de sus chapuzas se codea con el ilustre noble acicalado con su “cordon bleu”; la pescadera intercambia sus aromas con la dama de alcurnia, obligándola a apretarse la nariz para combatir el fuerte olor de brandy barato que la invade; el rudo artesano, guiado solo por su instinto, salta con una justa observación, al oír la cual un imbécil ingenioso casi estalla de risa solo por razón del cómico acento en que ha sido expresada; mientras tanto un artista, oculto entre la multitud desmadeja el último significado de todo esto y procura sacar provecho*⁵⁷.

⁵⁶ Cf. Francis Carco, *Le nu dans la Peinture Moderne*, Ceres et Cie, París, 1924, pag. 23. Traducción propia.

⁵⁷ Citado por Thomas Crow en *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, Nerea, Madrid, 1989, pág.15.

Fue a finales del XVIII, cuando en los salones parisinos de pintura comenzó a entrar un público indiferenciado que no pertenecía al círculo de los entendidos que hasta entonces opinaban casi en exclusiva sobre las artes visuales. La burguesía media y la alta burguesía, al igual que la nobleza en épocas anteriores, utilizó todos los medios a su alcance para implantar su gusto artístico. Así pues se buscó el apoyo de las academias de arte por una parte y de la prensa por la otra para que prevaleciera el ideal clásico. Los diarios y revistas del siglo XIX están llenos de comentarios despectivos que critican a un “público” que “no entiende”, y que no sabe distinguir la valía de las obras. A través de los artículos de la prensa se contraponen “el público” que sabe, es decir, el público culto burgués, frente al “público” que no puede ni valorar ni opinar porque sus juicios son *erróneos*. La pintura, la escultura o la arquitectura, a lo largo de la historia del arte occidental, había servido a la iglesia, a la monarquía y a la nobleza como medio de distinción, y lo que ahora no se podía permitir es que *todo el mundo pudiera hablar de arte*, porque no todos sabían distinguir entre el “bien” y el “mal”, entre “lo moral” y “lo inmoral” de las obras artísticas: *el público sólo entiende lo sencillo; y lo sencillo es, a veces, opuesto a lo verdadero. (...) La sociedad culta no se equivoca, sabe distinguir el bien y el mal, y las brillantes cualidades de los personajes viciosos no le ocultan la perversidad de sus actos (...) el público ni tiene instrucción, ni educación, ni conocimiento, ni gusto; no cuenta más que con su instinto (...) y para hacerle distinguir entre el bien y el mal, será preciso que la obra sea muy sencilla* ⁵⁸.

El pintor y académico Pedro de Madrazo, hizo un comentario parecido al anterior a propósito de la exposición de 1847: *al Cesar lo que es del Cesar y al*

⁵⁸ Cf. J. Nombela, “Moralidad en el Teatro”, *La España Artística*, Madrid, 10 de Junio de 1858, n.33, pág. 13.

arte lo que es del arte; a la feria de Madrid sus melocotones, sus cacerolas, sus cajones llenos de juguetes de cartón y de hoja de lata, su concurrencia diurna y nocturna de gente desocupada; a la exposición de pintura su local aparte, separado del profano gentío que busca mantas de Palencia y trompetas de madera, y broma y conversación. Al comercio de segundo orden reunido inútilmente á lo largo de la calle de Alcalá para afrentar la memoria a las famosas ferias de Medinaceli, su mes de septiembre y su prosaica sociedad especial; al noble comercio de la inteligencia, a las artes liberales, de lo bello, otro mes aparte, otra sociedad distinta si es posible, otro sitio diverso del que ya ha ocupado hasta ahora alternando al parecer con los puestos del mercado...⁵⁹.

Las críticas cultas frente a la incultura popular eran aún más despectivas cuando se trataba de pinturas de desnudos femeninos pues tan sólo unos pocos, "la gente de gusto", podía captar el significado crítico de estas pinturas. En el *Athenaeum*, uno de los periódicos ingleses más importantes en el siglo XIX se podía leer: *la verdadera representación de las hermosas formas femeninas y de la desnudez es dificultosa y peligrosa. Pocos pueden captar la dulzura plena de las líneas y bordes y límites de la obra maestra adornada al máximo cuando su apariencia es más simple, al mismo tiempo que es inminente el peligro de degeneración hacia lo sensual e impropio* ⁶⁰.

También el pintor inglés J. B. Atkinson se lamentaba que, en razón del clima moral de la época, el desnudo en el arte no pudiera ser visto de una manera desexualizada: *el ignorante... no ve más que una naturaleza desnuda. La persona educada examina la desnudez en el arte* ⁶¹. Las masas no saben, no

⁵⁹ Cf. J. Nombela, "Moralidad en el Teatro", *La España Artística*, pag. 14.

⁶⁰ Cf. "The Art", *Athenaeum*, 3 de julio de 1852, pag. 727. Traducción propia.

⁶¹ Cf. J. B. Atkinson, *Blackwood's Magazine*, july, 1885, pag. 492. Traducción propia.

conocen, no están formadas, son ignorantes. Era precisa una pedagogía artística que definiese y redefiniese los gustos y reforzase los gustos de los distinguidos frente al mal gusto de los ignorantes. Era preciso un pedagogo del arte, es decir, una autoridad con autoridad para distinguir el bien del mal, lo bello de lo feo, lo permitido y lo prohibido. Nacía así en el medio burgués una nueva figura destinada a jugar un papel fundamental en la historia del arte de los siglos XIX y XX: el crítico de arte.

La crítica de arte en el siglo XIX

El origen de la crítica de arte aparece en Francia a mediados del siglo XVIII, pero su plenitud no llegará hasta el siglo XIX. Tras la Revolución de 1830, con el desarrollo de la prensa y el establecimiento anual de las exposiciones oficiales, aumentó el número de críticos que escribían en los diarios y las revistas para promover sus ideas artísticas. A partir de esta fecha, los historiadores de arte, los directores y los conservadores de museos, los escritores y los propios artistas, empezaron a emitir juicios de valor sobre las obras de arte, es decir, fue en este siglo cuando la actividad del crítico artístico comenzó a *profesionalizarse* ⁶².

En una investigación en la que se estudiaron las biografías de los 94 principales críticos de arte franceses del siglo XIX, J. C. Sloane mostró que la mayoría de los que habían nacido a finales del siglo XVIII o principios del XIX tenían otro trabajo además del de crítico de arte, entre los que se contaba el de “artista”,

⁶² En el siglo XVI, los humanistas relataban en sus tratados la vida de los artistas, elogiando sus cualidades técnicas, uno de los libros en los que mejor se observa este hecho es el de Vasari –*Vidas*–.

funcionario de la administración de bellas artes, periodista, escritor, historiador y filósofo, pero, y éste es el cambio significativo, la mayoría de los nacidos después de 1830 trabajarán exclusivamente como críticos ⁶³.

El estudio del crítico de arte es fundamental para comprender el desarrollo del campo artístico en el siglo XIX ya que éstos no sólo emitían juicios respecto de las obras de arte, sino que además tomaban parte en la legitimación y en la producción del valor de las mismas. Dentro del campo artístico, los críticos son los “especialistas”. Pero al tener cada grupo social, sus “propios expertos”, las opiniones que emiten los que no pertenezcan a este grupo, son generalmente rechazadas. Este hecho se ve claramente en la oposición que existió entre los “artistas académicos” y los “artistas modernos”. Los críticos que representaban a estos los primeros en raras ocasiones elogiaban a los segundos y viceversa. Mientras que críticos de tendencia conservadora apoyaron las obras de los artistas académicos, escritores como Stendhal, Heine, Mérimée, poetas como Baudelaire, Musset o Oscar Wilde ... apoyaron a través de sus novelas y de sus artículos en la prensa las pinturas de los “artistas modernos”. Un ejemplo es el caso de Manet. Cuando Manet no sólo era un desconocido, sino que su obra era rechazada en los salones parisinos, Zola dijo que habría sido muy afortunado si hubiese podido comprar todas las pinturas de Manet ya que en cincuenta años se venderían quince o veinte veces más caras, mientras que cuadros de otros pintores que hoy valen cuarenta mil francos no valdrían entonces ni cuarenta francos ⁶⁴.

⁶³ Cf. J.C Sloane, *Conservatives and Government in French Painting, between the past and the present*, Princeton University Press, Princeton, 1951.

⁶⁴ Cf. Zola, *Mon Salon*, Flammarion, Paris, 1970. Traducción propia.

Los propios pintores modernos se apoyaban unos a otros y en ocasiones en connivencia con críticos amigos. J. F Millet escribió al crítico Castagnary unas líneas respecto a la no admisión en el Salón del cuadro *La Fuente de Hipócrenes* de Courbet: ... *llegando a la casa de Rousseau el otro día, después de dejarle a Ud, he sabido que un cuadro de mujeres desnudas de Courbet ha sido rechazado por “inconveniente”. No he visto ese cuadro y no puedo juzgar las razones que esos señores del jurado han tenido para actuar, pero me parece difícilmente admisible que un cuadro de Courbet pueda ser más inconveniente que los cuadros de Cabanel o Baudry vistos en el último Salón, puesto que no he visto nada que me parezca más real, que se dirija directamente a las pasiones de los banqueros y cambistas* ⁶⁵.

También en Inglaterra el apoyo que los críticos ofrecieron a los “artistas modernos” fue vital para que sus obras fueran admiradas por una parte del “público burgués”. Estos se ayudaron de revistas y semanarios literarios creados por los propios escritores, desde donde defendían una nueva manera de pintar y de entender el arte, promoviendo un desnudo femenino que nada tenía que ver con el desnudo mitológico o histórico impuesto desde la academia. En 1869, el escritor y crítico inglés Sidney Colvin escribió en *Art and morality* que el verdadero objetivo del arte era la representación de la belleza del cuerpo sin ningún tipo de sometimiento, por ello al representar el cuerpo desnudo se debía abandonar cualquier tipo de regla académica ⁶⁶.

⁶⁵ Cf. J. F Millet; *Courbet, raconté par lui même et par ses amis*, Pierre Cailler editeur, Genève, 1958. Traducción propia.

⁶⁶ Cf. Sidney Colvin, *Art and morality*, London, 1869. Traducción propia.

Al multiplicarse los comentarios que se referían a la práctica pictórica, empezaron a ser constantes los artículos que hablaban de lo que es o debería ser la buena crítica de arte. El teorizar sobre cómo debería ser la crítica artística, nos muestra, no sólo el papel influyente que empezó a desempeñar la profesión de crítico en el siglo XIX, sino también las diferentes concepciones del arte que se fueron gestando en este periodo. Mientras que en Francia e Inglaterra, la crítica académica y moderna discurrió simultáneamente, la crítica artística española se caracterizó, según el escritor y periodista J. Gutiérrez Buron, primero por *su academicismo clasicista, luego por su intento de recuperación de una escuela nacional, y, finalmente, por una clara oposición a los ismos que venían de afuera, especialmente de Francia, contribuyendo así a la decadencia de las mismas exposiciones y, por consiguiente, también del arte*⁶⁷.

En España, el país que abanderó la Contrarreforma católica, ante el temor de las ideas artísticas que provenían del extranjero, se trató de mostrar que “ser crítico” consistía en distinguir lo moral de lo inmoral. La crítica española era fundamentalmente una crítica académica pasada por la moral jesuítica. Al mismo tiempo se trató de diferenciar al crítico del aficionado, pues los primeros se quejaban de la falta de profesionalidad de la crítica ante la intolerable intromisión de los aficionados: *¿Es la crítica el arte de descubrir el mérito verdadero de las cosas que a ella se sujetan, o acaso la facultad de desenvolver aparentes razones para elogiar lo que nos convenga y reprimir lo que nos desagrada?*⁶⁸.

⁶⁷ Cf. J. Gutiérrez Buron, *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Universidad Complutense de Madrid, 1887, pág. 657.

⁶⁸ Cf. “De la crítica”, *El Pensamiento*, 31 de Mayo de 1841, pág. 72.

En nuestro país, la configuración de la “crítica moderna” comenzó a desarrollarse tras la muerte de Fernando VII, pues sólo cuando la libertad de prensa fue mayor la crítica que apoyaba a los "artistas modernos" pudo desenvolverse con mayor facilidad ⁶⁹.

En términos generales se puede decir que existe una cierta afinidad entre los artistas académicos y la burguesía tradicional y los artistas modernos y la burguesía ascendente. Entre ambas fracciones de la burguesía y los artistas se encuentran los críticos. La crítica es en esta relación una importante instancia de mediación. Mientras que los críticos consagrados abogan por el conservadurismo en el arte, nuevos críticos dinámicos e informados abogan por el rupturismo y las vanguardias.

Públicos y mercado artístico

Porque los trabajos artísticos están "hechos para ser vistos", su exhibición es una "necesidad comercial" para el artista.

(William Michael Rossetti, *Fraser's Magazine*, June 1865, pag.788).

El nacimiento de exposiciones y salones dirigidos a la venta de los cuadros es una de los acontecimientos que definen el arte del siglo XIX. El desarrollo del mercado de arte satisfacía las dos necesidades básicas de la burguesía: el económico y el de prestigio.

⁶⁹ Cf. Javier Hernando, *El pensamiento romántico y el arte en España*, Cátedra, Madrid, 1995, pág 71.

Si desde el siglo XV, los grandes protectores del arte habían sido la nobleza, la iglesia y la monarquía, en el XIX, el Estado pasó a convertirse en el protector principal del “artista” a través de las academias de arte y de las exposiciones que ésta organiza ⁷⁰. Al mismo tiempo, mientras que el mecenas pertenecía en los siglos anteriores a una clase social más elevada que la del artista, es en el XIX cuando la clase social del “artista” y del comprador se nivela. El mecenas, en el sentido tradicional del término, es reemplazado por el coleccionista. Antes los mecenas protegían a los artistas vivos y los coleccionistas compraban obras de los antiguos, sin embargo, será raro encontrar coleccionistas de pinturas modernas hasta bien entrado el XIX, momento en el que personalizaron cada vez más sus colecciones y poco a poco fueron adquiriendo pinturas de artistas vivos ⁷¹.

Ante la expansión del mercado artístico y su desarrollo por medio de exposiciones y salones, apareció la figura de *dealer* o marchante cuyo trabajo consistía en adquirir obras de arte a buen precio con el fin de venderlas posteriormente a un precio mayor. Los marchantes no sólo influyeron en la expansión del mercado artístico en el siglo XIX, sino que además elevaron el *valor* de los artistas individuales. La importancia que su profesión adquirió en todo el siglo XIX, se observa en un artículo del periódico inglés, *Art Journal: el comercio de nuestros maestros actuales está en manos de los marchantes...*

⁷⁰ Cf. Andrés Ubeda, “La academia y el artista” *Cuadernos de arte español*, Diario 16, n. 33, 1992, pág 25.

⁷¹ Cf. Albert Boime, “Les hommes d’affaires et les arts en France au XIX siècle”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 28, june, 1979, pag. 87.

Aunque la mayoría de los que compraban o comercializaban arte eran “hombres”, también hubo mujeres que se convirtieron en grandes coleccionistas. Una fue Mme Recamier, pintada por J. Louis David en 1800 y por François Gérard en 1805; y otra Paolina Borghese quien posó por Antonio Canova para su *Venus* entre 1804-1808, y para Ingres en la *Grande Odalisque* en 1814.

muchos de los mejores trabajos en todas las exhibiciones pasadas eran propiedad de marchantes que los compraban antes de colgarlos en las paredes y cuyos beneficios (en su mayor parte eran vendidos- algunas veces dos veces- antes del cierre de las exposiciones) eran altos, ocasionalmente doblaban el coste originario ⁷².

Al igual que sucedía con los críticos de arte, unos apoyaron y compraron las pinturas de los “artistas académicos” y otros de los “artistas modernos”. Entre los marchantes que defendieron y creyeron en los “artistas modernos” se encontraba el francés Durand-Ruel, que respaldó a pintores como Cézanne, Manet, Monet, Pissarro, Seurat...Durand-Ruel inventó el sistema denominado *de l'achat en gros*, gracias al cual compró colecciones enteras, como la de Manet o la Puvis de Chavannes cuando éstos no eran aún conocidos. Otros marchantes importantes son Ambroise Vollard, que sostuvo a Cézanne y Spitzer et Bing, que promocionó las obras *de art nouveau*.

La figura del marchante fue llevada a la literatura de la mano por Zola en su novela *L'Oeuvre* donde reflejó a través de personajes como *Le père Malgras* o *Naudet*, el papel que los marchantes desempeñaron en el mercado artístico francés del XIX.

Los salones y las exposiciones del XIX se convirtieron en verdaderos acontecimientos sociales, lugares de conversación y de encuentro donde además de hablar de arte se trataban temas políticos, económicos, sociales... El crecimiento del mercado artístico dio lugar a que los “artistas” en vez de trabajar

⁷² Cf. “The dealer”, *Art Journal*, 1854, pag. 6. Traducción propia.

para clientes particulares, ambicionaran triunfar en los salones y como éstos estaban bajo el patrocinio del Estado, el gusto que se impuso en un principio fue el gusto de la academia.

El nacimiento de los primeros salones se remonta al siglo XVII, exactamente a 1667, fecha en la que por iniciativa de Colbert, ministro de Luis XIV y de la *Académie Royal* se celebra en París el primer Salón oficial. Si en un principio, los salones estuvieron bajo el patronazgo real, a lo largo del siglo XIX será el Estado el que supervise y determine qué obras debían de formar parte del Salón y cuáles no. Desde su inicio, los salones se configuraron como exposiciones artísticas con un claro sentido nacionalista, en las que el género más presente era el histórico, pues era el tema que mejor reflejaba los sentimientos patrióticos. En todos estos cuadros, el uso del desnudo clásico tenía un papel esencial. La “mujer” desnuda representaba la maternidad, o los ideales de justicia e igualdad, mientras que el hombre reflejaba, a través de la musculatura, todo el poder y la fuerza nacional. Al mismo tiempo, dado el gran tamaño y formato de estas obras, el Estado era ser el único comprador de estos cuadros que generalmente eran expuestos en edificios públicos.

La importancia social de los salones se debe a que fueron las primeras exposiciones de arte, periódicas, de libre acceso, que se ofrecían en Europa en un marco secular. En el siglo XIX en París se llegaron a concentrar más de diez mil obras artísticas de las cuales ocho mil correspondían a los más de cuatro mil pintores que exponían para alcanzar los tres primeros premios y el de honor. En un principio a los salones concurrían exclusivamente los pintores miembros de *l'Académie Royale*, de ahí que se conociera como *Salón de l'Académie*. Pero posteriormente, ante la avalancha de artistas y de cuadros que no seguían la línea

impuesta por la academia, se creó el salón de los rechazados o *Salon des Refusés*. En el Salón de 1863, el jurado rechazó más de 4000 obras lo que provocó una gran agitación en los medios artísticos. Napoleón III inauguró un nuevo Salón que dio cabida a todas las obras excluidas en el Salón oficial: *muchas reclamaciones han llegado al emperador respecto de las obras de arte que han sido rechazadas por el jurado de la exposición. Su Majestad, queriendo que sea el público quien juzgue la legitimidad de esas reclamaciones, ha decidido que las obras de arte rechazadas sean expuestas en otra ala del Palacio de la Industria. Esta exposición será voluntaria, y los artistas que no quieran tomar parte en ella, sólo tendrán que comunicarlo a la administración, que sin tardanza les devolverá sus obras*⁷³.

Los artistas que aceptaron el veredicto del jurado y que apoyaban las ideas de *l'Ecole des Beaux Arts* retiraron sus obras para que éstas no fueran expuestas en el *Salón des Refusés*, pero los que no sentían muchas simpatías por los presupuestos académicos aceptaron la ocasión de desafiar al público exponiendo en el salón alternativo. Entre estos artistas se encontraban Monet, Pissarro, Cézanne... Manet presentó en el *Salón des Refusés* la pintura *Déjeuner sur l'herbe* que atrajo la mirada de los visitantes y los comentarios de los críticos. Mientras tanto, en el Salón Oficial de 1863, otro desnudo, *El Nacimiento de Venus* de Alexandre Cabanel, fue premiado con la Legión de Honor, máximo galardón que ofrecía el Estado a un “artista”, un premio que le sirvió para convertirse en profesor honorífico de *l'Ecole des Beaux Arts*.

⁷³ Cf. *Le Moniteur*, 24 de abril, 1863, pag. 24. Traducción propia.

Según el historiador de arte John Rewald, el salón alternativo atrajo a gran cantidad de curiosos, cuya cifra de visitantes alcanzó entre tres mil y cuatro mil personas los fines de semana. Pero lo que más llamó la atención tanto a los críticos como al público en general fue la cantidad de pinturas que tenían por tema el desnudo femenino ⁷⁴. A este respecto, el crítico y escritor Maxime du Champ diría del primer *Salon des Réfuses: un pintor histórico elige un desnudo femenino, realiza un retrato con unas cuantas modificaciones mas a menudo inspiradas en unas vagas ideas tomadas de los antiguos maestros y luego dice: ¡Es una Venus! Nada de eso: es una modelo y nada más* ⁷⁵.

Aunque el *Salón des Refusés* causó más expectación de lo que cabría de esperar, “los artistas modernos” siguieron intentando exponer en el salón oficial, único lugar en el que podían ser reconocidos por el “público burgués” y vender sus obras a buen precio. Un ejemplo de este hecho nos lo muestra la carta que Renoir envió al marchante de arte Durand-Ruel, en la que le comenta el interés de los “artistas” por participar en el Salón oficial: .. *en París, apenas hay quince aficionados capaces de interesarse por un pintor sin el salón. Hay 80.000 que ni siquiera comprarían una nariz si un pintor no está en el salón (...) además no quiero caer en la manía de creer que una cosa es buena o mala según el sitio donde se exponga. En una palabra, no quiero perder el tiempo metiéndome con el salón (...) mi envío al salón es completamente comercial. En todo caso es como algunas medicinas, si no alivian, tampoco hacen empeorar...* ⁷⁶.

⁷⁴ Cf. John Rewald, *Historia del Impresionismo*, Seix Barral, Madrid, 1994, pág. 82.

⁷⁵ Cf. Maxime du Champ, “Le Salon de 1863”, *La Revue des deux Mondes*, June 15, 1863, págs. 892-893. Traducción propia.

⁷⁶ Citado por John Rewald en *Historia del impresionismo*, op. cit. pág. 334.

Otro testimonio que muestra la transcendencia y la influencia de los salones oficiales como evento social y comercial, lo encontramos en el testimonio del pintor español Santiago Rusiñol: *el Salón se acercaba, y empezaba la fiebre, aquella fiebre angustiosa, que venía al aproximarse el momento de los envíos (...) Todos temían y esperaban, todos esperaban angustiados el juicio del Dios éxito (...) Finalmente se acercaba el día del envío, el día de despedirse de la obra y arrancarla del estudio, y el coche iba pasando, cargado de telas y esculturas (...) ¡Qué poco sabe el gran público de los sufrimientos que cuestan al espíritu esos trozos de uno mismo! En el estudio, en las salas, en el jardín, quedaba como un vacío*⁷⁷.

Pero si los salones eran exposiciones con un marcado carácter francés, los centros artísticos claves a nivel internacional fueron las exposiciones universales, que se convirtieron en un importante lugar de intercambio, no sólo artístico, sino también científico y técnico. Era corriente que la prensa nacional comparase las obras artísticas que en estas exposiciones se presentaban con el fin de exaltar las pinturas autóctonas en detrimento de las extranjeras. Así, los franceses calificaban el arte inglés de puritano y los ingleses el arte francés de inmoral: *un profundo sentido de la propiedad tiene bastante que ver con la pobreza de los desnudos femeninos colgados en las paredes de las exposiciones inglesas. Los franceses han pretendido incluso, no carecer de delicadeza. Nuestras nociones, afortunadamente para la moral de nuestro pueblo, y ciertamente para las buenas maneras de la sociedad, son diferentes, y así los cuadros ingleses están en su mayor parte decentemente cubiertos*⁷⁸.

⁷⁷ Cf. Santiago Rusiñol, "El Saló", *L'Avenç*, Barcelona, 1898.

⁷⁸ Cf. J. B. Atkinson; "The Paris international exhibition: English pictures", *Art Journal*, October, 1867, pag. 247. Traducción propia.

Otro comentario referido al mismo tema, lo volvemos a encontrar en el periódico inglés, *Art Journal: la pintura francesa cuenta con más agudeza y juega con el intelecto; la inglesa con mayor amplitud y simpatía; la francesa con más vivacidad e inteligencia, la inglesa con mas sobriedad y decoro. Entre las escuelas europeas líderes, la distinción en estos y otros puntos se contradice. Los franceses buscan un dilema, una sorpresa; los alemanes la gloria en un misterio impenetrable, pero los ingleses aman un sentimiento que está hecho de una simpatía, algunas veces forzada, hacia lo excitante*⁷⁹.

La primera exposición universal tuvo lugar en Londres, en 1851, celebrándose anualmente a partir de esta fecha. Las exposiciones en las que el arte gozó un papel predominante fueron: *la Exposition Universelle des Produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux Arts*, en París (1855); *La London International Exhibition on Industry and Art*, en Londres (1862) y la *International Exhibition of Art*, en Filadelfia (1876). Pero además de los salones y las exposiciones universales, cada país venía realizando desde finales del siglo XVII, otro tipo de exposiciones artísticas nacionales. En España, fue en 1753 el año en el que *la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* comenzó a celebrar encuentros artísticos. El tema principal de los cuadros de estas exposiciones era el histórico, donde se resaltaba la religión cristiana, la patria y el rey. Al contrario que en Francia e Inglaterra, las pinturas mitológicas no sólo eran escasas, sino que casi nunca obtenían un premio destacado, si se exceptúan *Episodio de una Bacanal*, de Teófilo Diócoro de la Puebla, que recibió una medalla de tercera clase en la exposición de 1860, y *Las Ninfas del Ocaso*, de

⁷⁹ Cf. *Art Journal*, 1862, pag. 56. Traducción propia.

Juan Brull Viñolas realizada para la exposición de 1899, que consiguió una segunda medalla.

La mayoría de las exposiciones que tuvieron lugar en el siglo XIX en París, Londres o Madrid eran de acceso gratuito. El grado de desarrollo artístico de cada país se medía por el número de exposiciones que anualmente se daban cita. En España, sabemos por los comentarios de los periodistas que asistían a las exposiciones nacionales que el arte español no atravesaba sus mejores momentos. En estas exposiciones no se permitía la participación de ningún “artista” extranjero, por lo que el eco en la prensa extranjera de las exhibiciones españolas era prácticamente inexistente. El arte español tenía un carácter fuertemente proteccionista, como lo demuestra el crítico Peregrín García Cadena: *la exposición general inaugurada el día 8 en el Palacio del Indo ha venido á dar á los amantes de lo bello una muestra lamentable de la aflictiva decadencia del arte, ¿será que la mayoría de nuestros pintores y escultores, contagiados del mercantilismo reinante en otros países busquen solamente en los certámenes artísticos el crédito del mercado?*⁸⁰.

Públicos y desnudo femenino en el siglo XIX

¿No es una lamentable deshonra que la exposición de los cuadros ante el público tal y como los crea el artista obligue a muchos visitantes de la galería a apartarse de ellos con repulsión, permitiendo únicamente unas fugaces miradas a las pinturas colgadas, por muy excelentes que sean, por miedo a que el

⁸⁰ Cf. Peregrín García Cadena, *La Ilustración Española y Americana* pág. 1876, n. XIV, págs. 257-258.

espectador esté mirando a aquello que va en contra de su sentido de la decencia?

(Carta al editor, “A Woman’s Plea”, *The Times*, 20 May 1885, pag.10).

Pienso que la exhibición de estudios de desnudos, si puedo decirlo educadamente, nació fuera de un deseo de cultura. Debería saber que no vamos a las galerías para preguntarnos por la "habilidad del pintor", sino para encontrar disfrute y refinamiento en la visión de lo que es más hermoso dentro del arte. La forma humana es la forma conocida más hermosa y perfecta, y los estudios de desnudo son siempre perfectos.

(Carta al editor, “Common Sense”, *The Times*, 21 May 1885, pag.6).

Para los “artistas académicos” y para la mayoría de los burgueses que apoyaban la tradición clásica, los desnudos femeninos que seguían los cánones de las figuras de la antigüedad eran interpretados como metáforas de idealismo, espiritualismo y delicadeza; la representación realista de un cuerpo desnudo era rechazada no sólo por sus características pictóricas o técnicas, sino también por el atrevimiento de retratar a una mujer real. Los “artistas modernos” consideraban sin embargo, a estos desnudos académicos como repetitivos y por decirlo con palabras de la época “apastelados”. Un buen ejemplo de una obra fetiche para los burgueses academicistas, es *La esclava* del pintor y escultor francés Gérôme, que representa una figura femenina desnuda con las manos maniatadas, cuya reproducción adornó no pocas casas burguesas. Esta escultura, por responder a los cánones de la representación académica, no fue tachada de subversiva o indecente, como lo sería años más tarde *L’Olympia* de Manet. ¿Quién hubiera pensado que la figura de una mujer encadenada y completamente desnuda alcanzaría tanto éxito como en la Exposición de

Londres de 1851, dedicada al progreso y a la educación?. Otro ejemplo de cómo las pinturas de desnudo femenino servían para decorar los salones de las casas burguesas lo tenemos en el museo de Artes Decorativas de Madrid, en cuya última planta se reproduce a tamaño real una casa del siglo XIX. En el salón de la casa puede verse un cuadro de desnudo femenino, al lado de otros cuadros de paisajes y retratos, cuyo fin último era decorar y “embellecer” la estancia ⁸¹.

Las críticas académicas sobre la forma en que los “artistas modernos” pintaban el desnudo femenino se centraban en el empleo de colores agresivos, pinceladas gruesas y dibujo poco marcado, en las que además, la imagen representada aparecía a menudo en posturas ajenas al decoro, dejando al descubierto los atributos sexuales. Y es que en el siglo XIX, se produjeron importantes modificaciones dentro de la propia concepción del arte, no sólo se empezó a resquebrajar el antiguo principio de la jerarquía de los géneros pictóricos, sino que se reaccionó en contra de la primacía del dibujo frente al color. Desde el Renacimiento, no había duda de la superioridad del dibujo frente al color: un buen “artista” era, ante todo, un buen dibujante. Sólo a partir del siglo XIX la perfección en el dibujo fue perdiendo prestigio en relación al color, cambio que se traducirá también en la representación del cuerpo desnudo. Este cambio, no obstante, tal y como explica el periodista José Castro y Serrano, al hablar de sus impresiones de la exposición Internacional de París del año 1855, fue lento y dio origen a todo tipo de críticas que traspasaron el campo artístico: *el desnudo social no es percibido del mismo modo que el desnudo histórico, Venus puede aparecer desnuda sin que se resienta por ello el pudor público, pero una*

⁸¹ En el Museo de Art Nouveau de Salamanca existe una colección de estatuas femeninas en porcelana quienes “perdían” sus ropas cuando se accionaba un resorte. Estas figuras se hicieron famosas en toda Europa, especialmente en Francia y Austria a finales de siglo XIX.

*señorita de nuestros tiempos no puede aparecer en la pintura ni siquiera a medio vestir*⁸².

En España, la influencia de *la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* dificultó que el desnudo fuera elegido por los artistas como tema pictórico. El pintor Antonio María Esquivel confesó en dos cartas, fechadas en Madrid el 7 de diciembre de 1853 y el 8 de enero de 1854, que se *dedicaba al retrato por falta de mercado de obras de desnudo*. El desnudo femenino realista, se consideraba, desde la propia institución académica, *una representación indecente*, que además impedía mostrar la destreza técnica del pintor. El rechazo que una parte de la burguesía desplegó contra los desnudos femeninos realizados por los “artistas modernos” iba unido a la vinculación que este grupo estableció entre el arte moderno y la idea de subversión política. Se pone así de manifiesto los trasvases que estaban teniendo lugar entre el lenguaje de la política y el mundo del arte y de la crítica⁸³.

Ante el incremento de las obras de desnudos femeninos, sobre todo tras el desarrollo de la fotografía, se hicieron más duras las leyes que condenaban las pinturas que representaban desnudos femeninos. En Inglaterra, el gobierno inglés creó, en 1802, una sociedad para la “supresión del vicio”, que perseguía aspectos tan dispares como los prostíbulos, los adivinos, las publicaciones blasfemas, los libros obscenos y, como no, las pinturas o dibujos impropios. Esta nueva normativa se desarrollaría años más tarde con los llamados *Obscene*

⁸² José Castro y Serrano, en sus impresiones de la exposición Internacional de París del año 1855, Citado por Luis Montañés en “El desnudo femenino en la pintura española”, *Galería Antiquaria*, 1991, n. 90, pág. 57. Otro artículo interesante dedicado al desnudo de arte es el discurso de Don Jacinto Octavio Picón en su recepción a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 19 de noviembre de 1902.

⁸³ Cf. Francis Haskell, *Pasado y presente del arte y del gusto*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

Publications Acts, que se publicaron en 1857, y cuyos decretos no afectaban sólo a las obras literarias o pictóricas, sino también al teatro y la fotografía.

Desde la aparición de la técnica fotográfica fueron muchos los comentarios, reflejados a través de la prensa, que mencionaron que si posar para un cuadro artístico era respetable no lo era para un medio como el fotográfico. El fotógrafo Oscar G. Rejlander, por ejemplo, fue sancionado por realizar reproducciones de desnudos femeninos, aunque sus fotografías eran copias de cuadros clásicos de la antigüedad. Una de estas fotografías, *The two ways* se encuentra en la actualidad en la colección del *Victorian and Albert Museum* de Londres.

A los *Obscene Publications Acts*, siguieron en 1860 los *Contagious Diseases Acts*, que criticaban duramente el desnudo femenino y comparaban la profesión de las modelos artísticas con las prostitutas. Pero las modelos no sólo eran enjuiciadas por los sectores más conservadores, sino también por los incipientes movimientos feministas que criticaban a las “modelos” porque al posar, incrementaban los deseos del varón. Como señaló la historiadora Judith Walkowitz, *las feministas de finales de la era victoriana participaron en una dinámica cultural que difundió y amplificó las historias de peligro sexual en la cultura de mercado con efectos políticos contradictorios*⁸⁴.

El sentimiento puritano que desde mitad de siglo XIX se percibía en Inglaterra estaba motivado por la tensión política y económica que se vivía en el país. El desarrollo de la industria, el crecimiento de las ciudades, la aparición de los sindicatos de trabajadores, las dudas religiosas, las críticas al liberalismo y a la

⁸⁴ Cf. Judith Walkowitz, *La ciudad de las pasiones terribles*, Cátedra, Madrid, 1992, pág. 479.

ciencia... eran causas de esta “inquietud moral”. Si desde la administración se había dado instrucciones para reglamentar cualquier actividad –entre ellas la artística- que atentara contra la moralidad, las asociaciones puritanas se encargaron de que esta normativa se llevara también a cabo entre sus socios. Las asociaciones, que perseguían todo tipo de material literario o artístico "pornográfico" tenían por lo general un carácter religioso y estaban formadas por mujeres. Entre ellas podemos mencionar: *Ladies' National Association* (1869); *The Social Purity Alliance* (1873); *The Church of England Purity Society*; y *The White Cross League* (ambas en 1883) y *The National Vigilance Association* (1885). Incluso en 1885, *The Church of England Purity Society* dictó una sentencia atacando la *Royal Academy* por promover el vicio y los estudios indecentes.

También en estos años aumentaron vertiginosamente los clubs dedicados a controlar las actividades sexuales de sus miembros varones; muchos de esos centros se aprovecharon del lenguaje y la imaginería cristiana de la caballerosidad para hacer gala de sentimientos y acciones de protección respecto a las mujeres. En 1883, Ellice Hopkins, uno de los miembros de la *White Cross League*, dio una serie de consejos morales necesarios en todo de varón: *tratar a todas las mujeres con respeto y procurar protegerlas contra el mal y la degradación; Utilizar todos los medios posibles para cumplir la obligación de "mantenerse puro"; Procurar eludir todo lenguaje indecente y vestimenta vulgar; Mantener la ley de la pureza como compromiso idéntico entre hombres y mujeres; Procurar extender estos principios entre mis compañeros y tratar y ayudar a mis jóvenes hermanos*⁸⁵.

⁸⁵ Citado por Alison Smith en *Victorian Nude: Sexuality, morality and art*, op. cit. pag. 218.

Finalmente, la policía inglesa, Scotland Yard, creó, en 1890 bajo la presión de la Asociación de Vigilancia Nacional (NVA), un departamento especial para tratar en exclusiva los temas referidos a libros y pinturas “impropias”⁸⁶.

En los Estados Unidos, tras el desarrollo de la fotografía, aumentó la vigilancia policial para prohibir que se reprodujesen fotografías de desnudos femeninos. El 11 de noviembre de 1887, Anthony Comstock, jefe de la sociedad Newyorkina para la supresión del vicio (NYSSV), arrestó a Ronald Knoedler, propietario de una de las galerías más prestigiosas de la Quinta Avenida por la venta de reproducciones fotográficas de cuadros de mujeres desnudas, -la mayoría copias de cuadros de Boureau-⁸⁷. La noticia se publicó en las primeras páginas de casi todos los periódicos de New York: el *New York Tribune* del 12 de noviembre de 1887; *The World*, del 13 de noviembre de 1887; *Mourning Journal*, del 13 de noviembre de 1887; *New York Herald*, del 13 de noviembre de 1887; *New York Times*, del 13 de noviembre de 1887; *New York Evening Post*, del 17 de noviembre de 1887 y *The Star*, del 17 de noviembre de 1887. En la mayoría de estos periódicos se argumentaba que *las fotografías baratas en blanco y negro eran peligrosas y no eran arte, y que por ello se debían confiscar todas las que valiesen menos de diez dólares*⁸⁸. Pero si los que atacaron a Ronald Knoedler y lograron llevarle a la cárcel, sostenían que la fotografía no era arte, sino pornografía, los defensores del galerista condenaron el arresto alegando motivos educativos: *la representación adecuada del desnudo es refinada y ennoblecedora en sus influencias... la popularidad de estos trabajos artísticos a*

⁸⁶ Ese mismo año, *La Asociación Nacional de Vigilancia*, antes *Sociedad contra el Vicio* condenó entre otros libros, las obras de Boccaccio, Rabelais, Balzac y Zola.

⁸⁷ Otro caso había ocurrido cuatro años antes con la detención, del también galerista de August Muller, por la venta de fotografías de mujeres desnudas.

⁸⁸ Cf. *Art Amateur*, 17 de noviembre, 1888, pag. 28. Traducción propia.

*través de la fotografía proporciona los más grandes beneficios educativos a la comunidad. Protestamos contra las acciones de la Sociedad para la Supresión del Vicio por tratarse de un trabajo de personas incompetentes, ideado para conseguir una mala reputación a una de las formas artísticas más elevadas, y denunciarnos tal acción como subversiva de los mejores intereses tanto del arte como de la moralidad*⁸⁹. Esta opinión fue rebatida por el inspector de policía: *se dice que la exposición al público de las formas desnudas femeninas es un "educador de la opinión pública". Tal vez eduque la opinión pública sobre lo que son las mujeres hermosas, pero genera un apetito de lo inmoral; su tendencia es descendente; y es en muchos casos una manera de agostar la moral de los jóvenes y de los inexpertos*⁹⁰.

En España, fueron las llamadas *Juntas de Fe* las que ejercieron la actividad censora a lo largo del siglo XIX. El 22 de octubre de 1820, se publicó un reglamento sobre la libertad de imprenta, a través del cual se trataba de controlar y perseguir todos los dibujos, pinturas y estampas que se consideraban susceptibles de ser censurados por ser *subversivos, sediciosos, obscenos o injuriosos*. Dos años más tarde, el 22 de enero de 1822, se aprobó en las Cortes en arresto de quince días a dos meses –o una multa equivalente–, para todo aquel que *distribuyera cualquier tipo de imágenes indecentes*⁹¹.

⁸⁹ Cf. *The World*, 17 de noviembre, 1887, pag. 8. Traducción propia.

⁹⁰ Cf. Nicola Beisel, "Moral versus art: Censorship, The politics of Interpretation and the Victorian Nude", *American Sociological Review*, 1992, april, vol. 58, n. 2, pag. 154. Traducción propia.

⁹¹ En la época franquista este tipo de normativas reaparecieron nuevamente. Los servicios de censura dependientes de la Vicesecretaría de Educación Popular, declaraba en su Orden del 23 de diciembre de 1936: *se declaran ilícitos la producción, el comercio, y la circulación de libros pornográficos, o de literatura socialista, comunista, libertaria, y en general, disolvente*.

La prensa española también se hizo eco de la mentalidad conservadora que dominaba en el país, el crítico y escritor Alberto Lista, escribió en 1821: *el interés de la moral que siempre debe vencer al de la literatura, nos obligará a proscribir una pieza literaria como se proscriben los mejores cuadros cuando representan imágenes obscenas. Si su mérito hace que se conserven para perfeccionar el gusto de los artistas y pintores, su indecencia obliga a esconderlas a la vista del público. Nosotros no nos atrevemos a entrar en el análisis de sus escenas, porque sus bellezas, aunque grandes, son todas del género desnudo, o lo que es peor, del género en que se cubren con leve gasa los desnudos*⁹².

En cualquiera caso, ya fuera a través de la religión, de la administración o de la escuela se pensaba que el desnudo femenino no era un tema pictórico adecuado, ya que *dañaba la sensibilidad femenina*, que podría ver alterada por la contemplación de este tipo de pinturas. Pero mientras aquellos que adquirían o vendían pinturas de desnudos femeninos corrían el riesgo de ir a prisión, los altos cargos, como en siglos pasados, adornaban sus estancias con este tipo de imágenes. Liu Hsi-hung (el primer embajador chino en Francia) se quedó sorprendido cuando comprobó, en su visita oficial al Buckingham Palace en 1877, los numerosos cuadros de desnudos que había en este Palacio: *en cada palacio y casa pudiente hay estatuas de mujeres desnudas, esculpidas en piedra fina en los jardines de entrada; algunas se encuentran incluso a los lados de las calles. Pienso que la Reina debe fomentar esta costumbre*⁹³.

⁹² Cf. Alberto Lista, *El Censor*, 7 de abril de 1821.

⁹³ Citado por Alison Smith en *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art*, op. cit. pag. 5. Traducción propia.

CAPITULO VII.-

IMÁGENES PICTÓRICAS DE LA MUJER EN EL SIGLO XIX

Nos conocemos a nosotras mismas a través de las mujeres hechas por los hombres.

(Sheila Rowbotham, *Woman's consciousness, Man's World*, London, Penguin book, 1973, pag.40)

“La mujer”, objeto de estudio de médicos, filósofos, científicos y artistas.

Antes de centrarnos en los estereotipos que se crearon en el arte en torno al desnudo femenino en el siglo XIX, y con el fin de no perder de vista el contexto donde estas obras se realizaron, mostraremos qué tipo de mujer trataban de legitimar las teorías “oficiales” y “extra oficiales” que hablaban sobre “las mujeres”.

En el siglo XIX hubo una proliferación de escritos que hablaban de “la mujer” y que estaban dirigidas a “la mujer”. Por razones tanto de índole económica como política o social, éstos teorías pretendían hacer reflexionar sobre el cometido que cada uno de los sexos debía desempeñar en la sociedad. Se podría afirmar que ninguna otra época estuvo tan obsesionada en justificar y distinguir los roles sexuales y sociales de “mujeres” y “hombres”, o al menos de hacerlo de una manera tan explícita.

El tema de lo *público* y lo *privado* fue objeto de estudio por parte de pensadores alemanes como Hegel, Kant o Schopenhauer, y también fue objeto de reflexión en pensadores franceses de distintas tendencias, conservadores como Bonald, liberales como Benjamin, Constant, Guizot, Tocqueville, y socialistas como Saint-Simon, Blanc, Cabet, Fourier y Proudhon. Todos ellos dedicaron innumerables páginas a la familia y secundariamente a las funciones respectivas de los sexos, y aunque no todos fueron partícipes de la reclusión de las mujeres en el ámbito de lo privado lo cierto es que abogaron por regular la sexualidad femenina en una época obsesionada por la maternidad y la paternidad¹.

El científico Charles Darwin estimaba como aptitudes femeninas: la intuición, la capacidad perceptiva y la imitación, pero para él esas facultades eran características de las razas inferiores, de un estado de civilización menos desarrollado².

La mujer en el siglo XIX se convierte en objeto de reflexión y vigilancia. Los libros más difundidos se refieren a toda una minuciosa preceptiva sobre la actitud que en cada momento preciso y en cada lugar habían de adoptar, ya ejercieran el papel de madre, esposa, hija ... Algunos de estos libros fueron escritos por mujeres, pero en general respetaban el marco social instituido, es decir, una organización jerárquica de la sociedad que condenaba a una posición de relegación a las mujeres de las distintas clases sociales. Basta mencionar los

¹ Schopenhauer en su *Ensayo sobre la mujer* (1850) habla de *la razón débil de la mujer*, afirmando que la naturaleza, *al negarles la fuerza, les ha dado en cambio, para protegerlas de su debilidad, la astucia*. Otto Weininger, en su obra *Sexo y carácter* (1903) seguía afirmando la pervivencia de lo masculino frente a lo femenino, pero ya no atribuía esta diferencia a la naturaleza sino a la cultura.

² Cf. Charles Darwin, *The descent of man, a selection in relation to sex*, Encyclopaedia Britannica, London, 1990, pag. 78.

títulos de estos libros para que nos hagamos una idea de su contenido: *Woman's mission* de Sarah Lewis; *Daughters, wives and mothers of England* de Sarah Ellis; *The heroines of domestic lives* de Octavius Frier y *Characteristics of women* de Anna Jameson's... En Francia en el *Manuel de la bonne compagnie, ou guide de la politesse et de la bienséance* escrito por Elisabeth-Felicité Bayle-Mouillard, se menciona que *hasta la edad de trece años ninguna joven puede salir sin acompañamiento. Para pasear por la ciudad, ver tiendas, estar con amigas o ir a la iglesia, debe ir siempre con una sirvienta y en las visitas oficiales siempre aparecerá con su madre* ³.

Los tratados de “buenas maneras” no eran escritos únicamente por hombres, sino que la mayoría eran redactados por las propias mujeres. Pero no sólo se emitían juicios referidos a “la mujer” desde el ámbito filosófico o científico. Desde el campo artístico, concretamente el literario, se fijaban expresamente las funciones que cada sexo debía cumplir. El escritor inglés, Tennyson seguía definiendo en *The Princess* (1849), los papeles que correspondían al “hombre” y a la “mujer”, prácticamente igual que los moralistas del siglo XVI y XVII:

*El hombre para el campo y la mujer para la casa;
El hombre para la espada y la mujer para la aguja;
El hombre con la cabeza y la mujer con el corazón;
El hombre para mandar y la mujer para obedecer;
Todo lo demás es confusión.*⁴

³ Cf. Elisabeth-Felicité Bayle-Mouillard, *Manuel de la bonne compagnie, ou guide de la politesse et de la bienséance*, Paris, 1834.

⁴ Cf. Alfred Tennyson, *The Princess*, Oxford University Press, London, 1916, lines 427-31. Traducción propia.

A “las mujeres”, a “las princesas”, se las ubica al campo de lo sensible, de la naturaleza, de lo doméstico y de lo privado. La felicidad de las familias dependía de “la mujer” y ella tenía la culpa de cualquier desorden que se produjera en su seno. *Las mujeres han sido creadas exclusivamente para proteger la especie, y toda su vocación ha de centrarse en este punto*, escribe Schopenhauer. Sólo por medio de la maternidad “las mujeres” asumían su papel social y político. Los discursos que giraban en torno a la natalidad se convirtieron en un tema con connotaciones tanto políticas como morales. Los neomalthusianos, por ejemplo, luchaban por inculcar a los obreros y a las obreras la importancia de la regulación de los nacimientos. En las octavillas que se repartían a la salida de las fábricas se podía leer: *mujer, aprende a ser madre sólo cuando tú lo desees*. Pero finalmente, y ya en el siglo XX, la ley de 1923 en Francia prohibió todo tipo de propaganda anticonceptiva ⁵.

La preocupación que existía con respecto a la maternidad repercutió en el arte académico hasta el punto de que este tema se convirtió en uno de los motivos pictóricos privilegiados del arte académico. Año tras año las academias exhibían cuadros con el nombre de: *Madre y sus hijos, Madre jugando con sus hijos, Madre cuidando a sus hijos...* Pero si bien en el campo artístico académico se representaba a “la mujer” como madre protectora siempre vigilante y atenta, son escasas las pinturas que mostraban a esta madre dando de mamar, o posando desnuda con el recién nacido, poses que en la actualidad, a comienzos del siglo XXI hacen furor en los estudios de los fotógrafos. El embarazo y el momento de dar a luz, temas recurrentes hoy en la vanguardista publicidad de los *United*

⁵ Citado por Michel Perrot en “La mujer en el discurso europeo del siglo XIX”, *Actas de las VII jornadas de investigación interdisciplinaria*, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, volumen II, 1989, pág. 124.

Colours of Benetton, eran, para los "artistas académicos", temas tabúes dentro de las representaciones del desnudo femenino.

En los tratados médicos, el *ser madre*, era la característica por excelencia de la feminidad, pero la maternidad también se entendía como causa de enfermedades mentales y físicas: *la maternidad, que es la función principal de las mujeres, determina en ellas condiciones predisponentes del estado nervioso. La aparición del flujo menstrual, la preñez, el parto y la lactancia... la conducen a este estado* ⁶.

Los "artistas modernos" también pintaron en raras ocasiones a mujeres embarazadas, y cuando lo hicieron relacionaron este estado con la enfermedad y la muerte, como sucede en el cuadro de Schiele, titulado precisamente *La embarazada y la muerte* (1911). Mucho más frecuentes fueron las pinturas que destacaron la relación entre la madre y el hijo, Renoir pintó en 1885 *Maternidad*, obra en la que una madre está dando de mamar a su hijo. Y una pintora, Mary Cassat llevó al lienzo el tema de la maternidad en más de veinte ocasiones entre 1880 y 1893. También Gustav Klimt trató el tema de la embarazada en sus obras, *La esperanza I* (1903), *La esperanza II*, (1908). Así pues, fueron los pintores vanguardistas, los pintores que rompieron con el estatuto del pintor académico y contribuyeron a configurar nuestra percepción actual.

⁶ Cf. Juan Drumen, *Tratado elemental de Patología médica*, C. Monier, Madrid, 1850, vol. 2, pág. 385.

En España, aunque la polémica acerca del papel de las mujeres en la sociedad del siglo XIX siguió casi la misma pauta que en Francia o en Inglaterra, su despegue fue más lento y produjo menos reformas significativas. A través de los escritos de la época es posible comprobar que la educación que “recibían en nuestro país estaba encaminada a hacer de ellas objetos útiles y agradables a la mirada de los hombres. La mujer debía ser humilde, devota, caritativa, buena hija, hermana, madre y esposa y como había sucedido en otros países, se multiplicaron los libros donde se establecía cómo debía comportarse y cuál era el papel social que tenía que desempeñar. María del Pilar Sinues, autora de *Hija, esposa, madre*, escribió en 1875: *no soy de las que abogan por la emancipación de la mujer, ni aún entro en el número de las personas que la creen posible: espíritu débil, creo que toda la fuerza de mi sexo consiste en la bondad, en la virtud, en el amor; creo que las mujeres necesitan constantemente el amparo de un padre, de un esposo, de un hermano, de un hijo... creo que la esfera de acción de la mujer es tan extensa como la del hombre, pero en condiciones completamente distintas. El hombre por medio de la razón, debe realizar todos los hechos de la vida exterior, la mujer por medio de su bondad inteligente, debe dirigir toda la vida interior de la familia ...*⁷.

En los semanarios y periódicos artísticos se publicaron también artículos que emitían juicios morales sobre las mujeres. En *La Ilustración Española y Americana*, José de Castro y Serrano, en respuesta a otra carta al director no duda en difundir sus ideas sobre “la mujer” relacionando las características físicas con las psíquicas. El título de la carta resulta en sí mismo expresivo: *Las mujeres que sobran*.

⁷ Cf. María del Pilar Sinues, *Hija, esposa, madre*, Madrid, 1875.

*(...) La mujer aparece creada para compañera, amiga y colaboradora del hombre. Una suma igual de individuos de ambos sexos ejecutaría la obra de la naturaleza en armónicas proporciones (...) Al observar las cualidades físicas de ambos seres se encuentran algunos elementos de inducción. El hombre, con su cara barbuda, su cuerpo en general veloso, sus grandes pies, sus músculos anatomizados ... parece dispuesto a lo que se puede llamar la vida pública. La mujer, en cambio, privada de defensas contra la intemperie, mórbida de carnes, corta de estatura, delicada de manos y de pies, débil en su acción muscular y participando de excitaciones vivas en el mecanismo de sus nervios, es decir, más sensible que fuerte, parece destinada al interior del hogar*⁸.

El artículo nos sorprende no tanto por lo que dice, -a fin de cuentas es una opinión conservadora que se repite en muchos periódicos del siglo XIX y de siglos anteriores-, sino porque éste artículo aparece en un medio artístico y literario en el que publicaban escritores de la talla de Jacinto Benavente, Benito Pérez Galdos, Juan Valera, Emilio Castellar, Jacinto Octavio Picón...

Varios años más tarde, en el mismo semanario se vuelve a hablar de las mujeres de la siguiente manera: ... *arrancar a la mujer de la familia para llevarla al foro, al parlamento y a la academia, es privarla de la atmósfera en que vive. No hay que decir que en el extranjero las mujeres se dedican a muchas operaciones que aquí no tienen, se trata de ocupaciones y no de carreras; en segundo, claro es que no defiende la ociosidad de la mujer, y que ésta, en todos los estados, tienen ocupaciones propias de su sexo; y tercero, y esto hay que decirlo muy alto, las mujeres extranjeras valen menos, moralmente consideradas que las*

⁸ Cf. José de Castro y Serrano, *La Ilustración Española y Americana* 1886, pág. 18.

españolas. Tienden a la emancipación, y por ello están acabando con la familia. Francia ha degenerado desde que las mujeres han empezado a emanciparse. Francia ha empezado a caer desde que París ha sido el gran mercado de la belleza humana; y aquellas cocottes que tienen coche y palco; y aquellas actrices con palacios; y las hijas de los porteros que se desdeñan de barrer la escalera y hacen música y algunas cosas más; y las demoiselles du comptoir, que porque la toilette es cara, tienen un amante, ó dos, ó diez, y no se ocultan, han hecho que el hombre, considerando que la mujer puede bastarse, no se case sino con las ricas; y esto ha llevado a la prostitución a muchas que no han podido bastarse a sí mismas mas que sobrando a los demás (...) No hay pues, que poner por modelo a la mujer francesa, que vale infinitamente menos que la nuestra. No pretendo, señoras y señores, que la mujer española vuelva al estado de principio de siglo; que no aprenda a escribir, porque podría escribir al novio: que siempre tenga los ojos bajos y se chupe el meñique; y digo, señora madre, quiero que se instruya, que ame el arte, que se dedique a la enseñanza de la niñez, al comercio y a las industrias propias de su sexo, pero principalmente a la familia y al gobierno de su casa. Quiero esto, pero por Dios!, que la mujer no sea orador, ni concejal, ni empleado, ni sereno, ni siquiera agente de Orden público. Propagandistas de la emancipación de la mujer, ved lo que hacéis: dignificarlas pero no las saquéis de su atmósfera; no sea que por tener oradoras, médicas, y abogadas, os encontréis un día sin madres, sin esposas, sin hermanas. He dicho⁹.

No hace falta que nos detengamos a comentar el artículo, pues queda claro cuáles son los espacios libres que se dejan a las mujeres: defiende a la mujer española contraponiéndola con la francesa, por considerar que esta última goza

⁹ Cf. Juan Valero de Tornos, *La Ilustración española y americana*, 1889, n. XVI, pág. 259.

de más libertad, tiende a la emancipación y con ello conduce a la *destrucción de la familia*.

En otro semanario ligado también con el arte, titulado *El artista*, hemos encontrado artículos que van más allá del pensamiento estético, como el que lleva por título *Modestia, decencia, recato, compostura y pudor: ... el pudor es una señal casi involuntaria de honesto temor, y de candor del alma... la compostura en las personas bien nacidas, es regla del decoro, en las mujeres, la salvaguardia de su buena fama...*¹⁰

Mientras que en las revistas artísticas españolas se trataba de definir las características de la "mujer española", en Inglaterra, en la revista *Art Journal*, existía desde los años treinta un apartado exclusivo para "las artistas" que pintaban o esculpían.

En el siglo XIX también proliferó la prensa especializada para mujeres. Y a partir de los años sesenta se multiplicó el número de publicaciones dedicadas exclusivamente a las *damas*. En estos artículos se volvía a repetir las características propias de la condición femenina. En el *Correo de la moda*, del 10 de noviembre 1877, se comenta: *négole el cielo a la mujer la fuerza y la energía física e intelectual que concediera al hombre; pero dótola en cambio ricamente de una imaginación vivaz y creadora, de un corazón sensible y generoso...*¹¹

¹⁰ Cf. L de U y R, "Modestia, decencia, recato, compostura y pudor", en *el Artista*, Madrid, 1935, Tomo II, pág. 207.

¹¹ Cf. *El Correo de la Moda*, 10 de noviembre de 1877, pág. 23.

En cuanto a los derechos legales de la mujer en España hay un discurso pronunciado por el federalista y progresista Pi y Margall en el Ateneo de Madrid el 2 de diciembre de 1888, que explica de una manera concisa su situación: *la mujer dentro del matrimonio, civil como canónico, carece de personalidad (...), no puede, sin el consentimiento de su marido, ni administrar sus bienes. Es triste la condición de la mujer en el nuevo Código, es tan triste como en el antiguo. Soltera ha de vivir hasta los veintitrés años bajo la potestad del padre; casada bajo la autoridad del marido. Carece de personalidad en uno u otro estado* ¹².

Las mujeres no podían abandonar el hogar sin el permiso del padre. No podían votar ni ser miembros del Gobierno u ocupar cargos en la Administración. Y en el caso de ser madres de un hijo natural, el padre del niño era quien detentaba la patria potestad ¹³.

Pero no todos los discursos se centraban en la reclusión de "la mujer" dentro del hogar. Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, denunció las desigualdades entre ambos sexos y señaló las consecuencias negativas que se derivaban de su situación. Su obra no tiene un sentido victimista porque plantea las diferentes vías que tiene la mujer para desarrollarse en sociedad. Para Pardo Bazán, la revolución liberal no había tenido una repercusión directa en la sociedad española. El atraso en el que se encuentra la mujer española –según la autora-

¹² Cf. Francisco Pi y Margall, *Discurso pronunciado en el Ateneo*, Madrid, Tomo I, 1888, pág. 243.

¹³ No vamos a profundizar en estos temas, que ya han sido estudiados con detenimiento, si al lector le interesa conocer más sobre la situación legal de la mujer en España, recomendamos el libro, VV. AA, *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres: Siglos XVI-XX*, Universidad Autónoma de Madrid, 1986.

constituye una clave para entender el atraso del país. Las mujeres deben tener destino propio. Por ello pide una reforma radical en la educación: que sea igual para los dos sexos. Pero para ello, la mujer debe ser la artífice del cambio, la que tome conciencia de su injusta situación y destierre la idea de inferioridad: (...) *aspiro señores, a que reconozcáis que la mujer tiene destino propio, que sus primeros deberes naturales son para consigo misma, no relativos y dependientes de la entidad moral de la familia que en su día podrá constituir o no constituir; que su felicidad y dignidad personal tienen que ser el fin esencial de su cultura, y que por consecuencia de este modo de ser de la mujer, está investida del mismo derecho a la educación que el hombre entendiéndose la palabra educación en el sentido más amplio de cuantos puedan atribuírsele* ¹⁴.

En todo caso los movimientos obreros del siglo XIX no defendieron con fuerza la liberación de las mujeres. En Francia, el movimiento feminista, más desarrollado que en España, pidió ayuda del movimiento obrero, sin que esta petición fuera nunca escuchada: *nos dirigimos a vosotros, proletarios, como a nuestros compañeros de infortuna, para apoyar nuestro derecho a salir de la esclavitud. Vosotros sois votantes, vosotros disponéis de la fuerza de la mayoría, todos vosotros tenéis en el corazón a una mujer, sois nuestros hermanos. Ayudarnos a liberarnos* ¹⁵.

¹⁴ Cf. Emilia Pardo Bazán, “La educación del hombre y de la mujer”, *Nuevo teatro crítico*, año II, núm 22, octubre 1892, págs 14-82. En 1889 la revista inglesa *Fortnightly Review* le encargó un estudio sobre la mujer española que se publicó en *La España Moderna* entre mayo y agosto de 1890. Este texto así como los que publicó en el *Nuevo Teatro Crítico*, -revista de carácter feminista-, vienen recogidas en el libro de Guadalupe Gómez Ferrer, *Emilia Pardo Bazán: La mujer española y otros escritos*, Cátedra, Madrid, 1999.

¹⁵ Intervención de Hubertine Aubert en el III Congreso socialista de Francia, octubre, 1879. Citado por Lydia Elhadad en “Les Femmes Prénommées: Les prolétaires Saint Simoniennes rédactrices de “La femme libre 1832-1834”, *Les révoltes logiques*, n. 5, 1977, pag. 62. Traducción propia.

Al final del Segundo Imperio, el movimiento obrero en Francia seguía asignando a las mujeres, al igual que Proudhon, un puesto exclusivo en lo privado. Y es que, aunque el *Consejo General de la Internacional de Trabajadores* era partícipe de la igualdad entre los sexos no adoptó ninguna medida a favor de las mujeres. El proyecto de autonomía obrera se acompañaba de todo un imaginario del cuerpo femenino que justificaba su aislamiento en el terreno del hogar. En los foros y congresos socialistas se manifestaba que el trabajo industrial embrutecía el cuerpo femenino alegando que *las mujeres deben ser excluidas de cualquier trabajo nocturno donde su pudor pueda ser amenazado y su cuerpo expuesto a venenos industriales u otros agentes letales*¹⁶. Y aunque estas demandas pueden verse como positivas, de hecho favorecían que la familia, y el hogar apareciesen como el espacio natural de las mujeres. El hogar es el ámbito que más conviene a su “cuerpo enfermo”: *no diremos, como señaló Michelet, que la mujer es un cuerpo perpetuamente enfermo, pero no es menos cierto que determinados hechos debidos a las particularidades del cuerpo femenino como la eclosión brusca de la pubertad, la crisis periódica de la masturbación, el embarazo... le impiden desempeñar un trabajo industrial y las hacen justamente dotadas para la maternidad*¹⁷.

¹⁶ Congreso de Ginebra, 1866, Citado por Lydia Elhadad en “Les Femmes Prénomées: Les prolétaires Saint Simoniennes rédactrices de “La femme libre 1832-1834”, *Les révoltes logiques*, op. cit. pag. 66. En este Congreso, el profesor Chemalé expuso que el uso de las máquinas de coser alteraban la sexualidad femenina porque un gran número de obreras habían experimentado una excitación genital tan fuerte que habían necesitado un baño de agua fría. Traducción propia.

¹⁷ Congreso de Laussane, 1867, Citado por Lydia Elhadad en “Les Femmes Prénomées: Les prolétaires Saint Simoniennes rédactrices de “La femme libre 1832-1834”, *Les révoltes logiques*, n. 5, 1977, op. cit. pag. 67. Traducción propia.

El cuerpo femenino a través del arte

A finales del siglo XVIII, y a lo largo de todo el XIX, se sexualiza la morfología del esqueleto, la sangre o el cerebro. La defensa de la inferioridad de “la mujer” se basó en descubrimientos presumiblemente biológicos: los darwinistas sociales seguían manteniendo que era un “hombre” no evolucionado del todo, ni física ni mentalmente. (Fig. 26)

Pero para poder explicar la concepción que en el siglo XIX se estableció en torno al cuerpo habría que analizar todo un largo proceso que hundió sus raíces en la época Renacentista, donde el ascenso del individualismo, la aparición de un pensamiento positivo y laico sobre la naturaleza y el progresivo retroceso de las tradiciones mágico-religiosas dio lugar a una nueva concepción del cuerpo del que hoy en día somos herederos. Para Catherine Gallagher y Thomas Laqueur el cambio en la representación del cuerpo está directamente relacionada con la emergencia de organizaciones sociales modernas, las cuales en este momento están sufriendo transformaciones ¹⁸. Por ello, su representación, así como los saberes que giran en torno a él se deben a una visión del mundo y a una definición del sujeto ¹⁹.

Este cuerpo, que había que cuidar, proteger y preservar de todos los peligros y todos los contagios, se presentó como una de las formas primordiales de la conciencia de clase. Su afirmación era la afirmación de la burguesía, cuyos

¹⁸ Cf. Catherine Gallagher y Thomas Laqueur, *The making of Modern Body*, University of California Press, Berkeley, 1987, pag. 7.

¹⁹ Para profundizar en este tema, David Le Breton, *Anthopologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 1990.

“controles” velados se centraron también en la pintura y posteriormente en la fotografía.

De todas las representaciones pictóricas que del cuerpo se realizaron durante el XIX, la "mujer" desnuda fue el “motivo” más utilizado tanto por "los artistas académicos" como por "los artistas modernos". Aunque unos y otros representaron el cuerpo femenino ajeno a la realidad social de las mujeres de este siglo, fueron los "artistas modernos" quienes subvirtieron las reglas burguesas dominantes, al enfrentarse a instituciones propias de la burguesía, las academias estatales y la familia burguesa. Estos "artistas modernos" crearon otro tipo de imágenes femeninas que, pese a romper con las representaciones idealizadas de los siglos anteriores siguieron enmarcando a la mujer dentro de unos estereotipos determinados: el de la "mujer fatal", "la lesbiana", "la prostituta"... El cuerpo desnudo sirvió para reproducir imágenes de “mujeres malditas”, el retrato desplazó progresivamente a la pintura de historia y religiosa, además de la de costumbres y la de paisajes –géneros pictóricos que mejor reflejaban el lugar privilegiado que detentaba la alta burguesía dentro del orden social y político-. La mayoría de estos retratos se caracterizaron por su pretensión de elegancia ²⁰. Elegancia que en su vertiente estética se relacionaba con el gusto, la distinción y con la individualidad ²¹.

Los lugares que los pintores eligieron para representar este mundo elegante fueron el salón, el palco del teatro, el café, la terraza, el restaurante, la playa, el

²⁰ Cf. Francisco Javier Pérez Rojas, *El retrato elegante*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 2000.

²¹ La importancia que adquieren los cuadros de retratos en el siglo XIX, también se refleja en la literatura, Emilia Pardo Bazán en su obra *La Quimera* (1905) narra la historia del pintor Silvio Lago que triunfa entre la alta sociedad madrileña con sus retratos al pastel.

barco ²²... Mediante el retrato femenino en el siglo XIX se inaugura una nueva etapa del adorno y de la moda. Los trajes de fiesta y de noche, las joyas, los interiores lujosos, los peinados... todos estos “adornos” sirvieron para crear un atmósfera en donde la mujer de poses contenidas y convencionales se convierte en la protagonista: o se la retrata sentada, con las manos juntas, tocando el piano o leyendo, a veces acompañada de otra mujer, pero generalmente sola, o se la sitúa en un espacio rico y lujoso que bien podía ser el interior de la casa o el jardín domesticado.

Los artistas “modernos” que tan bien supieron llevar al lienzo la imagen del cuerpo femenino desnudo, pintaron, casi todos ellos sin excepción retratos burgueses. Y es que la pretensión de elegancia se extendió a los propios artistas, elegancia como manifestación de una posición social privilegiada, de su superioridad intelectual, porque algunos de los retratos más cuidados que hicieron los artistas de finales de siglo fueron sus propios autorretratos ²³.

²² *El palco del teatro no es solamente privilegiada localidad para ver desahogadamente la representación, sino que durante los entreactos se convierte en animado corro de tertulia. En el palco se conversa, se pasa revista a todo el mundo, y con ayuda de los gemelos se fiscaliza hasta el menor detalle; lugar de exhibición como ningún otro, la mujer elegante hace del palco su mejor trono. Apenas se descorren las cortinas dando paso a la hermosa abonada, todas las miradas se dirigen hacia aquel sitio, y desde aquel momento el interés de la representación decae ante la curiosidad que despierta la mujer elegante.* (Cf. “En el palco”, *Blanco y Negro*, n. 513, 2 mayo, 1902).

El pintor español Dionisio Fierros pintó *Palco en la Ópera* en 1868, Renoir también retrató a la mujer en el teatro en *El palco* (1874)

²³ Courbet retrató a *Juliette Courbet* (1844) siguiendo los presupuestos académicos, Manet pintó a la pintora *Berthe Morisot* en el palco de un teatro en 1874, Ramón Casas dibujó a su hermana *Elisa Casas* (1895) ...

Pero, si los mismos “artistas modernos” que pintaron retratos femeninos siguiendo la normativa académica fueron también los que llevaron al lienzo el cuerpo desnudo ¿cómo pensaron e imaginaron el desnudo femenino? ¿a través de qué símbolos o imágenes se valieron para ello? ¿por qué recurrieron a unos determinados estereotipos y no a otros?

Partimos del hecho de que la cultura visual no sólo absorbe y transmite la valoración individual y personal del “artista”, es decir, de que no es un vehículo neutral ni neutro. De ahí la complejidad a la hora de analizar las imágenes femeninas ya que como dijo Lynda Nead: *los artistas transforman la realidad a través de códigos específicos y de instituciones a las que pertenecen*²⁴.

La cultura visual de finales del siglo XIX produjo una multitud de imágenes femeninas que contribuyeron a definir lo que por entonces significaba ser “mujer”. Imágenes que encerraban una nueva forma de interpretar no sólo la condición femenina, sino también la profesión del "artista" y, en último término, las propias relaciones sociales que se establecían entre los sexos. Estas imágenes femeninas creadas por los “artistas modernos” en la última mitad del siglo XIX poco tenían que ver, técnicamente y temáticamente, con las obras de desnudos clásicos que se venían realizando en las academias de arte desde el siglo XVI.

Pero es preciso subrayar que este nuevo tipo de *feminidad* tampoco ayudó a que “las mujeres” fueran percibidas más allá de la "naturaleza" definida ahora, sobre todo a través del erotismo y la sexualidad. Se pasó de pintar un cuerpo “proporcionado”, en el que la mujer muestra el pudor al cubrirse el sexo con las

²⁴ Cf. Lynda Nead, *Myths of Sexuality. Representations of women in Victorian Britain*, Blackwell, Oxford, 1987, pag. 8. Traducción propia.

manos, a pintar otro en que “la mujer” refleja, la mayor parte de las veces que es causa de la perdición del hombre.

Para la escritora Chantal Jennings, “la mujer” recreada por los "artistas modernos" aparece bajo dos figuras, *o es una madre, y la maternidad viene aquí a lavar el pecado original justificando el amor entre el hombre y mujer; o es la mujer fatal, unida al mal y a la muerte. “La mujer” era el fuego y el agua, la tierra, el amanecer y la noche. El concepto de “mujer” abarcó, al menos desde el punto de vista artístico, todo lo positivo y lo negativo de los pintores de fin de siglo* ²⁵.

Afirmaciones de este tipo se encuentran en todos los estudios sobre este mismo tema. Josefina Acosta, en su estudio sobre los personajes femeninos en las novelas de Galdós, vuelve a señalar que *... en la sociedad tradicional española, la mujer tenía los papeles bien definidos: era una santa o una malvada* ²⁶.

Pero antes que estos estereotipos se reflejaran en la pintura, es en la literatura donde se comienzan a perfilar los nuevos modelos femeninos. En Francia, Inglaterra y España, *las protagonistas de las novelas del siglo XIX son mujeres luchadoras, que aspiran a realizarse en una sociedad hostil o, son mujeres dominadas fatalmente por el medio y la herencia, en ambos casos, la mujer será siempre la víctima y la heroína* ²⁷.

²⁵ Cf. Chantal Jennings, *L'Eros y la femme chez Zola*, pag. 127.

²⁶ Cf. Josefina Acosta, *Galdós y la novela del adulterio*, Pliegos, Madrid, 1988, pág. 78.

²⁷ Cf. Rosa González Santana, “Solidaridad femenina en Fortunata y Jacinta”, *Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Universidad de Granada, 1994, pág. 197.

La figura de “la mujer” como “ángel de la casa” está recogida en el poema inglés de Coventry y Patmore titulado precisamente *El ángel en la casa*. Este poema es digno de mención porque en el mundo de Patmore “la mujer” gozaba de dos fuentes diferentes de poder: el respeto elevado que “el hombre” tenía hacia ella y que la hacía comportarse virtuosamente, y el rechazo femenino a las peticiones del “hombre”, lo que le impulsaba a esforzarse para ser digno de ella. Ambos poderes eran esencialmente pasivos.

“La mujer fatal”, el demonio y la muerte

Lo que las hace preciosas y las consagra, son los innumerables pensamientos que despiertan, generalmente severos y negros (...) lo que hace la belleza particular de esas imágenes es su fecundidad moral. Están llenas de sugerencias, pero de sugerencias crueles, ásperas, que mi pluma, aunque acostumbrada a luchar contra las representaciones plásticas, quizá sólo haya introducido insuficientemente.

(Charles Baudelaire, “Las mujeres y las mujerzuelas”, *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la medusa, Madrid, 1996, pág. 390).

¿Por qué la figura de la mujer fatal fue tan importante en el imaginario artístico del fin de siglo? ¿Qué quería decir? ¿Por qué motivos los artistas modernos contribuyeron a crear un tipo de “mujer” perversa? Desde hace unos años y de modo especial en el ámbito alemán y francés se han ido multiplicando los estudios en torno al ideal femenino de finales del siglo. Fue Mario Praz quien describió el tipo de mujer fatal en su libro *La carne, la morte e il diavolo* y lo

interpretó desde punto de vista psicológico. Estas investigaciones se deben en gran medida al interés que, desde 1980 de este siglo, despertó la pintura prerrafaelita y simbolista.

La imagen de la “mujer fatal” está estrechamente relacionada con conceptos que atañen a la sexualidad. Es en el siglo XIX, cuando más marcada se volvió la polarización entre masculinidad y feminidad, aún se mantenía que la razón era masculina y la emoción femenina. Y que las actitudes públicas como, agresividad, autodependencia, disciplina, cálculo..., eran virtudes varoniles. Incluso desde el punto de vista artístico, el teórico Charles Blanc definía en su obra *Grammaire des arts du dessein*, publicada en 1867, la línea y el color en términos de género. La línea era masculina mientras que el color era femenino, al igual que el color se entendía como subordinado del dibujo, “la mujer” lo era del “hombre”²⁸.

La proliferación de imágenes de “la mujer fatal” muestra la curiosa ambivalencia que existía entre los sexos que, sin duda alguna, no sólo estaba relacionada con la nueva mentalidad del “artista” sino también con la posición social que se atribuía a las mujeres y con los cambios sociales y políticos de la época. El término fin de siglo hace referencia a la idea de decadencia, a las nuevas condiciones sobre sexualidad, moralidad y vida personal. La preocupación por la degeneración física y mental dio lugar a una visión de Europa moralmente en declive.

²⁸ Cf. Anthea Callen, *The Spectacular Body*, New Haven and London, London, 1995, pag. 114.

La imagen de “mujer fatal” fue descubierta por poetas y escritores antes que por pintores. Keats escribió *La Belle sans Merci*, Théophile Gautier *Una noche con Cleopatra* y Flaubert *Salammbô*. También Charles Baudelaire escribió un gran número de poemas cuya figura principal es “la mujer” como representación de la idea de perfección y belleza y al mismo tiempo de fatalidad. En las *Flores del Mal* se observa cómo “la mujer” baudelairiana desencadena una desgarradora relación entre los ideales morales y el mal. Escritores como Baudelaire o Gautier, o filósofos como Schopenhauer tiñieron de pesimismo el *eros* de fin de siglo, transmitiendo la idea de que el instinto es un impulso ciego e inconsciente y que el anhelo de escapar al *mal de vivre* sólo era posible mediante la negación del deseo de vivir. En la literatura inglesa tenemos varios ejemplos en obras como *Ruth* de Elizabeth Gaskell; *Tess Dubeyfield* de Thomas Hardy y *Hetty Sorrel* de Georges Eliot.

La mujer fatal representaba para los "artistas" las fuerzas irracionales, las características de lo caótico, lo tenebroso, lo abismal. Los "artistas modernos" que trasladaron estas imágenes a la pintura, manifestaron su preferencia por lo artificial frente a lo natural, promovieron una visión extravagante y pesimista pero al mismo tiempo lujosa del mundo y de la vida.

Los "artistas modernos" vincularon la sífilis, como enfermedad todavía incurable en el siglo XIX con el prototipo de mujer fatal. El pintor inglés Félicien Rops fue uno de los que mejor plasmó la analogía entre esta enfermedad y la muerte, en obras como la *Muerte sifilítica* y *Les Sataniques*, en

las que retrata el cuerpo desnudo de mujeres que sufren esta dolencia. También recreó esta imagen Edward Munch en *El Vampiro*, cuadro en el que una mujer desnuda muerde en el cuello a un hombre ²⁹, Gauguín en *Mujer muerte* (1891) y Otto Greiner en *El demonio mostrando a una mujer al pueblo* (1897) (Fig. 27). El tema de la transmisión de la enfermedad de madre e hijo fue igualmente tratado por el escritor Ibsen en *Ghosts*.

Desde el punto de vista literario, Jons- Karl Huysmans en su novela *Against Nature*, estableció relaciones entre la “mujer fatal” y la sífilis. Huysmans puso en boca del protagonista *Des Hermies* el sentimiento que invade todas las artes y la sociedad en general: *los finales de siglo se asemejan. Todos son turbios y vacilantes*. Esta relación aparece en el poema de Charles Baudelaire *La destrucción: el demonio a mi lado acecha tentaciones (...) toma a veces la forma, sabiendo que amo el arte, de la más seductora de todas las mujeres*. Baudelaire rendirá culto a lo refinado, a lo sofisticado y no dejará de proclamar que *la mujer es natural, es decir, abominable*.

La corriente artística que más contribuyó a crear la imagen de “mujer fatal” fue el movimiento conocido como simbolismo, del que formaban parte Moreau, Knopff, Munch... Los simbolistas creían, al igual que Shopenhauer, que el mundo visible era una simple apariencia a través de la cual se expresa una verdad eterna. El deber del “artista” era hacer visible esta verdad, descifrar sus claves y traducirla en símbolos más comprensibles.

²⁹ Munch, pese a las críticas que inicialmente produjeron sus cuadros, fue nombrado Caballero de la Orden de San Olaf en 1908 y años más tarde, en 1925, miembro honorario de la Academia de Artes Plásticas de Babiera.

El simbolismo nació como corriente literaria. El poeta de origen griego Jean Moreas publicó en el 18 de septiembre de 1886 un manifiesto en el que planteaba las características del artista simbolista:... *el artista simbolista es el enemigo de la enseñanza, la declamación, la falta de sensibilidad y la descripción objetiva, la poesía simbolista intenta revestir la idea de una forma sensible, que en modo alguno se constituiría en un fin por sí misma... el arte no buscará lo objetivo sino un simple punto de arranque sumamente sucinto*³⁰.

Los simbolistas atacan a la sociedad tradicional burguesa a través de sus obras, les interesa el lujo, las experiencias nuevas –drogas y sexualidad “libre”-, la rebeldía... Estos artistas fueron uno de los primeros que relacionaron la imagen femenina con la naturaleza y más en concreto con la serpiente. En el capítulo III del Antiguo Testamento es la serpiente la que incita a Eva a pecar. Por ello, al ser la serpiente un animal fatídico, es el que mejor representa, según estos escritores y pintores, *la feminidad*. Será Baudelaire, entre otros muchos quien refleje la relación entre “mujer” y serpiente en su poema *Le serpent qui danse*³¹.

Para los simbolistas “la mujer” era la encarnación de la dominación del espíritu que tienta al “hombre” y aunque puede ser musa inspiradora, también supone una amenaza para la integridad del pintor. Estos artistas reprodujeron pasajes del Antiguo Testamento en los que la protagonista es siempre una mujer que transgrede las normas impuestas por el grupo al que pertenece. A través de estas representaciones intentaron reflejar la belleza maldita, la belleza corrupta, la

³⁰ Citado por Anne Balakian en *El movimiento simbolista, juicio crítico*, Guadarrama, Madrid, 1969.

³¹ *Tes yeux, où rien ne se révèle/ De doux ou d'amer/ Sont deux bijoux froids où se mêle/ L'or avec le fer/ A te voir marcher en cadence/ Belle d'abandon/ On dirait un serpent qui danse/ Au bout d'un bâton* (Cf. Charles Baudelaire, “Le serpent qui danse”, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, Paris, 1982, pag. 52).

seducción de la mujer cruel... temas, todos ellos, que provenían de los escritores libertinos del siglo XVIII y que inundaron la literatura y la pintura de finales del XIX.

Las imágenes más utilizadas fueron las de Pandora, Lilith, Eva... Pandora pasó de ser heroína a mujer fatal de la mano de Dante Gabriel Rossetti. Igual que Lilith que fue tratada de una manera maléfica en *La montaña mágica* de Thomas Mann. Sin embargo, la figura que se recreó con especial interés fue la de Salomé. El interés que a finales de siglo causó este tema coincidió con la aparición del psicoanálisis y con el desarrollo de los movimientos sufragistas. Para Peter Wollen, *El culto de Salomé tuvo un papel fundamental en la formación de la modernidad como fuerza emancipadora y como reto a los supuestos decimonónicos con respecto a los papeles propios de uno y otro sexo*³².

La figura de Salomé fue el tema más repetido en todas las artes, desde la pintura, hasta el teatro, pasando por la ópera. El pintor francés Gustave Moreau, pintó *Salomé danzando ante Herodes*, basándose en las pinturas de Puvis de Chavannes, y *La decapitación de Juan Bautista* (1869). Moreau recreó en esta pintura un mundo imaginario donde se mezclan la arquitectura morisca, las decoraciones clásicas, las joyas etruscas... (Fig. 28) Este imagen se reiteró hasta

³² Cf. Peter Wollen, *Salomé un mito contemporáneo 1875-1925*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, pág. 86.

la saciedad de la misma manera que en los siglos anteriores se había utilizado la imagen de la Venus para representar el idealismo del cuerpo femenino³³

Flaubert también reinventó la leyenda del Antiguo Testamento y en ella, excluyó de toda culpa a Salomé. Oscar Wilde, presentó a una Salomé perversa y maliciosa que muere a manos de Herodes, y Huysmans la relacionó con la belleza, la lujuria, la inmortalidad, la histeria, la bestia...³⁴. También Rubén Darío describe en *Cantos de Vida y esperanza* de esta manera a Salomé:

*En el país de las alegorías
Salomé siempre danza
ante el tirano Herodes
eternamente
Y la cabeza de Juan Bautista,
ante quien tiemblan los leones,
cae al hachazo. Sangre llueve.*

³³ Otras manifestaciones artísticas que nos dan cuenta de la importancia que tuvo el mito de Salomé a finales de siglo son:

1870. Pierre Puvis de Chavannes, *La degollación de San Juan Bautista*.
Henry Renault, *Salomé*

1872. Paul Baudry, *La danza de Salomé delante de Herodes* (vestíbulo de la Ópera de París).

1876. Gustave Moreau, *Salomé danzando ante Herodes*

El artista dedicó a Salomé desde 1872 hasta finales 1889 más de 120 pinturas y esculturas.

1881. Massenet, *Herodías*, ópera con libreto de Milliet y Grémond.

1884. Huysmann, *A contrapelo* (novela).

1893. Oscar Wilde, *Salomé*. Drama en un acto. Su estreno en Londres fue prohibido.

1894. Edward Munch, *Paráfrasis de Salomé*. El artista volvió al tema en 1898, 1903, y 1905

1895. Stéphane Mallarmé, *Herodías* (poema).

Anglada Camarasa, *Salomé* (óleo).

³⁴ ...*Salomé se convertía en la diosa simbólica de la lujuria indestructible, la diosa de la histeria inmortal, la belleza malvada, la bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, envenenando todo lo que veía, todo lo que tocaba.* (Cf. Huysmans, *A Rebours*, Gallimard, Paris, 1977, pags. 144-145. Traducción propia)

*Pues la rosa sexual
al entreabrirse
conmueve todo lo que existe
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual* ³⁵

Pero para entender el significado de estas representaciones pictóricas habría que conocer lo que los simbolistas entendían por “mujer”. Esta es una tarea muy compleja no sólo porque han dejado muy pocos textos escritos, sino también porque la fiabilidad de las cartas y diarios que aún se conservan carecen de la objetividad precisa. El pintor francés Gustave Moreau, habló de "la mujer" en los siguientes términos: *si tú buscas entrar un poco en esa forma misteriosa, simbólica y totalmente íntima de expresar las cosas que es lo propio de mi talento, único en su género, gozarías realmente de los temas logrados de esta manera. Esta mujer aburrida, caprichosa, de naturaleza animal, que disfruta tan poco de ver a su enemigo a sus pies, tal es su hastío debido a la satisfacción de sus deseos. Esta mujer se pasea desmayadamente de una manera vegetal y animal en los jardines que acaban de ser manchados por esa horrible muerte que horroriza al mismo verdugo, que se salva trastornando. Cuando quiero lograr esos matices los encuentro, no en mi tema, sino en la naturaleza misma de la mujer, en las mujeres que me rodean, mujeres que buscan emociones malsanas y que estúpidas, no comprenden el horror de las situaciones más terribles...*³⁶.

³⁵ Cf. Rubén Darío, *Cantos de Vida y esperanza*, Cátedra, Madrid, 1995.

³⁶ Cf. Ragnar Von Holtes, *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Jean Jacques Pauvert, Paris, 1960.

El pintor inglés, Fernard Khnopff, en un artículo publicado en la revista *The Studio*, se dirige a su amigo belga Steven Alfred, de la siguiente forma: *Steven (una mujer) vive sola y da muerte a otros. (Ella) respira una atmósfera llena de veneno, asfixiante de misterio, sufrimiento y perfúmenes ... (Steven) presenta el problema de las mujeres y las transforma en antiguas esfinges*³⁷.

Por último señalar que aunque el número de pintoras aumentó a lo largo del siglo XIX, y muchas de ellas llegaron a tener fama y prestigio dentro del mundo artístico, como es el caso de Berthe Morisot, Mary Cassatt, Suzanne Valandon o Gwen John, ninguna utilizó el tema de “la mujer fatal” en sus pinturas, por lo que tendríamos que decir que ésta fue una imagen de inspiración masculina.

En España, aunque el desarrollo del estereotipo de la mujer fatal se produjo con posterioridad al resto de Europa, escritores como Ricardo Baroja y Ramón del Valle Inclán promovieron las tendencias simbolistas y decadentistas procedentes de Francia e Inglaterra. Ramón del Valle Inclán, en *Cara de Dios*, al tratar la pasión de Víctor por Paca la Gallarda dice: *casi todos los hombres de tu temperamento tienen en la vida una mujer así. La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Estas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma. Hay hombres que se matan por ellas, otros que se extravían...*³⁸.

³⁷ Cf. Fernard Khnopff, *The Studio*, London, 1897. Traducción propia.

³⁸ Cf. Ramón Valle Inclán, *Cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972, pág. 273.

El tema de la serpiente y “la mujer” fue también evocado por Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío como reflejo de la sensualidad, del poder y del pecado de “la mujer”.

Si la corriente simbolista fue rápidamente absorbida por los escritores españoles, este prototipo iconográfico no tuvo el mismo desarrollo en la pintura, pese a que las exposiciones universales de 1889 y 1900 facilitaran la introducción de la pintura simbolista alemana y francesa, así como la del prerrafaelismo inglés. La moral y la estética burguesa española adulteró esta imagen en la cual “la mujer” seductora y perversa se transformó en gitana o bailadora, figuras que tanto en España como en el extranjero, gozaron de un gran prestigio, lo que provocó que muchos pintores españoles reprodujeran esta imagen ya que encontraban compradores con facilidad. Se codificó y se repitió un prototipo de gitana que llevaba la cabeza descubierta, iba vestida con ropas de vistosos colores, se movía con soltura y siempre miraba de frente. De esta manera, la gitana llegó a representar los valores nacionales y "exóticos" que aún perduran en nuestros días³⁹. (Fig. 29)

Goya fue uno de los pocos pintores españoles que se anticipó en la recreación del estereotipo de la “mujer-fatal” que luego utilizarían los simbolistas franceses, aunque en un contexto diferente y en un sentido distinto. A través de los *Caprichos*, el pintor aragonés recreó toda una variedad de brujas: “mujeres” jóvenes o viejas, vestidas o desnudas... Fue también Goya quien recogió el personaje literario de la Celestina y lo trasladó al arte. Celestinas y brujas constituyen la encarnación de las malas mujeres, de las mujeres endemoniadas que adoran al demonio y se someten a su voluntad. Celestinas y brujas encarnan la antimaternidad, el crimen, la destrucción de las cosechas y también la

³⁹ Cf. Teresa Sauret, “La mujer en el arte español,” *VII Jornadas de arte*, Madrid, 26-29 de noviembre de 1996, pág. 376. El estereotipo de la gitana lo utilizaron por pintores como Anglada Camarasa en *Gitana desnuda* (1909), Julio Romero de Torres en *La musa gitana* (1908), y Mariano Fortuny con *Carmen Batista* (1870-1872).

nocturnidad. Pintores como Salvatore Rossa, Goya y el propio Rembrandt con sus mujeres desnudas que alguien definió como “horrible naturaleza” anticipan estas flores del mal que son encarnadas por las mujeres de las distintas vanguardias del siglo XIX. Es como si las mujeres desnudas sirvieran a la vez para expresar la divinidad y la maldad, la belleza y el horror, el pudor y la lascivia, el amor y la muerte. Pero detrás de este mundo de luz y de sombras las mujeres desnudas reflejan también la lógica de una sociedad que aspira a desnudar a las mujeres del poder e iniciativa que están reclamando para relegarlas y someterlas a la dominación masculina⁴⁰. (Fig. 30)

Lesbianas, enfermas y prostitutas.

Según Erika Bornay, la aparición de la palabra homosexualidad se sitúa entre los años 1850-60, y aparece por primera vez en el *Unabridge Oxford English Dictionary*⁴¹. En el siglo XIX el lesbianismo se creía fruto de una condición sexual anormal, *la hipertrofia del clítoris*. Richard Krafft-Ebing definió lo que significaba “ser lesbiana” en su obra *Psychopatia Sexualis*, publicada en 1886, y mantuvo que esta *degeneración* atacaba principalmente a las prostitutas y a “las mujeres” aristócratas y era un símbolo perturbador de la modernidad.

⁴⁰ La reedición de la Relación del Auto de Fé de Logroño, de 1610, anotada por Moratín y la compra de *Malleus Maleficorum* o “Martillo de las brujas” por Jovellanos en 1795, demuestra el interés que los temas de la brujería despertaba en el círculo que Goya frecuentaba (Cf. Pilar Capelastegui Pérez España, “La bruja en la pintura española del siglo XIX”, Actas del I Coloquio de Iconografía, Madrid, 26-28 de mayo, 1988). El tema de la brujería utilizado para denunciar actitudes sociales o políticas es una tendencia que desaparece a finales del XIX. Los cuadros de brujas de finales de siglo se centran más en el carácter erótico del cuerpo femenino.

⁴¹ Cf. Erika Bornay, “La iconografía de la *femme fatale* en la pintura europea finisecular”, *Cuadernos de Arte e Iconología*, 1989. V.II, pág. 26.

El tema de las *dos amigas* se convirtió en el siglo XIX en otro de los caballos de batalla entre los círculos más progresistas y los más conservadores. Los más conservadores atacaban a los más progresistas argumentando que con estas representaciones se estaba rebatiendo el tema de la relación amorosa matrimonial, basada en el dinero y no en el afecto. Tanto Courbet en *El sueño* (1866), Gustav Klimt en *Dos amigas, Amigas abrazadas*, o en *Dos amigas tumbadas boca abajo*, (1905), Egon Schiele en *Las dos Mujeres*, (1912)... utilizaron esta imagen ⁴². (Fig. 31)

Los escritores también recogieron el tema de las lesbianas en sus obras, Gautier en su novela, *Mademoiselle de Maupin*, Zola en *Nana* (1880), *Pot-Bouille* (1883) y *La Curée* (1874) y Baudelarie en *Les Fleurs du Mal*, a través de tres de sus poemas *Lesbos*, *Femmes Damnées* y *Delphine et Hippolyte*, -por los que sería juzgado en 1863-.

En el siglo XIX el discurso médico contribuyó a definir “la mujer” como enferma: *femme, donc malade, et malade parce que femme*. Se empezó a sugerir que "la mujer" padecía del cerebro y que era justamente *la feminidad* la causa de las dolencias femeninas, pues la feminidad era en sí misma *símbolo de debilidad e histeria* ⁴³. Los discursos médicos aconsejan que las mujeres *no debían ir con*

⁴² La escuela francesa de Fontainebleu había sido la primera en producir cuadros lésbicos con decorados extraídos de la “vida real”, desarrollándose un nuevo tipo pictórico en el cual se mostraba de la cintura para arriba a dos “mujeres” bañándose, peinándose, vistiéndose...

⁴³ Nelly Maclung en su obra *Des nos jours* (1898) escribió: *todavía hoy se habla de la mujer como una enfermedad*. (Citado por Rosa González Santana en “Solidaridad femenina en Fortunata y Jacinta”, *Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Universidad de Granada, 1994, pág. 189).

*frecuencia a salones de baile, reuniones nocturnas o teatros donde la agitación, las luces, o las corrientes de aire pudieran afectar su belleza y salud*⁴⁴.

El culto a la invalidez femenina estaba asociado por la burguesía a la riqueza y al éxito. Thorstein Veblen lo explicó magistralmente en su libro *Teoría de la clase ociosa*, donde manifestó el peso que el consumo tuvo para el mantenimiento de la ideología burguesa⁴⁵. Desde mediados del siglo XIX, se puso de moda mostrar el semblante abatido y pálido, con la tez plomiza y las mejillas hundidas ya que esto daba *un aire distinguido*. La estética de la delgadez hacía que muchas “mujeres” tomaran vinagre o utilizaran el limón para limpiarse la cara: *unas no se alimentan más que de potajes feculentos o comen cantidades indigestas de miga de pan; otras se quedan acostadas parte del día*⁴⁶.

A través de la literatura, la imagen de la "mujer enferma" consolidada por la estética romántica, fue reproducida por escritores y artistas. Valle Inclán empleó el estereotipo de la mujer desvalida en dos de sus libros: *La sonata de Otoño*, cuya protagonista es Concha y *La sonata de invierno* cuya protagonista es María

⁴⁴ Citado por Consuelo Flecha García en “La mujer en los discursos médicos del siglo XIX”, *Servicio de publicaciones de Málaga*, 1993, pág.199.

En el periódico español La Guirnalda se escribe: (...) *existe encarnada en la organización de la mujer la condición histérica, que es normal en ella; resultado del alto desarrollo de lo emocional en su sistema nervioso, que ha existido desde que la mujer fue mujer, en todos los grados de civilización y en todas las variedades físicas y mentales* (Cf. La Guirnalda, “La mujer y la política”, 20 de agosto de 1882, págs. 125-126).

⁴⁵ En los periódicos de la época era normal encontrar anuncios de publicidad destinados a mujeres tísicas, en el diario español el *Imparcial* de 1864 se lee: *no más tisis por medio de las pastillas Belmont*, donde aparecía la figura de una joven desvalida a la que aconsejaban tomar este producto.

⁴⁶ Citado por Pierre Perrot en *Le travail des apparences ou les transformations du corps féminin XVIIIe-XIX siècle*, éditions du Seuil, Paris, 1984, pag. 188. Traducción propia.

Antonieta: ...ojos místicos, rodeados de sombras violáceas, exigente como una dogaresa, muy alta, llena de altiva majestad la figura, y con el pelo siempre fosco, ya mezclado de grandes mechones blancos. Tenía la boca de estatua y las mejillas como flores marchitas, mejillas penitentes, descarnadas y altivas, que parecían vivir huérfanas de besos y caricias. Los ojos eran negros y calenturientos (...) Había en ella algo extraño de mujer que percibe el aleteo de las almas que se van y comunica con ellas a media noche ⁴⁷.

También se repitió hasta la saciedad la figura de Ofelia, mito recreado por Shakespeare, quien cumplía las características propias de la mujer enferma. Estas representaciones se trasladaron no sólo a la literatura y la pintura, sino también al teatro, Puccini y Verdi crearon a Mimí y Violetta, cuya muerte por tuberculosis ha obsesionado a más de un aficionado a la ópera.

En el arte español, Santiago Rusiñol retrató a la mujer enferma en su obra *La morfina* (1894) y *La convaleciente* (1893). (Fig. 32)

La prostitución también era considerada por la burguesía conservadora un fenómeno social de carácter subversivo que alteraba el orden moral y económico de la sociedad, al atentar contra la familia y la monogamia, amenazando una moral que defendía un arquetipo femenino centrado en los ideales de castidad, matrimonio y de maternidad. La prostitución adquirió el estatuto “público” y, como tal, fue estudiado por médicos, biólogos, psiquiatras y pedagogos. Todos ellos relacionaron la prostitución con la locura, la histeria, la miseria y la transmisión de enfermedades de todo tipo.

⁴⁷ Cf. Ramón del Valle Inclán, *La sonata de Otoño, memorias del Marqués de Brandomín*, Espasa Calpe, Madrid, 1983.

Para el sociólogo francés Augusto Comte, este desorden social se podía solucionar mediante la introducción de reformas sociales, ya que los problemas sociales no eran más que “patologías” que admitían “remedios” administrados por el “médico social”. Se trató de regular la actividad de la prostituta aplicando toda una serie de normas que les prohibía pasearse por determinados lugares de la ciudad, y las obligaba a pasar periódicamente controles médicos ⁴⁸.

La importancia que la burguesía del XIX dio a la prostituta iba además unida, según los textos de la época, a una razón numérica. Se estimó que en 1850 existían aproximadamente 80.000 prostitutas en Londres y en el mismo año 52.000 en París. En España, Enrique Rodríguez Solís publicó el primer estudio sobre la prostitución en el año 1891, en el cual anunció que a finales de siglo existían en Madrid unas 1000 prostitutas, aunque no tuvo en cuenta la prostitución infantil ⁴⁹.

Afirmar que las prostitutas eran mujeres débiles tanto física como psíquicamente era una manera de definir las características de las *mujeres honestas*. Se pensaba que había “mujeres” que nacían prostitutas, mujeres que sufrían un tipo de “locura moral” de la cual no podían recuperarse y otras que se *hacían* prostitutas⁵⁰. Asimismo se realizaron todo tipo de experimentos “científicos” que

⁴⁸ La historiadora Judith Walkowitz puso en entredicho la imagen de la mujer prostituta como persona marginal. Para Walkowitz la prostitución era ejercida de manera provisional, como medio para sobrevivir en periodos de desempleo y crisis. (Cf. Judith Walkowitz, *Prostitution and Victorian society, Women, Class and State*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980).

⁴⁹ Cf. E. Rodríguez Solís, *Historia de la prostitución en España y en América*, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, Madrid, 1891.

⁵⁰ Un informe de la Comisión Real inglesa elaborado en 1871 afirmaba que no había comparación entre las prostitutas y los hombres que se relacionaban con ellas. En un sexo, la transgresión es cuestión de ganancia, en el otro, es la satisfacción de un impulso natural. (Citado por Judith Walkowitz en *Prostitution and Victorian society; Women, Class and State*, op. cit. pág. 58).

dieron cuenta de las diferencias biológicas que existían entre las mujeres “honradas” y las prostitutas. Según estos estudios la prostituta tenía un cráneo menos desarrollado, una mandíbula mayor, un rostro asimétrico, unas caderas más cortas y unas nalgas más grandes, una dentadura peor formada, sus miembros superiores eran más cortos, sus pies más pequeños, y tenían más pelo en todo el cuerpo, en especial en las zonas cercanas al sexo, su voz era más viril y su comportamiento menos femenino. También se pensaba que la falta de pudor de que hacían gala se debía a que su inteligencia era inferior a la media ⁵¹.

El interés oficial por el *control* de la prostitución llevó a que el gobierno inglés aprobase de la primera ley de enfermedades contagiosas en 1864, una ley que impuso la inspección médica y policial de las prostitutas en guarniciones y puertos. En Francia desde mediados de siglo no sólo se prohíbe que vistan trajes llamativos, sino que se paseen por las proximidades del *Palace Royal*, *Les Tuileries*, *Le jardin de Luxembourg*, *Le jardin des plantes*, *Les Champs Elysées*, *La Terrace des Invalides*... Al mismo tiempo se estableció por ley que fueran examinadas cada quince días, obligándolas a llevar consigo un carnet que señalaba su estado de salud ⁵².

En España, en el Código Penal de 1848 quedaron establecidos los delitos y las penas relacionados con el ejercicio de la prostitución en el título X, que trata de los *Delitos contra la honestidad*. Posteriormente, un decreto de 1865 será el que regule el ejercicio de la prostitución en la provincia de Madrid, delimitando las

⁵¹ Cf. Alain Corbin, *Les filles de Noces*, Flammarion, Paris, 1992, pag. 422.

⁵² Cf. Erna Parker Leslie, *Victorian Women*, ed. Olafson, Standford, 1981, pag. 413.

zonas de la ciudad y las horas en las que las prostitutas se podían pasear por las ciudades. Se pensaba que los aires marchitos, las caras maquilladas, las ropas llamativas, distinguían a las prostitutas de las damas respetables vestidas con colores discretos, chaquetas a medida y chalecos. Uno de los rasgos por el que se reconocía a las prostitutas era su vestimenta, *mujeres pintadas, acicaladas contorneándose a lo largo de las calles, con muselinas blancas y sucias y seda azul grasienta y barata*⁵³.

Sólo a finales del siglo XIX empezó a cobrar más fuerza la opinión de quienes se manifestaban en contra de la reglamentación de la prostitución por parte de los poderes públicos. En Inglaterra y en Francia este movimiento se desarrolló gracias al impulso feminista, mientras que en España esta lucha fue recogida sobre todo por los médicos.

Se cree que el hecho de que la pintura y la literatura reflejase el tema de la prostituta se debía al aumento de las prostitutas en las calles de las principales ciudades europeas, pero tal idea no parece tener una base seria. Los escritores y pintores modernos, en vez de describir a la prostituta como a una enferma que corrompía la moral de la sociedad, la representaron, a veces, como víctima de la sociedad y otras como “mujer fatal”. El tema de la prostitución fue repetido hasta la saciedad por Paul Alexis, en *La fin de Lucie Pellegni* en 1880; Edmond de Goncourt, en la *Fille Elise* en 1880; Jous-Karl Huysmans, en *Marthe, histoire d'une fille* en 1876; Guy de Maupassant en *La Maison Tellier* en 1881; o Émile Zola, en las conocidas *L'Assommoir* o *Nana*. Para estos escritores, la prostituta no era sólo una mujer que procedía de los estratos más pobres, ya que por

⁵³ Citado por Judith Walkowitz en *Prostitution and Victorian society; Women, Class and State*, op. cit. pág. 26. Traducción propia.

ejemplo, en el relato de Barbey d'Aurevilly *La venganza de una mujer*, recogido en el libro *Les Diaboliques*, la protagonista, la duquesa de Arcos de Sierra Leona, elige la prostitución para vengarse de su marido.

En España, Valle Inclán, habla en *Luces de Bohemia* de la prostituta pobre. Otras obras que tratan este tema son, *La vengadora* de J. Zahonero (1884-1885); *La Seductora*, de J. de Siles (1886); *Doble Adulterio o El fango del Boudoir*, de R. Vega Armentero (1887) o *Las Rameras del Salón*, de E. Sánchez Seña (1886).

En la pintura casi todos los artistas que hemos calificado como “modernos” realizaron cuadros de prostitutas. En 1874 Cézanne pintó *Una moderna Olympia* y *Lo eternamente femenino* (1877), Degas en *Tres pupilas en una casa* (1879), *La fiesta de la patrona* (1879), Edward Munch en *Navidades en un burdel*, (1904-1905), Toulouse Lautrec en *Las dos amigas* (1891), y *Mujer subiéndose la media* (1894)... Gauguin repetirá la temática en 1891 y Picasso realizó su *Parodia a Olympia* en 1901. Incluso Manet volvió a utilizar su propia obra como elemento decorativo para el cuadro que hizo de su amigo y escritor Zola en los años 1867-68⁵⁴. (Fig. 33-34-35)

⁵⁴ En 1888, el tema de la prostitución llegó hasta los tribunales, el periodista de la revista artística *Le Courrier Français*, Louis Legran, fue acusado de difundir a través de este medio una litografía en la que mostraba la relación de dos prostitutas. En ella aparecen dos mujeres, una mujer joven blanca que aparece sentada sobre otra negra de más edad.

“La mujer” como naturaleza.

El desnudo en el paisaje identifica los cuerpos de las mujeres con las fuerzas de la naturaleza.

(Patricia Mathews, “Returning the Gaze: Diverse Representation of the nude in the art of Susanne Valadon”, *The Art Bulletin*, 1991, pág. 422).

... Siguiendo la naturaleza se obtiene todo. Cuando tengo un cuerpo de mujer bonito, los dibujos que hago de su cuerpo me proporcionan también imágenes de insectos, pájaros y peces... Una mujer, una montaña, un caballo están hechos de acuerdo con los mismos principios.

(Henry Moore, *Sculpture and Drawings 1921-1948*, vol. I, London, 1957)

La ciencia relacionó “la mujer” y la luna a través de la menstruación. Los médicos vieron una relación directa entre los desarreglos uterinos y los ataques de nervios. Mientras a “la mujer” se la vinculaba con la naturaleza al hombre se le identificaba con la cultura, así pues, “la mujer” como símbolo de naturaleza se representaba en un contexto a-histórico y en un ambiente bucólico. La flor de lirio se instituyó en emblema de las representaciones artísticas de fin de siglo: lirios blancos en las manos de “mujeres” muertas, lirios atigrados que estrechan contra el pecho las heroínas de Swinburne, lirios violetas en las manos de “las modelos” de Moreau: *oh hermanas, tristes azucenas, languidezco de belleza por ser deseado por vuestra desnudez*, escribió Paul Valery⁵⁵.

El concepto de “mujer como naturaleza” es un tema recurrente en la mayoría de los “artistas modernos”, desde Renoir, Degas, Gauguin, Cézanne,... quienes suponían que “la mujer” por sus características biológicas y físicas estaba más cerca de la naturaleza que el varón. Según la historiadora de arte Griselda Pollock, estos artistas reflejaron a “la mujer” en un mundo de insinuante sexualidad, e influyeron en las modas del amor y del deseo a finales del XIX⁵⁶.

La melena femenina jugó un importante papel como objeto fetichista. La cabellera opulenta simbolizaba la fuerza vital y la sexualidad. Para los “artistas modernos”–principales artífices del mito de la vampiresa- la cabellera femenina representaba las fuerzas irracionales, elemento amenazador con el que “la mujer” podía subyugar al varón ⁵⁷. (Fig. 36) Esta visión se manifiesta tanto en las obras literarias (Swinburne, Rodenbach, Maeterlinck...) como pictóricas (Rossetti, Munch, Delvaux...). Munch, por ejemplo, ejecutó varias pinturas alrededor del tema de un hombre apresado, como por una soga mortal, por el pelo femenino. También el belga Paul Delvaux recurrió en varias ocasiones a “la mujer vegetal” y estableció, a través de sus pinturas, constantes asociaciones entre el agua y el pelo como metáfora marina.

⁵⁵ Citado por Julian Philippe en *Dreamers of decadence*, Londres, 1971, op. cit. pag. 241. Traducción propia.

⁵⁶ Cf. Griselda Pollock, *Vision & Difference*, Roudledge, London, 1988, pág.135.

⁵⁷ La cabellera había sido considerada símbolo de virginidad desde el Renacimiento, la virgen, muy en particular en los Países Bajos y en Alemania, es representada con un largo y hermoso pelo largo. La mujer bella era la que tenía el cabello rubio. Homero pinta con dorada cabellera a Venus, Juno y Minerva y Ovidio también realza ese color. Pero conforme avanza el siglo XIX, se comienza a privilegiar la cabellera morena, debido a la influencia del exotismo oriental, criollo y andaluz. Mallarmé asoció la cabellera femenina con la angustia: *el rubio*

El “exotismo” de países orientales ofreció a los "artistas modernos" una puesta en escena totalmente novedosa del cuerpo femenino. Se reproducían cuerpos de otros lugares, de otros mundos...Pero aunque a través de los cuadros orientales se mostraban culturas diferentes, en todos ellos se reflejó el poder del “hombre” respecto a “la mujer”, y el dominio del hombre europeo frente al africano o asiático.

En muchas de estas obras artísticas se hizo patente la influencia de las ideas de Darwin. Hippolyte Taine, profesor de estética en *l'Ecole des Beaux Arts* de París en 1864, adoptó la terminología darwiniana para explicar a sus alumnos que debían buscar las relaciones entre la naturaleza y el ideal artístico: *la temperatura física actúa por eliminación y supresión, en otros términos, por selección natural (...) la temperatura moral opera una selección entre las diferentes especies de talentos, permitiendo desarrollarse a una u otra especie, con la exclusión más o menos completa de las demás. Gracias a este mecanismo puede apreciarse en diversas escuelas, en diversas épocas y en determinados países la aparición del sentimiento de lo ideal* ⁵⁸.

La pintura orientalista sirvió además para que países como Inglaterra criticaran el arte francés y viceversa. *The Saturday Review*, publicó en 1871: *en el arte francés de los últimos años ha habido una tendencia muy fuerte hacia el orientalismo... Esta tendencia en el arte francés se ve naturalmente*

torrente de sus cabellos inmaculados/ cuando baña su cuerpo solitario/ el hielo/ el horror/. (Cf. Stéphane Mallarmé, *Obras Completas*, Ediciones B, Barcelona, 1979).

⁵⁸ Cf. H. Taine, *Lectures sur l'art*, Paris, 1865, pags. 89-90. Traducción propia.

*intensificada bajo el último Imperio, un periodo de lujo y de indulgencia ilícita*⁵⁹.

La mujer judía, la oriental e incluso la española, encarnaban el misterio y lo desconocido. En el cuento de Maupassant, *L'Inconnue*, se dice que estas mujeres son enigmáticas e impenetrables: *era una mujer embrujada, que llevaba a sus espaldas un talismán misterioso (...) ¿Quién era, una asiática quizás?, ¿una judía de oriente?, si, una judía!*⁶⁰.

En España también encontramos numerosas representaciones que tratan este tema. Entre otros pintores mencionamos a Fortuny en *Una Judía en Tánger* y a Luis Ricardo Falero en *La esclava*.

Los “artistas modernos” trataron de poner al desnudo la sexualidad femenina, pero a través de la imagen del andrógino crearon una figura de rasgos sexuales indeterminados que podía ser tanto un hombre como una mujer. En estos cuadros “los hombres” eran imaginados bajo el papel de figuras mitológicas pero sus rasgos eran afeminados, la piel blanca, el pelo largo... Y las posturas ya no trataban de mostrar la fuerza o el poder de los músculos, sino que las figuras parecían más bien desvalidas, indefensas y enfermizas, características todas ellas que posteriormente encarnaría "la mujer fatal", aunque con connotaciones diferentes.

Sobre todo para el pensamiento conservador de finales del siglo XIX, los hombres y las mujeres debían complementarse, porque sólo de esta manera el progreso de la sociedad estaba asegurado. Pero si los caracteres de uno y otro se

⁵⁹ Cf. *Saturday Review*, 29 de Abril 1871, pag.533. Traducción propia.

⁶⁰ Cf. Guy de Maupassant, *L'inconnue*, Paris, 1978, pag.687. Traducción propia.

mezclaban, es decir si los hombres se apropiaban de las características propias de las mujeres, o viceversa, lo único que se podía esperar era un auténtico caos. Para los “revolucionarios”, la androginia estaba relacionada con ideales socio-políticos de igualdad y felicidad entre los seres humanos, era prototipo de una sociedad concebida como un todo indiferenciado. Un ejemplo de ello lo proporciona la obra *Paulina Borghese* del escultor académico Cánova que literalmente representaba la estatua a una hermafrodita, y es que, a finales del siglo XIX los términos androginia, hermafroditismo y homosexualidad estaban muy confusos⁶¹. Los "artistas modernos" contribuyeron a crear, a partir de estos ideales de igualdad, un tipo de belleza que era hermafrodita en esencia. Este hecho se puede apreciar en muchas de las obras del pintor Gustav Moreau o incluso de Cézanne⁶².

⁶¹ Para profundizar en el tema véase Alberto Villar, “Santos Travestidos: Imágenes condenadas”, *Cuadernos de Arte e Iconología*, V. II, 1989.

⁶² Cf. Estrella de Diego, *El andrógino sexuado*, Visor, Madrid, 1992.

CAPITULO VIII

TRES MUJERES QUE YA NO SON DIOSAS

Goya o *la Maja* como mujer moderna



Goya al igual que Velázquez trabajó como pintor al servicio del rey la mayor parte de su vida artística. El 5 de mayo de 1780 el pintor zaragozano solicitó el ingreso en *la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando*, siendo elegido académico por mérito: un honor que le permitió recibir encargos de organismos públicos y religiosos durante el resto de su vida.

Goya pertenecía al círculo de ilustrados de la corte, su biografía está situada entre el Antiguo Régimen y los ideales de los hombres contemporáneos que luchan por imponer una organización racional de la sociedad. Sus pinturas, grabados y dibujos son fruto de una constante experiencia y reflexión, producto de su reformismo ilustrado. En 1778

conoció a Jovellanos cuando este llegó a Madrid para ocupar el puesto de Alcalde de Casa y Corte, su amistad se sellaría con el retrato que Goya hizo del ilustrado asturiano, en 1798 y la poesía que Jovellanos dedicó a la *Maja* de Goya años más tarde.

Para comprender el significado de *la Maja desnuda* (Fig. 37) debemos detenernos en el significado que las obras de desnudos tenían en este siglo. La historia que nos interesa destacar fue la decisión que Carlos III adoptó en 1762 al querer quemar y destruir los cuadros de la colección real que resultaran *impropios porque el arte debía de promover unos determinados comportamientos sociales y morales que no cumplían estas pinturas*. El papel de Rafael Mengs primer pintor de cámara fue decisivo para salvaguardar estos cuadros. Mengs supo explicar al Rey que aunque despreciara estas pinturas por su temática no debía de quemarlas ya que su colorido sería de gran utilidad educativa para los estudiantes de la Academia. De nuevo Carlos IV en 1792 quiso acabar con estas pinturas de desnudos y fue el Marqués de Santa Cruz quien intervino y recluyó los cuadros en una sala reservada de la academia donde permanecieron hasta 1827, para posteriormente ser trasladados al Museo del Prado, a otra sala *especialmente protegida* ¹.

¹ Las primeras obras de desnudos que se confinaron en *la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando* desde 1792 hasta 1796 *fueron las que no “atacaban” excesivamente las leyes del decoro*. Es decir, las pinturas calificadas como “impúdicas” no llegaron a la Academia hasta años más tarde. En una carta enviada al director de la Academia Bernardo de Iriarte, el Marqués de Santa Cruz mencionó que el rey había vuelto a mandar que las pinturas *se pongan en piezas cerradas que no se abran nunca, ni dexen entrar en ellas a nadie si no precisamente a aquellos sujetos que hayan de hacer su estudio en ellos, y que se mantengan también cerradas cuando se haga la función de distribución de premios, y expongan al público las obras premiadas, y de otros profesores*. (Citado por Javier Portús en *La sala reservada en el Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la Corte española, 1554-1838*, Museo Nacional del Prado Madrid, 1998, pág. 210).

A finales del siglo XVIII y por influencia de la Ilustración francesa se produjo una ligera liberalización en las costumbres españolas. Este hecho se aprecia no sólo en el tipo de cuadros que la burguesía encargaba para decorar su vivienda, sino también en el tipo de novelas que se escribieron como *El arte de las Putas* de Fernández de Moratín y *Los besos de amor* de Samaniego. Las ideas ilustradas francesas y la influencia del Rococó francés penetraron en el gusto de las altas clases, y el desnudo se convirtió en uno de los temas preferidos de las artes plásticas. En los frescos de las estancias palaciegas, en los gobelinos de los salones, en los grabados de los libros, en las figuras de bronce de las chimeneas ...se ven por todas partes mujeres desnudas. El ideal de belleza para algún estudioso de Goya se hizo con *Las Majas* más picante, más refinado.

En el Diccionario etimológico de la Lengua Castellana publicado en 1954, Joan Colominas nos ofrece la primera definición de Majo aparecida en 1734: *tipo popular español achulado, que afecta elegancia y valentía. Señala que es voz popular de origen incierto que deriva de majar, fastidiar, por la impertinencia de un chulo*².

En el siglo XVIII español con el nombre de "majas" se designaba a las mujeres de la clase popular madrileña que gozaban de cierta libertad de costumbres y un típico desparpajo popular en el trato. Algunas mujeres de la clase alta madrileña se vistieron de "maja" haciendo que este tipo la mujer se pusiera de moda en los círculos aristócratas. Algunos piensan que Goya representó desnuda a una mujer disfrazada de Maja. En todo caso, los

² Cf. Julián Gallego, "La figura de la Maja desde Goya hasta Zuloaga", *Jornadas Indisciplinadas sobre la mujer en el arte español*, Madrid, 1997.

historiadores del arte no se ponen de acuerdo sobre la identidad de la modelo. Hay quienes piensan que fue la duquesa de Alba, también se baraja la idea de que la modelo fue Pepita Tudó, amante de Godoy, ya que finalmente fue él quien compró el cuadro. Para John Berger, Goya no utilizó ninguna modelo, su fuente de inspiración fue *la Maja vestida* que recreó desnuda, que, según Berger se muestra en el dibujo de los pechos y del brazo izquierdo, muy voluminoso si le comparamos con el derecho. *Goya pintó un desnudo moderno e hizo que la Maja nos mirara a los ojos como si ella no supiera que estaba desnuda, como si sus ropas se hubieran vuelto invisibles. Goya es el primer artista que pinta un desnudo como si le fuera indiferente*³.

Uno de los pocos testimonios que existen respecto a la procedencia de la obra lo encontramos en los comentarios que hizo en 1870 Pedro de Madrazo, encargado de la publicación y selección de obras maestras de *la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*: *no sabemos quién fuese esa despreocupada y linda perezosa, que, por no molestarse en sostener una decorosa negativa, condescendió con el capricho del que la quiso retratada en semejante postura, ya con la ropa pegada a las carnes, como la vemos en este lienzo, ya sin ropa alguna y en el sencillo atavío de Eva en el paraíso terrenal... hubo quien dijo ser este retrato de una gran dama de la corte de María Luisa, muy conocida por su vida galante y romancesca, que distinguió al pintor con su intimidación: suposición maliciosa, desmentida por los retratos auténticos de aquella dama. No faltó quien golosmeando en el vedado archivo de la crónica escandalosa de aquellos*

³ Cf. John Berger, "Goya et les spectres", *Le monde diplomatique*, décembre, 1996, pag. 17. Traducción propia.

tiempos, averiguase que esta graciosa muchacha era la amiga de cierto sujeto que, por el carácter de que se hallaba revestido, debió abstenerse de semejantes calaveradas. Ambos retratos pasaron á poder del Príncipe de la Paz, quien se supone los adquirió para tenerlos en perpetua reclusión, por cierta enojosa semejanza que creyó descubrir entre el liviano modelo y una respetable dama de cuyo decoro era guardador ⁴.

“Las Majas” de Goya son dos obras de gran valor para analizar la historia del desnudo femenino porque nos permiten conocer la transmisión de modelos que se han venido repitiendo en toda la historia del arte en general y del desnudo en particular. Se pone así de relieve que la idea de "genio" no era tan individual ni innata como se defendía. Se supone que *La Maja desnuda* estuvo inspirada en *La Venus dormida* de Tiziano que, a su vez, fue copia de un cuadro de Giorgione. Asimismo Manet encargó a su amigo el fotógrafo Nadar que fotografiase ambos cuadros para que le sirvieran como modelos en su obra *L'Olympia*. Otra hipótesis sobre las fuentes que utilizó Goya para la creación de esta pintura la encontramos en el artículo de los historiadores Duncan Bull y Enriqueta Harris para quienes la pareja que durante casi dos siglos acompañó a *La Venus del espejo de Velázquez*, *La Venus de Pordenone* sirvió al pintor zaragozano a la hora de pintar *La Maja*, ya que en ambas obras los senos y la posición de las piernas son similares ⁵.

⁴ Citado por Jeannine Baticle en *Goya*, Crítica, Madrid, 1995, págs. 175-176.

⁵ Cf. Duncan Bull, Enriqueta Harris, “The Companion of Velázquez’s Rokery Venus and a source for Goya’s naked Maja”, *Burlington Magazine*, 1002, sep. 1986, pag. 653.

Lo que parece cierto es que Goya emula a Velázquez al situar la cabeza de *la Maja* a la derecha del lienzo igual que en *La Venus del espejo*. Ambas aparecen tumbadas en un canapé y no en una cama. Goya, al igual que Velázquez rechaza la tradición veneciana de los tonos cálidos, utilizando tonos más oscuros además del gris y el blanco.

Se puede constatar, no obstante, que no todos los estudiosos se ponen de acuerdo. Lucien Solvay crítico francés del siglo XIX que consideraba este desnudo de Goya como uno de los primeros desnudos modernos, escribía en *L'art espagnol* (1887): *en sus cuadros de la Maja desnuda y la Maja vestida, Goya es absolutamente original. No debe nada a nadie, está totalmente absorbido por sus propias sensaciones. Parece no prestar atención a la práctica de pintores anteriores. Su observación y estudio de la obra de otros artistas le proporcionan una base mínima para traducir sus impresiones al arte. Goya era un "moderno" en el sentido más preciso y real del término, era "moderno" en su técnica: en su nuevo concepto de lo pintoresco, y en sus experimentos con la luz y el color que son tan de nuestro gusto en la actualidad*⁶.

⁶ Cf. Glendinning, Nigel, *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982, pág. 138. Lucien Solvay también incidió en el carácter erótico de *Las Majas* de Goya: *...Goya ha puesto la misma sensibilidad en el singular retrato doble de la Maja, desnuda y vestida de la Academia de San Fernando. Las dos están pintadas con la misma pose y son idénticas, con la excepción –evidente– del vestido. (...) El dibujo es preciso, el trazo de los contornos cuidado y exacto, de una sinuosidad fuera de lo corriente. Sus miembros son delicados, la cabeza viva. Una cierta voluptuosidad y placer sensual se respiran en casa uno de los poros de sus brazos, cortos y frágiles, en sus pechos firmes, en la sutil sombra pubescente de su vientre, en sus miembros elásticos, en todo el vigor de su bello cuerpo, cuya blancura de mármol y perlas se destaca de entre las blancas sábanas, blancas como la nieve, hecha para el amor.* (Cf. Lucien Solvay, *L'art espagnol*, Paris, 1887, pag. 260. Traducción propia).

Otros historiadores de arte, como Janes Tomlinson manifiestan que Goya no se sintió a gusto pintando *La maja desnuda* porque de ser así hubiera pintado más cuadros de desnudos femeninos ⁷.

En todo caso, sus aguafuertes y litografías están poblados de figuras femeninas desnudas. En uno de sus caprichos que lleva por título *Dónde va mamá?* pintó a una mujer que es llevada a cuestas, posiblemente hacia el aquelarre. Además Goya es uno de los pintores que denunció la superstición, la injusticia social, los desastres de la guerra, la inquisición... en definitiva, la hipocresía de la sociedad de su época.

Godoy fue el comprador de la *Maja desnuda*. En 1792 al ser nombrado ministro asumió al mismo tiempo el título de protector de la *Real Academia de Nobles Artes*, cargo que le permitió adquirir innumerables pinturas y esculturas⁸. En la España del siglo XVIII, no sólo Godoy tenía un gabinete privado en el que guardaba las pinturas que podían resultar problemáticas, por su tema poco "conveniente", también el duque de Alba, entre otros, poseía una colección de obras de desnudos en su gabinete. Todos ellos personajes de la época con un poder suficiente para hacer frente a la Inquisición. Godoy además de *Las Majas* de Goya contaba entre sus posesiones con *La Venus de espaldas* de Velázquez. El académico Pedro González Sepúlveda al ver *La Maja desnuda* en el gabinete de Godoy en 1800 la describió diciendo que era: *una desnuda de Goya pero sin dibujo ni*

⁷ Cf. Janes Tomlinson, *En el crepúsculo del siglo de las Luces*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 1993, pág. 160.

⁸ Cf. Rose Wagner, *Manuel Godoy, Patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, Universidad Complutense, 1983. Godoy era un ávido comprador de pinturas y estatuas de pequeño tamaño, llegando a reunir más de 1022 obras de arte.

gracia en el colorido. También anotó que en la misma sala donde se encontraba esta obra, colgaban del techo otras Venus. Una, la *Venus del espejo* de Velázquez, que según Sepúlveda, *era un regalo que le acababa de hacer la Duquesa de Alba*, y otra, una copia de la Venus dormida de Tiziano. La sala estaba además decorada por pequeñas estatuillas de ninfas y de diosas ⁹.

En 1808 su colección de arte fue expropiada por orden de Fernando VII. En 1814 los cuadros fueron depositados en la Casa de los Cristales de la calle de Alcalá. Y un año más tarde, el 16 de marzo de 1815, se ordenó a Goya que se presentara ante el Tribunal para explicar los motivos que le habían llevado a realizar tales pinturas y para revelar ante jurado el nombre del comprador de *la Maja desnuda*. Por otra parte, Godoy fue criticado públicamente por su colección de cuadros ¹⁰. Finalmente, *La Maja desnuda*, después de haber pasado por la sala reservada de *la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* fue a parar al Museo del Prado por Real Orden en 1901.

⁹ Citado por Janis Tolimson en *Goya, en el crepúsculo del siglo de las luces*, op. cit. pág. 154. Todos los cuadros que había en este gabinete tenían un formato parecido: *La Venus del espejo* mide 122x171 cm, la copia de *La Venus dormida* de Tiziano 107x169 cm y *la Maja desnuda* 97x190 cm.

Tanto *la Venus* de Velázquez como *la Maja* se exhibieron en la *National Gallery* en 1991.

¹⁰ A nivel popular se compuso un soneto que ridiculizaba a Godoy: *Todo empapado en el servil incienso/Con dulce arrobo se sonríe el bruto/Más luego, al halagüeño sexo/que con otro carmín y airosa gasa/dando a sus gracias atractivo nuevo/flecharle intenta/ a la feliz sultana/Envía en pompa a su mullido lecho/Allí cercado de lascivos quadros/Y de fieles tersísimos espejos/Mientras deshecho en impurezas todo/Y de perfumes excitantes lleno/A la manceba idolatrada abraza*. (Citado por Janis Tomlinson en *Goya, El crepúsculo del siglo de las luces*, op. cit. págs. 152-153).

Los críticos progresistas tales como Tubino, Cruzada, Alcalá Galiano, Pi i Margall no fueron capaces de reconocer la dimensión revolucionaria de Goya, pero todas sus obras y en particular la fantasía que rodeó a *La Maja desnuda* ha servido a artistas, escritores, cineastas, dramaturgos... para reproducirla. Vicente Blasco Ibáñez la describió en una novela con el mismo título, publicada en 1906: *el pintor contempló con delectación aquel desnudo, graciosamente frágil, luminoso, como si en su interior ardiese la llama de la vida, transparentada por las carnes de nácar. Los pechos firmes, audazmente abiertos en ángulo, puntiagudos como magnolias de amor, marcaban en su vértice los cerrados botones de una rosa pálido. Una musgosa sombra apenas perceptible, entenebrecía el misterio sexual, la luz trazaba una mancha brillante en las rodillas de pulida redondez y de nuevo volvía a extenderse el discreto sombreado hasta los pies diminutos, de finos dedos, sonrojados e infantiles.*

(...)Era la mujer pequeña, graciosa y picante, la Venus española, sin más carne que la precisa para cubrir de suaves redondeces su armazón ágil y esbelto. Los ojos ambarinos, de malicioso fuego, desconcentraban con su fijo mirar, la boca tenía en sus graciosas alillas el revuelo de una sonrisa eterna, en las mejillas, los codos y los pies, el tono de rosa mostraba la transparencia y el fulgor húmedo de estas conchas que abren los colores de sus entrañas en el profundo misterio del mar.

*¡La Maja de Goya!, ¡La Maja desnuda!*¹¹.

¹¹ Cf. Vicente Blasco Ibáñez, *La Maja Desnuda*, pág. 154.

A partir del marco interpretativo en que nos movemos, la Maja desnuda de Goya no se manifiesta como un cuadro demasiado transgresor, sino como un cuadro que representa el ideal femenino burgués de la época. Esta figura femenina, frente a la Venus de Velázquez no resulta enigmática sino más bien demasiado evidente: parece una muñeca. Algo semejante parece afirmar Blasco Ibañez en el párrafo anterior cuando la describe como: *era la mujer pequeña, graciosa y picante, la Venus española.*

Modigliani y Matisse se inspiraron en varias ocasiones en *La Maja desnuda*; Zacharie Astruc compuso un poema sobre *la Maja* que se llamaba *La femme couchée de Goya*¹². Benito Pérez Galdós describió en la primera novela de los episodios nacionales de 1876 a Goya pintando desnuda a una dama de la corte y años más tarde, el dramaturgo Francisco Villaespesa compuso un drama en verso en 1910, bajo el título *La Maja de Goya*.

¹² Zacharie Astruc también escribió otro poema que ilustraba el cuadro de Manet, *l'Olympia*.

L'Olympia de Manet o la Venus como prostituta.



El desnudo, esa cosa tan querida de los artistas, ese elemento necesario del éxito, es tan frecuente y tan necesario como la vida antigua: en el lecho, en el baño, en el anfiteatro. Los medios y los motivos de la pintura son igualmente abundantes y variados; pero hay un elemento moderno y es la belleza moderna.

(Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Visor, Madrid, 1996, pág. 188).

Hasta Manet, la mayoría de los artistas que pintaron desnudos para gabinetes privados o para exposiciones de arte recrearon mujeres pertenecientes a las clases altas, en interiores lujosos y acompañadas de

joyas. Con Manet vino el escándalo porque destapó la hipocresía de la sociedad del XIX al pintar de manera realista una prostituta.

Dos años antes de las críticas suscitadas por la obra que vamos a comentar, otro de sus cuadros presentados al salón en 1883 *Almuerzo Campestre*, fue tachado de indecente por introducir a dos mujeres desnudas acompañadas por dos hombres pulcramente vestidos con el traje negro burgués. Mujeres que osaron mirar al espectador de frente.

Manet al contrario que muchos de los pintores de su tiempo, no dejó de enviar obras a los salones académicos, el rechazo de la academia quizá no le incomodaba tanto como a otros pintores porque no tenía que vivir de la pintura dada la situación acomodada de su familia. Lo que sí que parece cierto es que anhelaba el éxito y la celebridad que finalmente consiguió a la edad de cuarenta años, tras el triunfo en el salón de 1881 con su obra *Petuiset*.

Pese al desprecio de los pintores y escritores académicos, Manet gozó desde sus comienzos del apoyo de Zola, quien desde su puesto como crítico del *L'Événement* defendió incondicionalmente a todos los artistas que desestimaban las normas académicas por considerarlas arcaicas: ... *he intentado restituir a Manet el puesto que le corresponde, uno de los primeros. Tal vez se ríen del "panegirista" como se han reído del pintor. Un día los dos seremos vengados. Hay una verdad eterna que me sostiene en punto a crítica: Y es que sólo los temperamentos viven y dominan el*

tiempo. Es imposible, comprendedlo, imposible que Manet no triunfe, aplastando las tímidas mediocridades que le rodean ¹³.

L'Olympia (Fig. 38) fue rechazada del Salón Oficial y expuesta en el primer salón alternativo o *Salon des Refusés* en 1965, como ya se dijo. Pero incluso en este salón alternativo, las autoridades tuvieron que instalar dos guardias jurados a cada lado para protegerla y evitar que fuera asaltada. La pintura venía acompañada de cinco versos de un poema de Zacharie Astruc, *La fille des Indes*:

*Cuando, cansada de soñar, Olympia se despierta
la primavera entra del brazo del dulce mensajero negro
es la esclava, amorosa pareja de la noche
que viene a llenar el día delicioso de contemplar
la angustia joven en quien la llama vela...*

Las referencias pictóricas que utilizó Manet para realizar de *L'Olympia* fueron *La Venus de Urbino* de Tiziano, obra que el pintor había copiado en uno de sus viajes a Roma, y *La Maja desnuda* de Goya que también había visto en sus viajes a España. Tiziano emplea la posición tumbada de la Venus, ligeramente inclinada hacia la derecha, el codo apoyado sobre los cojines, la mano cubriéndose el pubis como si fuera una Venus púdica. De Goya capta “la individualidad” de *la Maja*, *L'Olympia* ya no parece una Venus, sino una mujer. Si en la obra de Manet se encuentran reminiscencias de otros cuadros renacentistas admirados y elogiados desde

¹³ Cf. Zola, *L'Événement*, 10 may, 1866. Manet pintó a Zola en 1868, ocho años más tarde, en 1876, retrataría también a su amigo Mallarmé.

la academia, Manet como pintor moderno advirtió la multiplicación de postales pornográficas que proliferaron sin descanso a lo largo del siglo XIX gracias al desarrollo de la técnica fotográfica. En estas postales, los modelos exhibían su cuerpo en la misma posición que *L'Olympia* y en todas ellas el exotismo orientalista estaba creando un nuevo gusto erótico¹⁴.

Los que criticaban la obra la tachaban de impúdica y destacaban la falta de técnica del pintor. El crítico academicista Chesneau se refirió a Manet de la siguiente manera: *debo decir que el aspecto grotesco de esta obra se debe a dos razones, por una parte a una ignorancia casi infantil de la técnica del dibujo y, por otra al hecho de que elogia una vulgaridad inconcebible*¹⁵.

Chesneau había criticado años antes la obra de Manet *Almuerzo campestre*: *Edouard Manet tendrá talento el día que conozca la técnica del dibujo y la perspectiva. Tendrá gusto el día que renuncia a los temas que provoquen escándalo. El señor Manet quiere alcanzar el éxito sorprendiendo al burgués...*¹⁶.

¹⁴ Desde el punto de vista técnico *L'Olympia* también muestra la influencia del arte japonés.

¹⁵ Cf. Chesneau, "Constitutionnel", 1865.

¹⁶ Cf. Chesneau, "Constitutionnel", 1863. Incluso otro de los escritores de más prestigio en el siglo XIX en Francia, Charles Gautier, diría a propósito de esta obra: *Olympia, cuyo nombre nos recuerda a las grandes cortesanas romanas, no se explica desde ningún punto de vista, incluso si la tomamos por lo que es, por una modelo tumbada en una cama. Su cuerpo es sucio, banal, y qué decir de la négresse que lleva un ramo de flores y del gato que deja las huellas de sus patas ensuciando la cama? La mujer más fea tiene huesos, músculos, piel, formas... Aquí, no aparece nada de ello, el pintor sin lugar a duda a intentado a todo precio atraer las miradas ajenas..* (Cf. Charles Gautier, "Le Salon de 1865", *Le Moniteur Universel*, 24 juin, 1865. Traducción propia).

Pero si mientras los críticos denostaban a *L'Olympia* por su *vientre amarillo*, por ser un *modelo innoble, recogido de no se sabe dónde*¹⁷. Los admiradores de Manet, alababan su obra porque *había copiado tranquilamente del natural*. Zola escribió *La Revue: para usted un cuadro es un pretexto para analizar. Le hacía falta una mujer desnuda y ha elegido a Olympia, la primera que llegó. Le hacían falta manchas claras y luminosas y ha pintado una ramo de flores; le hacían falta manchas negras y ha colocado en una esquina a una mujer negra y un gato. ¿Qué quiere decir todo esto?, usted no lo sabe ni yo tampoco. Pero lo que yo si se es que ha conseguido hacer una obra de arte, una gran obra de arte (...) traduciendo enérgicamente y en un lenguaje particular, las verdades de la luz y de la sombra, la realidad de los objetos y de las criaturas*¹⁸.

Ante la polémica que originó la obra, Baudelaire escribió una carta a Manet el 11 de mayo de 1865, en la que le ofrecía su apoyo y le instaba a que continuara pintando *pese a las críticas suscitadas: debo hablar de usted, debo mostraros la valía de sus obras. Se ríen de usted, pero ¿cree que es usted el primer hombre que está en esta situación? ... ¿Tiene usted más genio que Chateaubriand o Wagner? También se rieron de ellos cuando todavía vivían. Estos hombres eran también modelos, cada uno a su estilo, (...) usted también es el primero su vuestro arte. Espero que entienda mi carta. Ya conoce mi amistad hacia usted*¹⁹.

¹⁷ Cf. Claretie, *L'Artiste*, 1865.

¹⁸ Cf. Zola, *La Revue*, 1867, pags. 58-59.

¹⁹ Citado por Pierre Courthion en *Manet*, Nouvelles Éditions françaises, Paris, 1987.

La razón de todas esas críticas se debía a que *l'Olympia* era un desnudo individualizado, la modelo aparece con sus defectos corporales y por eso sorprende a un público acostumbrado a ver representaciones de mujeres idealizadas. Victorine Meurent, su modelo, no representaba el cuerpo clásico, sus medidas no eran perfectas, su mirada era fría, provocadora y sin rastro de dulzura, no mostraba ni timidez, ni pudor, ni abandono, que eran los rasgos requeridos en toda obra de estas características. Manet quiso burlarse del academicismo que todavía reinaba a mediados del siglo XIX en Francia, rechazar la tradición de Ingres tal y como se transmitía en *l'École des Beaux Arts*. El pintor retrató lo que para todos era conocido, una mujer que espera a su cliente y que durante la espera muestra su cuerpo orgullosa.

L'Olympia es una prostituta, este nombre lo utilizaban muchas de las *cocottes* que trabajaban en las calles de París. Otros apodos “de moda” eran los de Delphine, Flora, Lucretia, Thaila, Sidonia, Azelina... *L'Olympia*, no sólo había sido empleada para designar a la “mujer fatal” en los cuentos de Hoffmann, sino que también Dumas hijo utilizará este nombre en la *Dama de las Camelias*, en 1848, cuando describe a *L'Olympia* como una *mujer sin sentimientos*.

Se criticó el cuerpo desnudo de la mujer, la presencia de un gato como animal arisco y esquivo, la presencia de la mujer negra que lleva el ramo de flores que el cliente acaba de ofrecer ... justo en el mismo momento en el que se consideraba que la raza negra era sexualmente desinhibida y promiscua...

La historia de *L'Olympia* no terminó tras la clausura del salón en 1865. En 1868, la obra se expuso en la Exposición Universal de París provocando comentarios parecidos a los que aquí ya se ha señalado. Pero casi veinte años más tarde, en 1884, en la exposición póstuma que se celebró de Manet en l'*Ecole des Beaux Arts*, asistieron más de 13.000 personas, lo que prueba la expectación que había alcanzado²⁰.

En 1891, el museo de Luxemburgo adquirió *l'Olympia* para ser a continuación expuesta en la *Salle des États* del museo Louvre, lugar en el que se halla en la actualidad junto a las *Odaliscas* de Ingres. Esta obra llegó al museo nacional francés gracias a la suscripción que en 1890 hicieron varios artistas y escritores franceses. La carta, enviada al Ministerio de Instrucción Pública de Bellas Artes el 7 de febrero de 1890 decía así: *en nombre de un grupo de suscriptores tengo el honor de ofrecer al Estado l'Olympia de Edouard Manet (...) Con el reconocimiento de la gran mayoría de los que se interesan por la pintura francesa, el papel de Edouard Manet ha sido útil y decisivo. No solamente ha jugado un gran papel individual, sino que ha sido el representante de la grande y fecunda evolución del arte francés. Nos parece imposible que una obra de estas características no ocupe una lugar en nuestras colecciones nacionales, que el maestro no esté donde ya han sido admitidos sus discípulos ... (...) Nuestro deseo es ver esta obra expuesta en el Museo del Louvre, entre las producciones de la Escuela Francesa.*²¹.

Entre los que firmaron la carta se encontraban pintores y escritores amigos de Manet como Gustave Caillebotte, Degas, J.K Huysmans, Stéphane

²⁰ Cf. Georges Bataille, *Manet*, ed. Albert Skira, Paris, 1982, pag. 129.

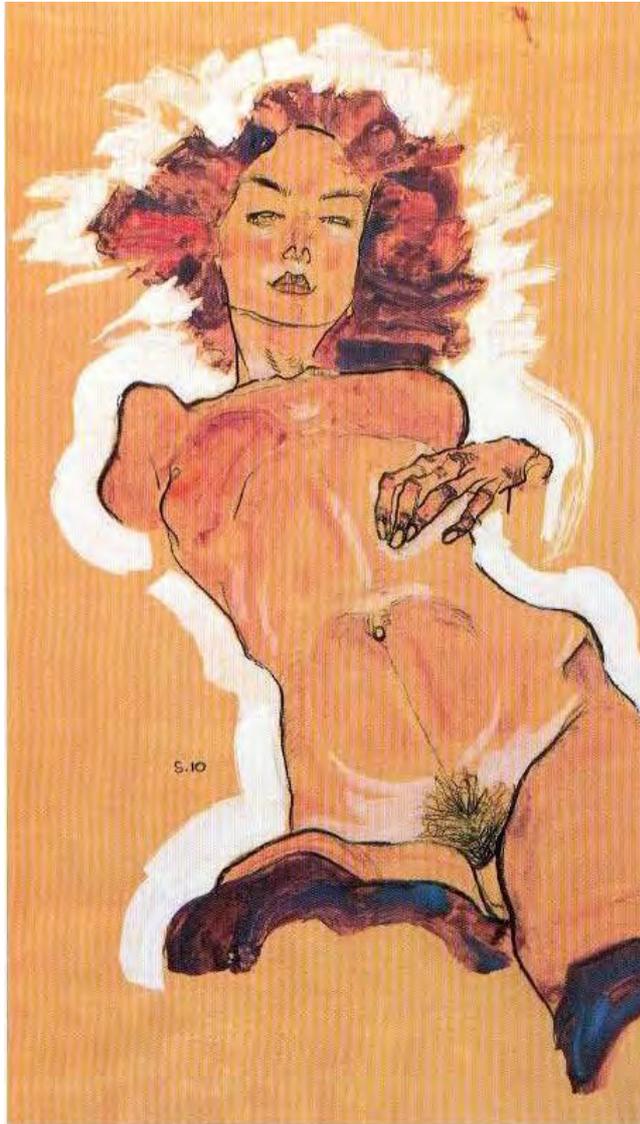
²¹ Citado por Pierre Courthion en *Manet*, op. cit. pág. 78. Traducción propia.

Mallarmé, Claude Monet, Puvis de Chavannes, Proust, Camille Pisarro, Renoir, Félice Róps...

Manet, como antes habían hecho Tiziano, Velázquez y Goya creó una imagen que fue copiada y sirvió de modelo tras su muerte: en 1874 Cézanne pintó *Una moderna Olympia*, en 1891 Gauguín la recreó una vez más, años más tarde Picasso realizó su *Parodia a Olympia* en 1901, y ya en el siglo XX, Dubuffet en 1950 y el artista pop, Larry Rivers en 1970 se sirvieron de esta pintura para caricaturizarla ²².

²² Incluso Manet utilizó esta obra como elemento decorativo para el cuadro que hizo de su amigo y escritor Zola en los años 1867-68. La influencia de Velázquez sobre Manet se aprecia en su obra, tal y como muestra Rafael Benet en "Manet y Renoir ante Velázquez", *Varía Velazqueña*, vol. 1, págs. 514-521.

Shiele: *el arte de su tiempo y la libertad de su arte*



Viena como centro del imperio vio como su población se multiplicó por tres a finales de siglo: en 1890 el censo registraba 80.176 habitantes y sólo un año más tarde había ascendido a 1.355.979²³. La ciudad estaba

²³ Cf. VV. AA, *Egon Schiele*, Fondation Pierre Gianadda, Suisse, 1995, pag. 55.

creciendo sin planificación ninguna y el sentimiento de crisis que se vivía en el Imperio Austrohúngaro, cuya unidad se había mantenido hasta entonces por la fuerza, se percibía en la situación del proletariado. Shiele vivió la decadencia de una capital prestigiosa y también la explosión cultural de una ciudad donde surgieron nuevas tendencias artísticas, musicales y literarias. La creación de la *Secesión* en 1897, conocida como *la Asociación de Artistas Austriacos*, es una de las manifestaciones de esta ebullición cultural. La Secession defendía la libertad del arte, convirtiendo al artista en un salvador y propugnando que la realidad social sólo podía ser entendida y disfrutada por “los entendidos”. En la parte superior del cuadro de Klimt *Nuda Veritas* (1899) se muestra el sentido elitista que el movimiento trataba de dar al arte, *si no puedes satisfacer a todos con tu forma de actuar y tus obras de arte, agrada a los menos. Es malo satisfacer a muchos* ²⁴.

La Asociación fundó su propia revista, *Ver Sacrum*, en 1898, una revista fundamentalmente de arte aunque también trataba temas políticos. *Ver Sacrum* no fue sólo el medio de expresión de este grupo de artistas, sino que permitió mostrar una nueva forma de entender el arte y el artista. El estatuto de la Asociación, publicado en el primer número decía así:

²⁴ Cf. Gottfried Fliedl, *Gustav Klimt*, Taschen, Madrid, 1991. Esta misma idea se repitió en el primer catálogo de la Exposición de la Secession en Viena: *la Asociación de Artistas Plásticos de Austria se propone con esta su primera exposición en Viena presentar al público por primera vez una exposición de élite, de obras de arte específicamente modernas. Catálogo de la 1ª exposición de Asociación de Artistas Plásticos de Austria, Viena, 1898, pág. 3 y ss.* Y en el emblema del edificio que creó la Secesión en 1899, se podía leer: *el arte en su tiempo y la libertad en su arte.*

1.-La asociación de artistas austríacos se ha propuesto como tarea fomentar los intereses puramente artísticos y, en concreto, estimular el gusto artístico en Austria.

2.-La asociación pretende alcanzar esta meta uniendo a todos los artistas austríacos dentro y fuera del país; esforzándose por establecer un intenso contacto con los artistas extranjeros más destacados; impulsando en las exposiciones austríacas un espíritu independiente de todo aspecto comercial; poniendo de relieve el arte austríaco en las exposiciones del extranjero; y recurriendo a las aportaciones artísticas más importantes para estimular la actividad creativa nacional y explicar al público austríaco la evolución general del desarrollo artístico ²⁵.

La disgregación de la Asociación se produjo en 1904 debido a las disputas que surgieron en el seno del grupo, y a la negativa del Estado a prestar más apoyo económico. Cuatro años más tarde, en 1908, otro grupo de artistas encabezados por Gustav Klimt formaron el “grupo de Klimt” al que perteneció Shiele.

Para Shiele, el artista era un “elegido”, *el artista moderno es y necesariamente tiene que ser él mismo, tiene que ser creador, tiene que ser capaz de construir por sí mismo, sin utilizar todo lo pasado y heredado, entonces será un artista moderno*²⁶. El artista sólo debía estar comprometido con su arte, arte que debía abarcar todos los ámbitos de la vida y dejar su impronta en todas las manifestaciones de la existencia

²⁵ Cf. *Ver Sacrum*, n. 1, 1898, pág. 27.

²⁶ Cf. Reihnard Steiner, *Shiele*, Taschen, Madrid, 2001, pág. 28.

humana. El artista puro no debía estar sujeto a las leyes del mercado artístico burgués y la única solución para subsistir era la ayuda de un mecenas interesado por el arte que le permitiera crear sin ningún tipo de imposiciones.

Como a la mayoría de los “artistas modernos” tras el rechazo de la mayor parte del público, le llegó el éxito; en 1913 fue aceptado en la *Liga de Artistas Austríacos* que presidía Klimt. Desde ese momento comenzó a participar en exposiciones internacionales, entre ellas la de *Blanco y Negro* y en las exposiciones austríacas oficiales de Amsterdam, Copenhague y Estocolmo. En 1917 fundó junto con Gustav Klimt la *Kunsthalle* (sala de arte) cuyo objetivo era detener la fuga de talentos al extranjero y hacer que los austríacos pudieran trabajar en honor a su patria. La relación con Klimt fue siempre intensa, Klimt no sólo intercambió dibujos con Shiele sino que le ayudó económicamente comprándole trabajos gráficos, e incluso en 1912 intentó conseguir para él una subvención del Estado y le puso en contacto con el que sería su mecenas August Lederer ²⁷.

Pero si Klimt y los seccionistas trataban de armonizar el arte y la vida a través de las formas caracterizadas por una actitud positiva frente al mundo sin cuestionar el sistema social, para Shiele el mundo era hostil y amenazador. El artista debía de poner de relieve las inclinaciones ocultas que actúan en el hombre. La obra de arte debía “abrir los ojos” a una mirada introspectiva. O como dijo el escritor austriaco Karl Draus: *el arte sólo puede ser fruto de la renuncia: sólo del gusto, no del sosiego* ²⁸.

²⁷ Shiele pintó a Klimt en tres ocasiones, en su obra *Los ermitaños* (1912) se autorretrató con el artista.

²⁸ Cf. Karl Draus, *Watchts*, Munich, 1968, pág. 34.

Los descubrimientos psicoanalíticos de Freud acerca de la influencia del instinto sexual sobre los actos inconscientes del hombre, publicados por primera vez en 1905, tuvieron una importancia decisiva en la producción artística de Shiele. Sus libros *La interpretación de los sueños* y *Estudios sobre la histeria* fueron el punto de arranque de una nueva concepción de la psique humana.

Si la teoría estética inspirada en los filósofos de la antigüedad atribuía al artista la capacidad de percibir por encima del universo sensible, un ideal de belleza divina cuyas creaciones debían inspirarle, a lo largo del siglo XVIII comenzó a resquebrajarse dicho planteamiento platónico. Edmund Burke publicó en 1756 *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, donde trató de fundar una estética sobre bases biológicas. Burke creía que la inspiración del hombre estaba sometida a la influencia de dos fuerzas emotivas fundamentales, la preocupación de la muerte y la voluntad de la proliferación de la especie. Para Burke la atracción de los encantos corporales era el origen de la sensación de belleza.

A principios del XIX, la teoría estética abandona sus criterios objetivos y recurre a la subjetividad. Tanto en la poesía como en la música y las artes plásticas, la experiencia personal del creador pasa a convertirse en el principal centro de interés. Así, la obra de arte que no se apoye en la experiencia vivida pasará por falsa y engañosa.

No es por ello sorprendente que las teorías de Freud suscitaran tanto interés dentro de los medios artísticos. Se empieza a considerar la obra de arte

como expresión de una conciencia subjetiva. La búsqueda de la relación entre genio/locura se convierte en uno de los temas favoritos de este fin de siglo. Freud contribuyó a una estética de la expresión tratando de interpretar la obra de arte como el resultado de un sueño “despierto”. Esto lo llevó a la práctica en el análisis que hizo de la obra *La Virgen, el niño Jesús, y Santa Ana*, de Leonardo da Vinci ²⁹.

Esta importancia del yo se muestra en la cantidad de autorretratos que realizó Shiele –más de cien-. Los escritores de fin de siglo hicieron algo similar mediante la técnica del monólogo interior.

Shiele estudió el comportamiento de enfermos mentales con el fin de trasladarlos al lienzo. Sus pinturas expresan la duda sobre el cuerpo sano y el cuerpo enfermo. Su interés por este tipo de dolencias no era personal, sino que fue una preocupación común en las obras de escritores, médicos y juristas de fin de siglo. Esto se aprecia en las novelas de Charles Baudelaire, Rimbaud o Huysmans y en las investigaciones de Paul Richer y Jean Martin Charcot quienes publicaron en 1887 *Les demoniaques dans l'art*, y en 1889 *Les difformes et les malades dans l'art*. En la obra de Shiele también se aprecia el influjo del ballet moderno de Mata Hari e Isadora Duncan para quienes la danza era la expresión espontánea del cuerpo. Las aportaciones de Rodin, de quien copió la técnica de dibujar a la modelo sin levantar el lápiz de la hoja y de Van Gogh fueron igualmente claves en la evolución de su arte ³⁰.

²⁹ Cf. Ernst Gombrich, “Les theories esthetiques de Sigmund Freud”, en *Vienne 1880-1938, L'apocalypse joueuse*, Centre Pompidou, 1986.

³⁰ Cf. Patrick Werker, *Egon Shiele, Art, Sexuality and Viennese Modernisation*, Standford University Press, Standford, 1994, pag. 8.

Schiele estaba obsesionado por la representación del cuerpo desnudo y lo dibujó desde todos los ángulos posibles, como si pretendiera deconstruirlo en cada uno de sus bocetos. (Fig. 39) Schiele mutila sus cuerpos desnudos mediante anchas pinceladas, los movimientos del cuerpo son exagerados, es un cuerpo enfermo, contraído, deforme... que nunca aparece relajado. Son cuerpos dislocados y doblados, sin carne. Sus desnudos están casi siempre descentrados y sólo en raras ocasiones los dispone de frente. Estas posturas no son producto del azar, el artista abandona las poses convencionales, poses que conocía tras su paso por la Academia de Viena. Schiele transgredió la distancia “conveniente” que todo pintor debía mantener con respecto a su modelo. En su obra, la modelo parece como si estuviera a los pies del pintor. Pinta cuerpos desnudos desprovistos de todo síntoma del pudor burgués. Afronta directamente la sexualidad pintando el vello púbico, retratando a mujeres masturbándose y a mujeres embarazadas, explorando todas las posibilidades de la expresión corporal, desmoronando el culto a la belleza clásica ³¹.

Schiele retrató más figuras femeninas que masculinas y aunque trataba con la misma violencia ambos desnudos, la sensación generalizada de temor hacia el sexo femenino de fin de siglo se muestra en las numerosas obras en las que el pintor relacionó la muerte con la mujer ³². Porque como ha

³¹ La representación del vello estaba totalmente prohibida en la Viena de fin de siglo y aún se censuraban cuadros –y fotos- que lo mostraban. Incluso se seguía designando la menstruación con docenas de eufemismos (flores, enfermedad, visitas...). Sin embargo, la sexualidad era uno de los temas principales en la literatura de fin de siglo. Arthur Schnitzler publicó *La danza* (1903) y Robert Musil *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906). Ambas obras causaron un gran escándalo por las referencias explícitas al sexo femenino. Pero estos artistas más que oponerse a una moral represiva mediante la afirmación de una sexualidad libre y feliz, presentaron una sexualidad desgraciada y compleja.

³² Como en *Mujer embarazada y muerte* (1911) o en *Madre y muerte* (1910).

mencionado Josefina Bueno, *a lo largo del siglo la mujer deja de ser la compañera natural del hombre, nace un culto desesperado e inquietante en torno a la figura femenina. En ella queda materializada la crisis que está sufriendo la sociedad* ³³.

Sus obras escandalizaron a la sociedad vienesa por utilizar modelos muy jóvenes. El 13 de abril 1912 ingresó en prisión acusado de raptar y deshonorar a una joven menor de edad y de coleccionar cuadros pornográficos. Se le confiscaron algunos cuadros y se le envió a prisión, aunque sólo permaneció en ella tres días, ya que la denuncia de abuso infantil fue retirada ³⁴.

Las pinturas de Shiele gozaron en el siglo XX de todo el aprecio del público, aunque su éxito comercial no fue comparable con el de su maestro: Gustav Klimt, cuyas obras han sido convertidas en fetiches de la sociedad de consumo, transformadas en objetos publicitarios en carteles, llaveros, camisetas, agendas.... Todo porque las mujeres de Klimt son atractivas a la mirada actual, son mujeres delgadas, jóvenes, elegantes, con lujosos vestidos ... mujeres que se adaptan muy bien a la estética del momento que sigue utilizando la belleza como símbolo de salud y de bienestar.

³³ Cf. Josefina Bueno Alonso, *Imágenes de mujer*, Alicante, Universidad de Alicante, 1996, pág. 8.

³⁴ Wally Neuzil fue su principal modelo y compañera hasta 1915, fecha en la que contrajo matrimonio con Edith Harms. Su hermana Gertrude Shiele también posó para muchos de sus cuadros de desnudos femeninos.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Una tesis es como una larga navegación en la que uno sabe a donde quiere ir pero no conoce exactamente la ruta. Para avanzar es preciso consultar varios mapas, intentar adentrarse por mares desconocidos, y siempre tratar de evitar los acantilados y los escollos. En esta navegación me he servido de numerosas investigaciones de marinos experimentados. Ahora, que me parece al fin haber llegado a un puerto, es preciso realizar un balance de los logros obtenidos, apuntar brevemente algunas conclusiones que sirvan para avanzar en futuras navegaciones propias, y que sirvan también a investigadores que se planteen objetivos paralelos.

En primer lugar, este trabajo parece confirmar una de las hipótesis de las que partíamos, que la constitución del campo artístico es una tarea predominantemente colectiva. Se ha comprobado que unas obras reenvían a otras, que unos pintores se apoyan en otros que les precedieron para realizar sus cuadros. Existe, por tanto, una transmisión de conocimientos y de técnicas que pone de relieve que la idea de genio creador o incluso de autor es un producto histórico, de un momento determinado, eso no quiere decir, no obstante, que los pintores, unos más que otros, no tengan una cierta autonomía a la hora de realizar sus trabajos.

Por otra parte, este trabajo ha tenido necesariamente en cuenta tendencias generales. De ahí que se sostenga que las pinturas, al igual que otras producciones culturales, contribuyeron a configurar el ideal de mujer dominante en cada época. Sería necesario, sin embargo ir más allá, realizar

un estudio más profundo y minucioso que pusiese de relieve como algunos pintores, al igual que otros escritores, por ejemplo, rompieron con los cánones que regían en el campo artístico y, más ampliamente en el intelectual. El estudio de estas figuras es especialmente importante porque ofrecen representaciones femeninas no “ortodoxas” es decir, abren nuevas posibilidades de identificación para las mujeres.

Retornemos, sin embargo, a la cuestión que sirvió de guía a esta investigación: ¿Qué funciones sociales desempeñan los cuadros de mujeres desnudas? ¿Por qué a lo largo de la historia de la pintura se ha producido esa insistencia en los desnudos femeninos? ¿Para qué sirven esos cuadros, a quién sirven, quiénes son sus principales promotores?

Para responder a estas cuestiones he empezado por plantearme la necesidad de elaborar un modelo de análisis y he optado por intentar construir, un tanto artesanalmente, un modelo mixto en el que la sociología, y por tanto la estratificación social, la historia del arte o la genealogía operen al servicio de un problema de género, de un problema íntimamente vinculado con lo que el sociólogo francés Pierre Bourdieu denominó la dominación masculina.

Si tuviese que resumir en un breve enunciado la tesis que he pretendido probar diría que los desnudos femeninos en la historia de la pintura occidental son expresión de formas complejas de poder que han ejercido los varones sobre las mujeres. Los pintores a través del potente arte visual de la pintura, contribuyen a naturalizar ese poder para convertirlo en una presunta fuerza del destino.

Es cierto que el desnudo femenino en la historia de la pintura occidental ha jugado funciones sociales distintas dependiendo de cada época y de cada situación social, pero también es cierto que todos los cuadros de desnudos femeninos comparten un sustrato común: crear la ficción de que la esencia, la identidad femenina, es objetivable. Cuando se contemplan los cuadros de desnudos femeninos en una perspectiva de larga duración se produce sin embargo la siguiente paradoja: cada cuadro permite una identificación, pero esa identidad es negada por otros cuadros de desnudos de modo que estructuralmente los desnudos femeninos, analizados en su retórica contradictoria no dejan un lugar para las mujeres. Únicamente las mujeres vestidas tienen lugar, el lugar que los varones les otorgan.

Creo que esta tesis se puede leer en paralelo a dos trabajos complementarios. De un lado *Nacimiento de la mujer burguesa* de Julia Varela, libro en el que se crea el concepto de *dispositivo de feminidad*. Del otro el primer tomo de la *Historia de la sexualidad* escrito por Michel Foucault y subtítulo *La voluntad de saber*. En este libro Foucault avanza el concepto de *dispositivo de sexualidad* y, frente a la teoría de la represión, propone una teoría productiva del funcionamiento del poder vinculada a la verbalización de la sexualidad. La primera parte de esta tesis somete a prueba el concepto de *dispositivo de feminización*. La segunda corre en paralelo al *dispositivo de sexualidad* que se expresa en su máximo apogeo en la Viena de fin de siglo, momento en el que el psicoanálisis va a descubrir a la vez a la mujer histérica y la fuerza oculta de deseo sexual que irrumpe como un mar subterráneo y airado en nuestras vidas. Las mujeres burguesas fueron antes feminizadas para ser posteriormente sexuadas. Otro

es el camino seguido por las mujeres de las clases populares y por las mujeres de la nobleza.

Los humanistas crearon la idea del “ciudadano” asignándole una serie de derechos y deberes. Pero diferenciaron claramente los atributos que correspondían al “hombre” y a “la mujer”. “La mujer” será elevada por poetas y artistas a la categoría de *ideal*, mientras que los humanistas la inscribieron dentro del hogar y del matrimonio católico indisoluble. La aparición de las Universidades y academias de arte fue decisivo para la creación del *ideal femenino*. A partir del funcionamiento de las universidades cristiano-escolásticas los “oficios” en los que hasta entonces habían participado mujeres (traductoras, médicas, pintoras...) van a ser sustituidos por “profesiones universitarias” a las que ellas no tienen acceso. De esta manera, las puertas de la educación institucional se abrieron para unos y se cerraron para otras. Los pintores se apropiaron de unos saberes como la geometría, la anatomía, la medicina... que les otorgó el privilegio de recrear ese cuerpo femenino mientras que la mujer gozó en el mundo artístico de un papel secundario y no demasiado valorado: se convirtió en “modelo” y, como las características del trabajo de modelo se contradecían con los presupuestos mantenidos por la Iglesia Católica, su profesión se comparó con la prostitución. Pero, en el mismo momento en que se establecen comparaciones entre el posar y el prostituirse, las obras de desnudos femeninos empezaron a ser uno de los temas destacados en las colecciones de una minoría culta, quienes vieron en estos retratos una manera de diferenciarse del resto de la población. Es en el siglo XVI, cuando la cultura letrada comienza a aparecer como medio de distinción, la nueva concepción del “artista” y del arte van a alcanzar gran apogeo. El

desnudo femenino parece corroborar la tesis defendida en la obra *Nacimiento de la mujer burguesa* al poner en evidencia que una de las piezas del dispositivo de feminización es esa relación que se establece entre naturaleza y cuerpo femenino y cultura y cuerpo masculino. Este proceso de naturalización que comienza en el Renacimiento es muy importante para la visión que de la mujer se tendrá en los siglos posteriores. El régimen visual del humanismo desarrolló un gran número de gestos codificados. Los humanistas en sus tratados artísticos, en sus obras literarias, y en sus manuales de urbanidad, describieron toda una serie de posturas femeninas ideales. “La mujer” se convierte en objeto de la mirada masculina. Uno de los mejores ejemplos artísticos es la proliferación en todo el siglo XVI de la imagen artística de la mujer tumbada.

Las funciones de las obras de arte en el inicio de la Modernidad dependen principalmente de los motivos que llevan a su adquisición, que se pueden resumir en tres, la piedad, el prestigio y el placer¹. Las pinturas de desnudos femeninos cumplían mayoritariamente las dos últimas funciones, aunque también encontramos que la representación de María Magdalena proporcionaba por su biografía y sus atributos físicos grandes oportunidades a los artistas para pintar la imagen de una “mujer” hermosa y en general, ricamente ataviada, es decir a través de la figura de la Magdalena se admitían desnudeces que hubieran sido censuradas en el caso de tratarse de una *Venus* o cualquier otra Diosa pagana. En la España de los

¹ Para Peter Burke el uso más evidente de las pinturas y las esculturas en la Italia renacentista fue el religioso aunque había obras pictóricas que desempeñaban funciones mágicas, didácticas y devotas, sin que estos significados fueran contrarios. El término “mágico”, por ejemplo, no tiene el mismo significado para nosotros que para un teólogo del siglo XVI. (Cf. Peter Burke, *El Renacimiento Italiano*, op. cit. págs. 123-124).

siglos XVI-XVII, la pintura estaba determinada principalmente por la temática religiosa y era la iconografía de la Virgen o las escenas relativas a la vida de las Santas las que llenaban la mayor parte de las representaciones de figuras femeninas en nuestra pintura. Para entender por qué en la Magdalena se admitían elementos que en otros contextos hubieran sido vedados hay que remitirse a la teoría del decoro, que fue el concepto vertebrador de todo el pensamiento artístico en la Europa Contrarreformista y que en esencia significaba la necesidad de una máxima correspondencia entre significante y significado. La pintura era un conjunto de elementos narrativos que el espectador *tenía* que leer. Así, en la representación de una Magdalena antes de ver un desnudo, se estaba viendo “una mujer” que con su aislamiento, su expresión condolida, sus brazos cruzados, sus atributos, su biografía – que nadie desconocía – se convertía en la viva imagen del arrepentimiento y la penitencia: mientras que *Venus* era, por la propia significación de sus actos un símbolo pagano con diversos significados².

Nos podemos preguntar ¿por qué precisamente la expresión arrepentida y penitente de la Santa no se consideraba un elemento de atractivo erótico como podría considerarse hoy en día? El estudio de la Magdalena nos permite probar que para calificar una pintura como deshonesta en siglos anteriores al nuestro entran en juego hábitos perceptivos y tradiciones culturales distintos a los que existen hoy.

En el Renacimiento las obras de arte se empezaron a adquirir como piezas de consumo suntuario destinadas a mostrar la riqueza y el poder de una determinada familia, estado, iglesia, monarquía... El llamado “consumo

² Cf. Javier Portús, “Indecencia, mortificación y modos de ver en el arte”, en *Tiempo y Espacio*, n. 58, Madrid, 1995, págs. 55-87.

ostentoso” que se extendió en los siglos XV y XVI promovió la adquisición de obras de arte para reforzar el honor de los propietarios. Por este motivo, el arte del retrato se convirtió en un tema privilegiado dentro de las clases cortesanas. Las buenas maneras, la elegancia en el vestir, en el hablar, en el actuar... al igual que el interés por el arte, la literatura, la música... eran símbolos sociales que contribuían a mostrar las diferencias entre la nobleza y el pueblo común ³.

El deseo de adquirir obras de desnudos femeninos para el deleite y placer del cliente tiene también que ver con el desarrollo del gusto humanista. Para el escritor y humanista Lodovico Dolce el propósito de la pintura era *principalmente proporcionar placer*. Federico Gonzaga, al encargar una obra a Sebastiano del Piombo, escribía en 1524 que no quería cosas de santos sino algunas pinturas atractivas y bellas de contemplar. El arte en el inicio de la Modernidad va a tener como función principal la búsqueda apasionada de la belleza y el orden, pero detrás de esta imagen el arte va a ser utilizado para promover la ideología católica ante el temor de las ideas protestantes que comienzan a expandirse por Europa. La concepción artística del Renacimiento se caracteriza, frente a la medieval, por una nueva concepción del objeto artístico; hasta el Renacimiento no surgieron la filología y la arqueología; en ésta época se produce el redescubrimiento de la poética y de la retórica de la Antigüedad, redescubrimiento que

³ La estructura económica italiana favoreció el mercado de lujo en ciudades como Florencia, Roma o Venecia. Esta última ciudad era el centro de intercambio comercial entre Occidente y Oriente hasta que a finales del siglo XV los portugueses comenzaron a utilizar la ruta del Cabo de la Esperanza.

responde a la misma necesidad por la que van a resurgir los antiguos cánones de la arquitectura y de las artes educativas ⁴.

En el Renacimiento, los artistas pretendieron unir los valores de naturaleza y belleza sin darse cuenta de la contradicción de ambas pretensiones. La naturaleza debía ser armónica e ideal, la esencia de la belleza consistía en la armonía de las masas, de los colores y de las cualidades. Para los pintores renacentistas, la belleza sólo era alcanzable a través de la experiencia y de la práctica. Es decir, ningún “artista” del Renacimiento se hubiese atrevido a considerar a la belleza la hija de la “fantasía” ⁵. El Renacimiento marca una nueva época cultural en la que la misión del arte va a ser la imitación inmediata de la realidad. Leonardo da Vinci había mencionado que *la pintura más digna de elogio es aquella que tiene más parecido con la cosa reproducida* ⁶. Ludovico Dolce también mencionó en *L’Aretino* esa ecuación establecida entre la pintura y la realidad : *el pintor debe esforzarse no sólo en imitar, sino en superar en parte a la naturaleza, y digo en parte porque, por lo demás, ya es un milagro el conseguir imitarla de una forma aproximada* ⁷. Y para Alberti: *el pintor debe no sólo alcanzar la semejanza en todas las partes, sino además añadir belleza, ya que en la pintura la belleza no es menos agradable que necesaria* ⁸.

⁴ Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, op. cit. pág. 50.

⁵ Aunque según el neoplatonismo de Petrarca, la posibilidad de convertir la belleza en algo visible a los sentidos a través de la línea y el color sólo le parecía explicable por una visión celestial.

⁶ Citado por Erwin Panofsky en *Idea*, op. cit. pág. 47.

⁷ Citado por Paola Barrochi en *Trattati d’arte del cinquecento fra manierismo e controriforme*, vol.1, Bari, Laterza & Figli, 1960. Traducción propia.

⁸ Cf. Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999.

En el siglo XIX se produjo un aumento de las reflexiones sobre las funciones sociales del arte motivado por el choque entre el capitalismo, las ideas socialistas, las ideas feministas y las ideas románticas. La sociedad se politizó y ello afectó a la manera de “crear” y de entender el arte. Entre los teóricos y críticos que escribieron sobre las funciones que el arte debía tener en la sociedad distinguimos principalmente dos grupos; los que consideraban que el arte debía cumplir un propósito moral o social y los que mantenían la postura del “arte por el arte”, es decir, que la obra de arte no tenía que brindar una interpretación o un comentario del mundo de la experiencia cotidiana, tratando de liberarse de la *tiranía del tema*.

Dentro del primer grupo existían a su vez otros dos grupos claramente diferenciados; los academicistas, de talante conservador formado por los sectores más tradicionales de la sociedad y los socialistas utópicos, más progresistas, encabezados por personajes de la talla de Ruskin, Morris, Proudhon, Guyau, o Tolstoi. Para ambos sectores, el arte podía contribuir al perfeccionamiento moral de la sociedad. Pero mientras que para la academia, el arte era cosa de unos pocos, algo propio de una minoría que comprendía las obras y se deleitaba con las verdades que mostraba, para los socialistas la principal función del arte era la educativa, el arte tenía que mostrar *la realidad social*. El inglés John Ruskin (1819-1900) asociaba la belleza al bien y a la voluntad divina. Estética y ética eran indisolubles aunque la estética, como pensaban todos los socialistas utópicos, estaba subordinada a la ética. Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) pensaba que la conciencia de un pueblo se podía juzgar por sus manifestaciones estéticas. Admirador de las ideas propuestas por Fourier, el artista como ciudadano debía participar del mundo social y por ello criticaba al artista que apoyaba

la teoría del arte por el arte. Proudhon indicó en su obra *Sobre el principio social del arte y su destino social* lo que entendía por arte: *lo mismo que se puede juzgar la conciencia de un pueblo por su religión, sus leyes, su gobierno, su economía, también se puede juzgar por sus manifestaciones estéticas. Y puesto que el gobierno, la religión, las leyes, la filosofía, el arte, están en razón de la energía de la conciencia, se puede deducir de la debilidad, del retraso, o de la corrupción de aquellos la invalidez, la decrepitud, o corrupción de ésta*⁹.

De la misma opinión era Leon Tolstoi (1828-1910) quien escribió *¿Qué es el arte?* en 1898. Defendió un arte útil que fuera comprensible para todos. Criticó la idea del arte por el arte y condenó la belleza como principal finalidad del arte. Uno de los aspectos más novedosos de su trabajo fue el análisis que dedicó a la diferenciación del arte y los criterios de valoración estética en función de las clases sociales.

Estos planteamientos teóricos fueron utilizados por los movimientos socialistas y anarquistas de finales de siglo. Para los anarquistas, el arte debía revelar la decadencia de las costumbres burguesas y la falsedad de sus relaciones e instituciones. A través del arte se pretendía incitar a la participación activa. El arte cumplía una función educativa en cuanto era entendida por todos los individuos de una sociedad, es decir, el arte no debía de estar limitado a un círculo elitista sino que debía llegar a todos los grupos sociales. El movimiento anarquista afirmaba el derecho inalienable de todo hombre, postulando el valor del artista espontáneo por encima del profesional, se valoraba más el acto creador que la obra creada y se

⁹ Cf. Pierre-Joseph Proudhon, *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Aguilar, Buenos Aires, pág. 325. Su libro fue publicado de manera póstuma en 1865.

criticaban los lugares en los que se consagra la obra de arte tales como museos, salones, galerías...

Si para los sectores más tradicionales el desnudo femenino era aceptado, elogiado y admirado siempre que no transgrediera la normativa académica de decoro, desde estos movimientos estéticos más progresistas el desnudo era un tema adecuado si a través de él se criticaba una determinada situación social. El tema de la prostitución, por ejemplo, fue uno de sus asuntos predilectos. El cuadro de Sorolla *Trata de blancas*, en el que aparece un vagón de ferrocarril ocupado por cinco muchachas jóvenes y una mujer mayor fue elogiado en la revista *Ciencia Social* porque cumplía una misión artística y social, *pues inspira en el individuo un espíritu de protesta*¹⁰.

Courbet como representante de este movimiento y amigo de Proudhon, rechazaba las obras de pintores de la talla de Cézanne *al que califican de fragmentario, incompleto e incoherente*¹¹.

“Los artistas modernos” también estaban divididos, para unos el desnudo femenino tenía que ser realista para impulsar a la protesta y a la crítica social, arremetiendo en todo caso contra la hipocresía burguesa que utilizaba el cuerpo femenino como adorno. Pero para los que apoyaban la idea del arte por el arte, como Zola, Mallarmé, Baudelaire, Cezánne, Van Gogh, Seurat el sentimiento subjetivo del “artista” era la condición

¹⁰ Cf. J. E. Martí, “Cuadros notables. El arte libre”, *Ciencia Social*, 1, n. 4, junio 1897, pág. 89-91. Véase Lily Litvak, *Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, 2001.

¹¹ Cf. *La revista blanca*, n. 156, 1 nov. 1904, pág. 262.

principal a la hora de crear, la obra de arte era la expresión de la conciencia subjetiva y el artista sólo estaba comprometido con su arte. El realismo en el arte no tenía ningún sentido y el desnudo femenino se iba poco a poco transformando en un cuerpo sin forma, expresión íntima del sentimiento del artista. (Fig. 40).

Lo que unía a todas estas posturas era considerar el arte como el reflejo del poder nacional y otorgar al artista un papel vital dentro de todo el proceso artístico.

El arte contemporáneo comprometido se inicia con el reportaje social realizado por el artista. En este sentido la serie de grabados *Los desastres de la guerra* de Goya suponen una anticipación de las vanguardias de los siglos XIX y XX. Pero en la medida en que el proceso de feminización fue acompañado del dispositivo de sexualidad, es decir, de un proceso creciente de individualización podríamos decir que el psicologismo fue invadiendo el espacio artístico. A esa psicologización contribuyó la imagen estereotipada del genio artístico. El nuevo artista y con él el nuevo crítico se creen portadores de una riqueza interior, un tesoro oculto, único, singular, genial que se expresa a través de su lenguaje propio, de su arte. (Fig. 41)

Esta sensación de excepcionalidad y singularidad del artista encuentra su más acabada manifestación en la Viena de finales de siglo, en el interior de una cultura judía perseguida. En 1890 la población judía de Viena representaba el 12% de la población. Era, como señaló Joachim Riedl, un segmento de población que vivía en paralelo a los demás habitantes de la

urbe. En ningún momento lograron los judíos ser reconocidos por los vieneses como sus iguales. Esta situación de marginación les permitió ser sensibles a otras formas de marginación, pero también optar por la automarginación. Como narra Joachim Riedl, en 1903 un pensador judío y vienés, Otto Weininger, publicó *Sexo y carácter*, una obra en la que las mujeres y en los judíos son percibidos como una amenaza. La mujer, escribe Weininger es un hombre rudimentario. Su autor se suicidó ese mismo año. A su entierro, tras el féretro del melodramático suicida, asistieron Karl Kraus, Stefan Zweig y Ludwig Wittgenstein. Elias Canetti, nacido en 1905, cuenta por ejemplo en sus *Memorias* que incluso veinte años después del suicidio de Weininger en la mayoría de los cafés de Viena se discutía afanosamente su tratado antifemenino y antijudío. Sus afirmaciones pseudocientíficas estaban en boca de todos e influyeron de forma persistente a toda una generación en su postura básicamente misógina ¹².

¿Influyeron también en los pintores vanguardistas vieneses y en su percepción de las mujeres? No es fácil avanzar una respuesta. En todo caso en 1909 el brutal alegato antifeminista *Sexo y carácter* ya iba por la undécima edición y hasta 1932 les seguirán otras diecisiete. Curiosamente el libro fue prohibido por los nazis porque su autor era judío. Por la misma época otro escritor, Julius Moebius, escribía sobre la imbecilidad fisiológica de la mujer. La emancipación era solo una pretensión de mujeres masculinas.

¹² Cf. Joachim Riedl, *Viena infame y genial*, M. Muchnik, Madrid, 1995, pags. 97 y ss.

Sin embargo, por la misma época las imbéciles dejaron de conformarse con su suerte. Ni feminización ni sexualización. La emancipación estaba ya en marcha cuando una feminista inglesa acuchilló en la *National Gallery* la Venus de Velázquez. A semejanza de los ludditas que identificaron a las máquinas como sus enemigos, las primeras feministas vieron en los cuadros de mujeres desnudas el símbolo de su condición relegada. Los movimientos feministas se ponían a andar. Las mujeres dejaban de estar tumbadas para ser contempladas inertes, su marcha por la emancipación no ha cesado desde entonces.

APENDICE DOCUMENTAL

PRIMERA PARTE

1.-Proporciones corporales:

- Alberto Durero, *Némesis*, 1501-1502. (Fig. 2)
- Alberto Durero, *Artista midiendo a modelo*, 1507. (Fig. 9)
- Leonardo da Vinci, *Tronco de Mujer*, 1509. (Fig. 8)
- Charles Estienne, *Le Corps et les planets*, 1533. (Fig. 1)
- Alberto Durero, *Anatomía de Mujer*, 1528. (Fig. 5)
- Alberto Durero, *Anatomía de Mujer*, 1557. (Fig. 6)
- Alberto Durero, *Anatomía de Mujer*, 1557. (Fig. 7)

2.-Diosas que no son mujeres:

- Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, 1485. (Fig. 11)
- Giorgione, *Venus dormida*, 1508. (Fig. 13)
- Lucas Cranach, *Venus*, 1530. (Fig. 3)
- Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538. (Fig. 12)
- Agnolo Bronzino, *Venus y Cupido*, 1540-1555. (Fig. 10)
- Diego de Velázquez, *La Venus del espejo*, 1648. (Fig. 14)

3.-Mujeres Malditas:

- Masaccio, *Adán y Eva expulsados del paraíso*, 1424. (Fig. 4)
- Salvatore Rosa, *Brujas*, 1646. (Fig. 30)

SEGUNDA PARTE

1.- Proporciones corporales:

- L. Igouts, *Desnudos femeninos*, 1880. (Fig. 24)
- P. Richer, *Modelos en l'Ecole des Beaux Arts*, 1905. (Fig. 21)

2.-Mujeres que ya no son Diosas:

- Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1797-1798. (Fig. 37)
- Edouard Manet, *L'Olympia*, 1863. (Fig. 38)
- G. J. Gérôme, *La esclava*, 1871. (Fig. 19)
- Ramón Casas, *Desnudo femenino*, 1884. (Fig. 17)
- Gustave Courbet, *El Origen del Mundo*, 1886. (Fig. 15)
- *Postal fotográfica*, 1895. (Fig. 25)
- Julio Romero de Torres, *Retablo del amor*, 1908. (Fig. 18)
- Egon Shiele, *Mujer desnuda*, 1909. (Fig. 39)

3.-El artista y la modelo:

- Eduardo Zamacois, *La visita inoportuna*, 1868. (Fig. 23)
- L. Bonnard, *J. L Gerôme en su estudio con su modelo*, 1887. (Fig. 20)
- *Toulouse Lautrec con su modelo*, 1894. (Fig. 22)

4.-Lesbianas, prostitutas, enfermas y mujeres malditas:

- Gustave Courbet, *El Sueño*, 1866. (Fig. 31)

- Paul Cézanne, *El eterno femenino*, 1877. (Fig. 33)
- Edgar Degas, *El prostíbulo*, 1876-1877. (Fig. 34)
- Toulouse Lautrec, *Rue des Moulins*, 1894. (Fig. 35)

- Enrique Simonet, *Y tenía corazón...!*, 1890. (Fig. 26)
- Santiago Rusiñol, *La morfinómana*, 1890. (Fig. 32)
- Ramón Casas, *Sífilis*, 1900. (Fig. 16)

- Gustave Moreau, *Salomé*, 1876. (Fig. 28)
- Frank von Stuck, *El pecado*, 1893. (Fig. 36)
- Otto Greiner, *El Diablo mostrando a una mujer al pueblo*, 1897. (Fig. 27)
- Julio Romero de Torres, *La nieta de Trini*, 1929. (Fig. 29)

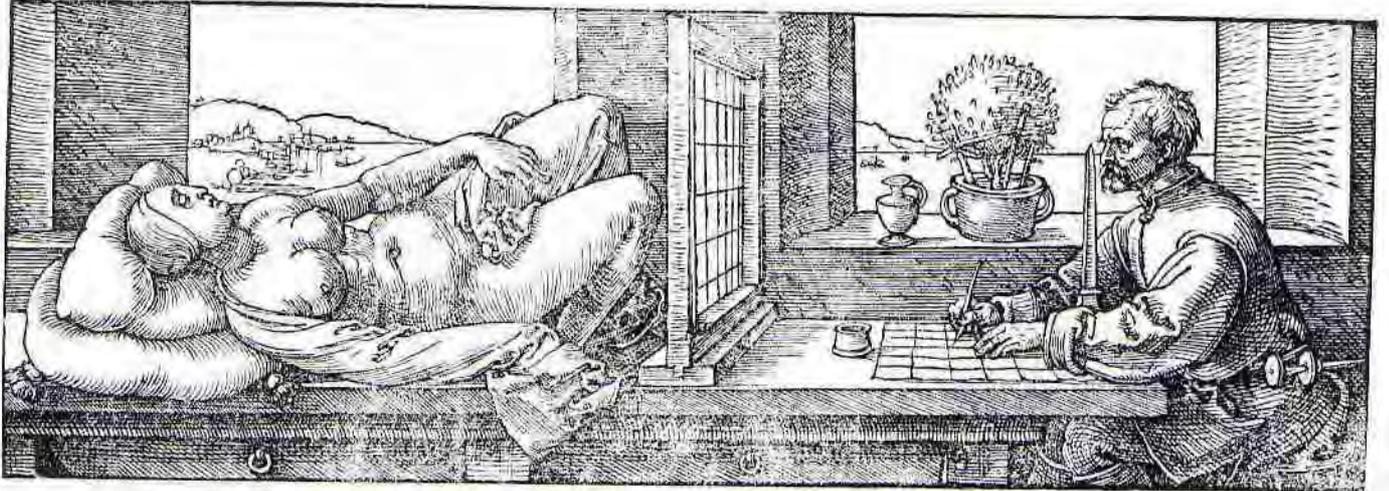
5.-La "revolución" del siglo XX:

- René Magritte, *Violación*, 1934. (Fig. 40)
- Miquel Barceló. *Venus Bruta*, 1982. (Fig. 41)

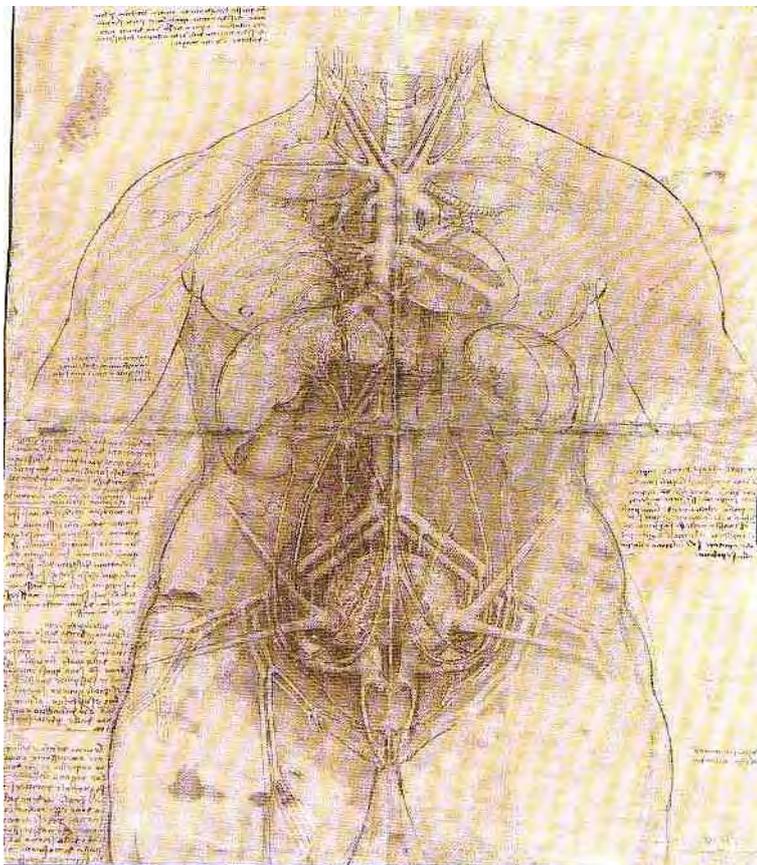
(Fig. 2) Alberto Durero, *Némesis*, 1501-1502.



(Fig. 9) Alberto Durero, *El artista midiendo a la modelo*, 1507.



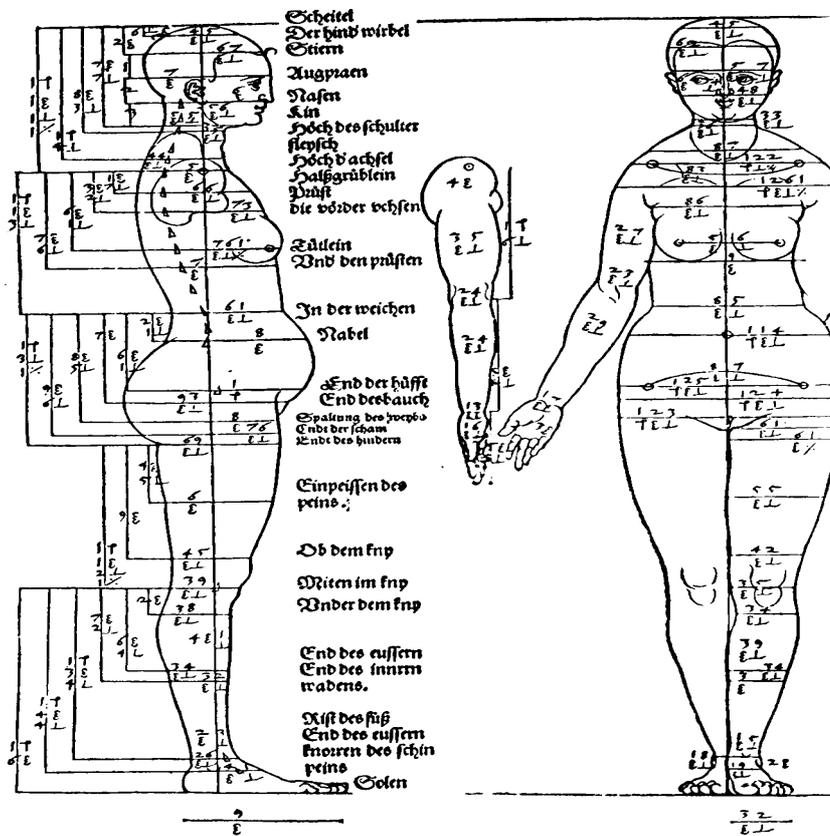
(Fig 8) Leonardo da Vinci, *Tronco de Mujer*, 1509.



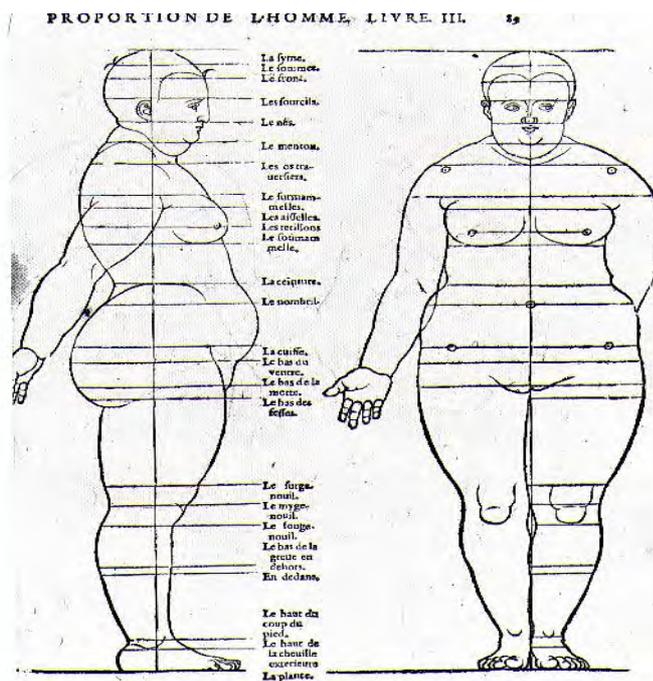
(Fig. 1) Charles Estienne, *Le Corps et les planets*, 1533.



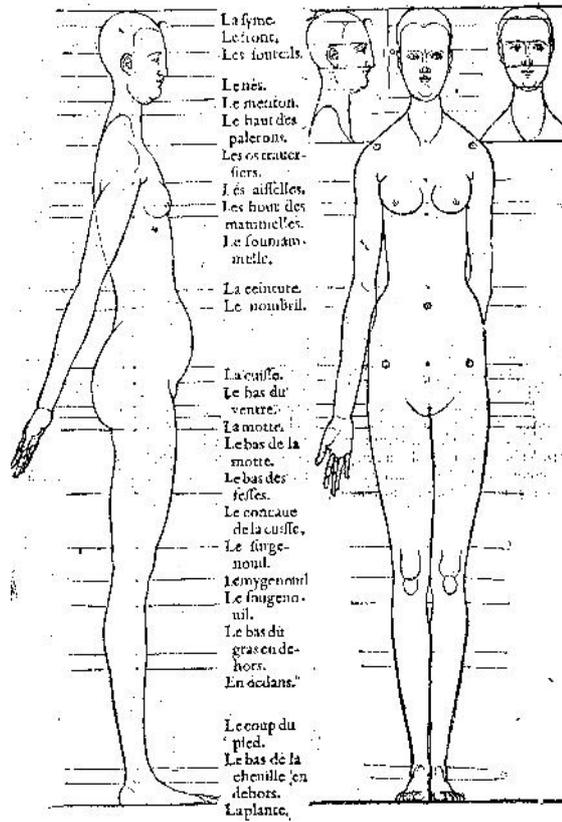
(Fig. 5) Alberto Durero, *Anatomía de Mujer*, 1528.



(Fig 6) Alberto Durero, *Anatomía de Mujer*, 1557.



(Fig 7) Alberto Durero, *Anatomía de Mujer*, 1557.



(Fig. 11) Sandro Botticelli, *El Nacimiento de Venus*, 1485.



(Fig. 13) Giorgione, *Venus dormida*, 1508.



(Fig. 3) Lucas Cranach, *Venus*, 1530.



(Fig. 12) Tiziano, *Venus de Urbino*, 1538.



(Fig. 10) Agnolo Bronzino, *Venus y Cupido*, 1540-1550.



(Fig. 14) Diego de Velázquez, *La Venus del espejo*, 1648.



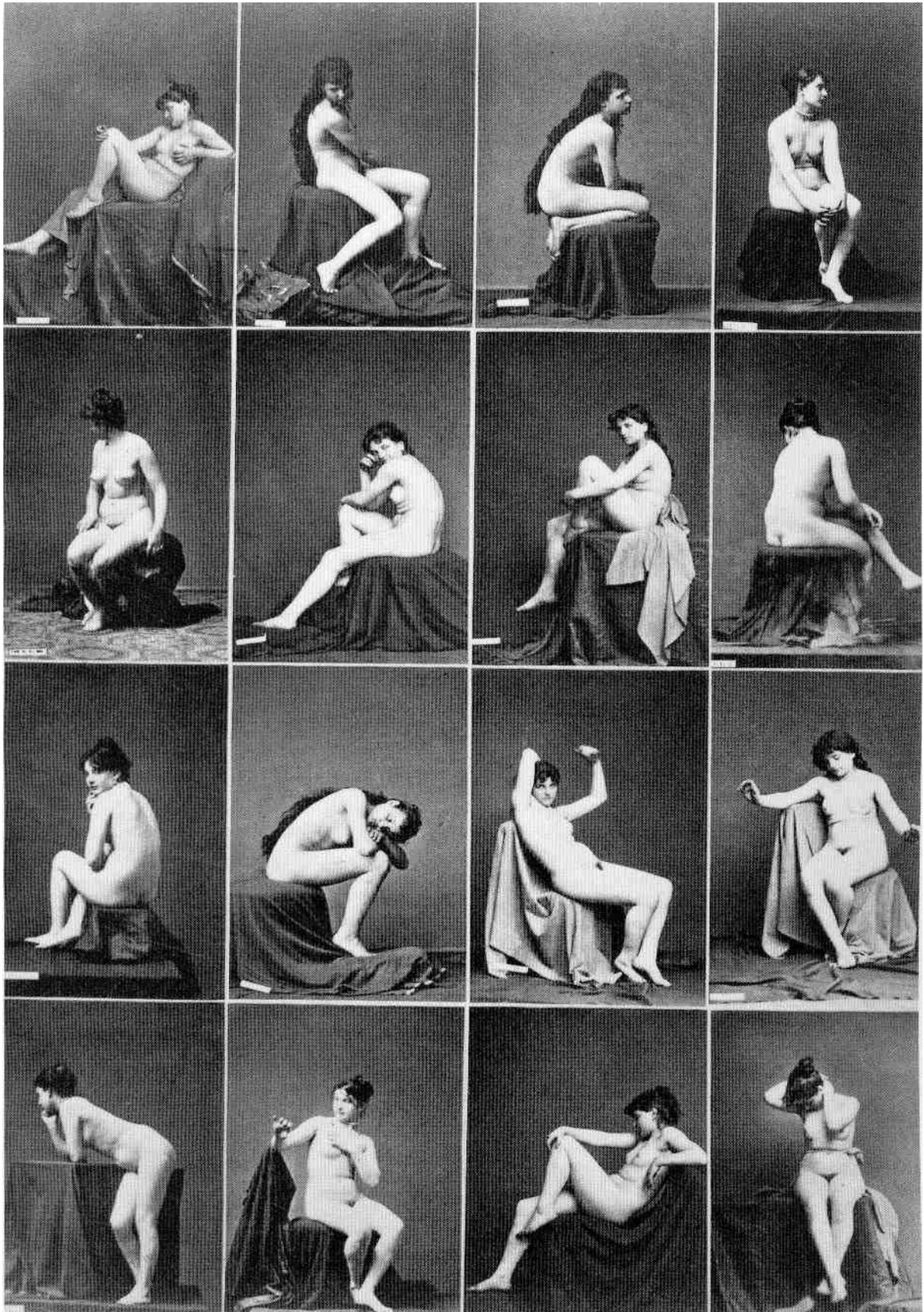
(Fig. 4) Masaccio, *Adán y Eva expulsados del paraíso*, 1424.



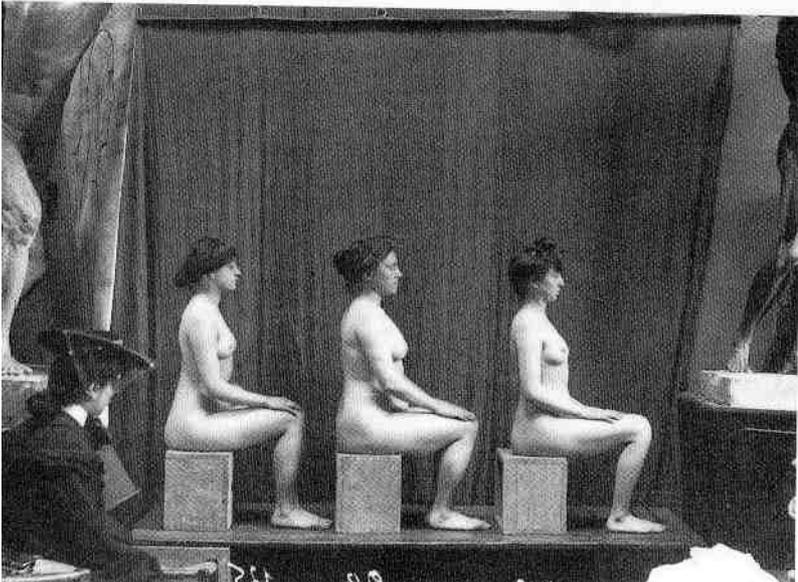
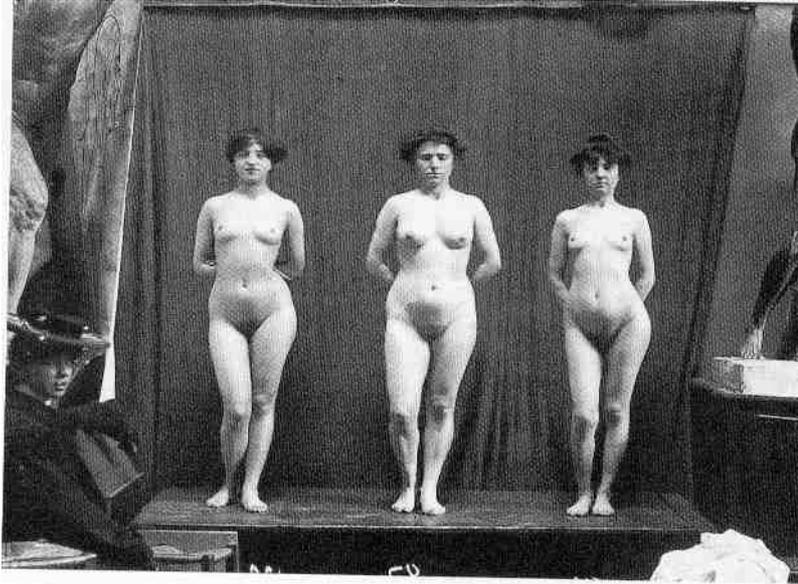
(Fig. 30) Salvatore Rossa, *Brujas*, 1646.



(Fig. 24) L. Igout, *Desnudos femeninos*, 1880.



(Fig. 21) P. Richer, *Modelos en l'Ecole des Beaux Arts*, 1905.



(Fig. 37) Francisco de Goya, *La Maja desnuda*, 1778-1798.



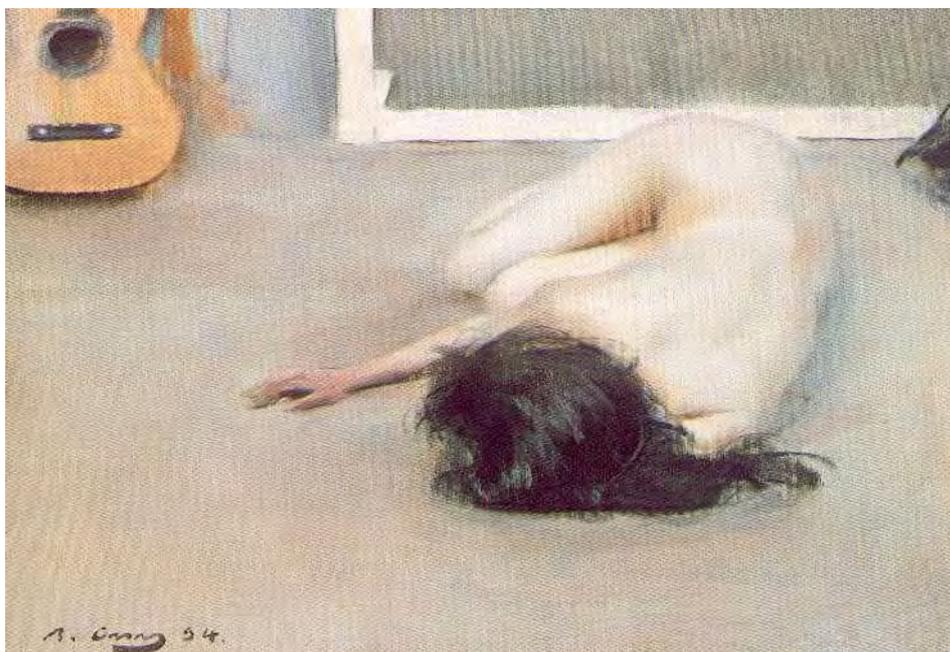
(Fig. 38) Edouard Manet, *L'Olympia*, 1863.



(Fig. 19) J.l Gerôme, *La esclava*, 1871.



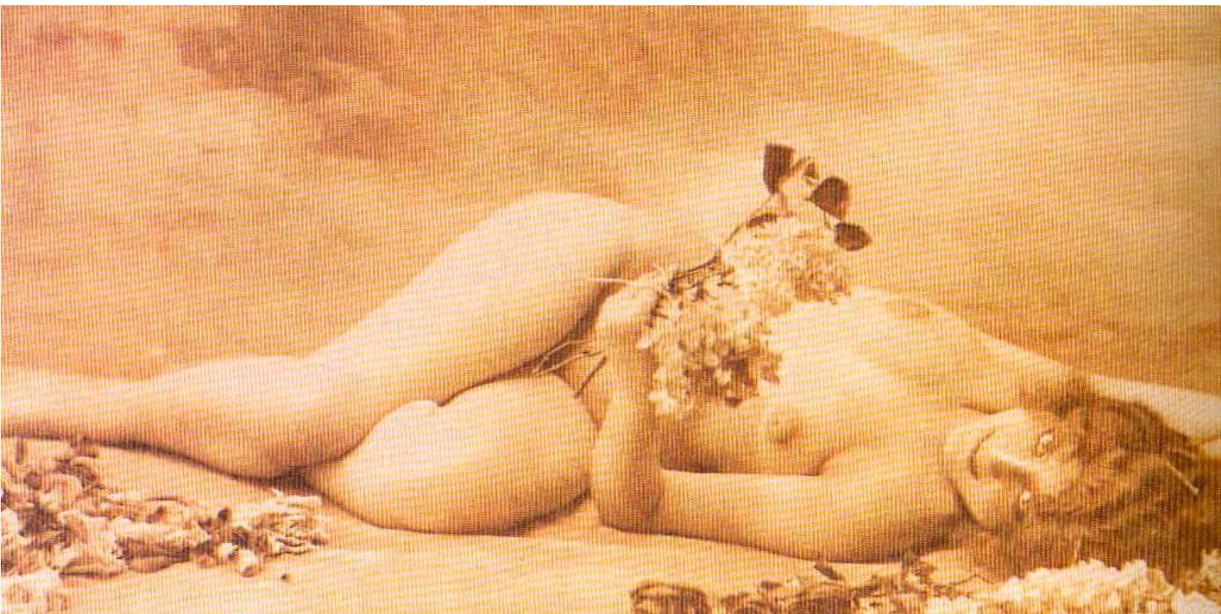
(Fig. 17) Ramón Casas, *Desnudo femenino*, 1894.



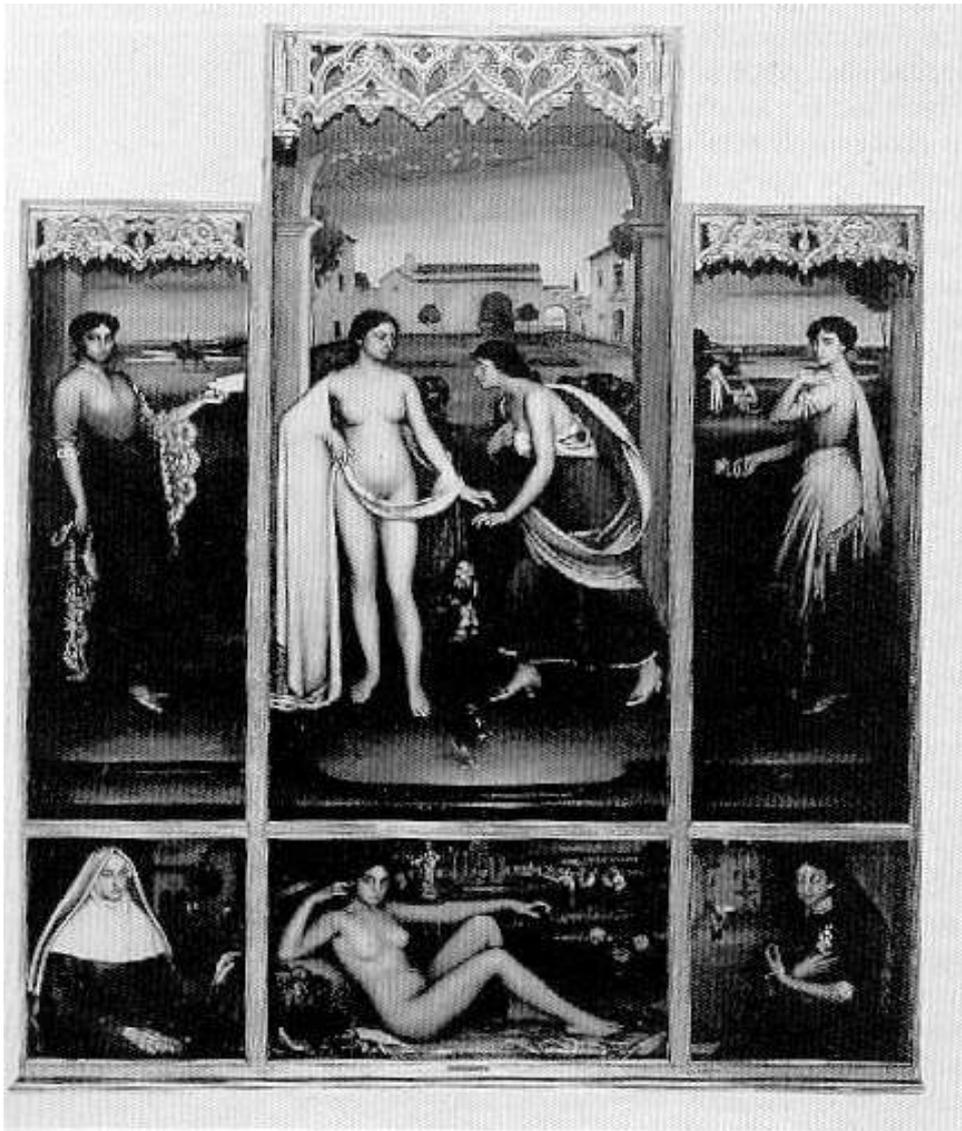
(Fig. 15) Gustave Courbet, *El Origen del Mundo*, 1886.



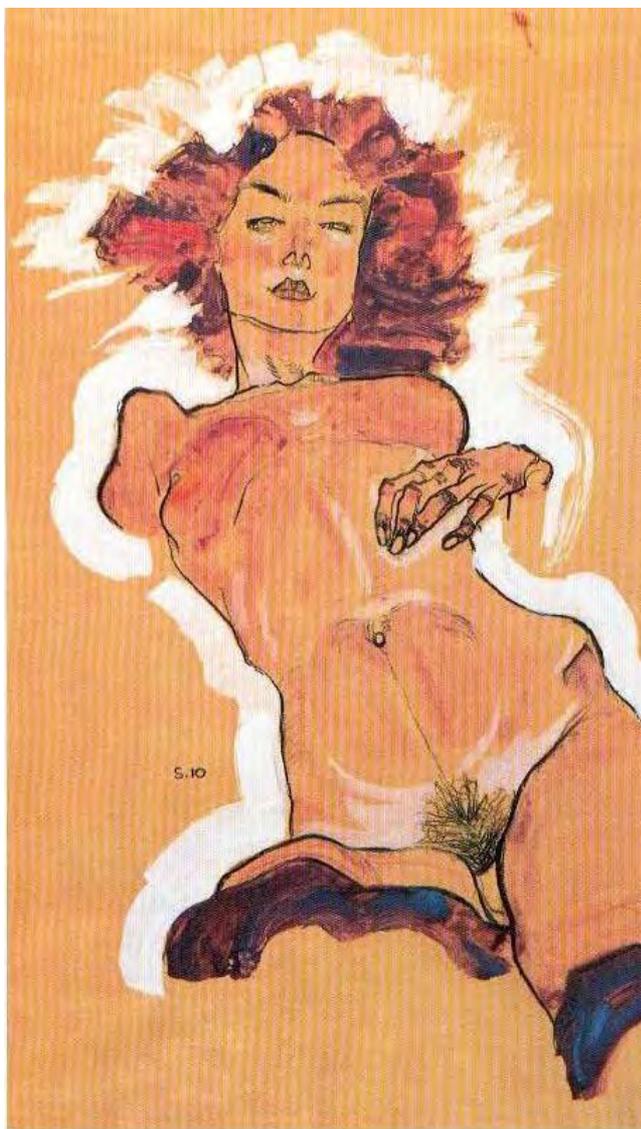
(Fig. 25) *Postal fotográfica*, 1895.



(Fig. 18) Julio Romero de Torres, *Retablo del amor*, 1908.



(Fig. 39) Egon Shiele, *Mujer desnuda*, 1909.



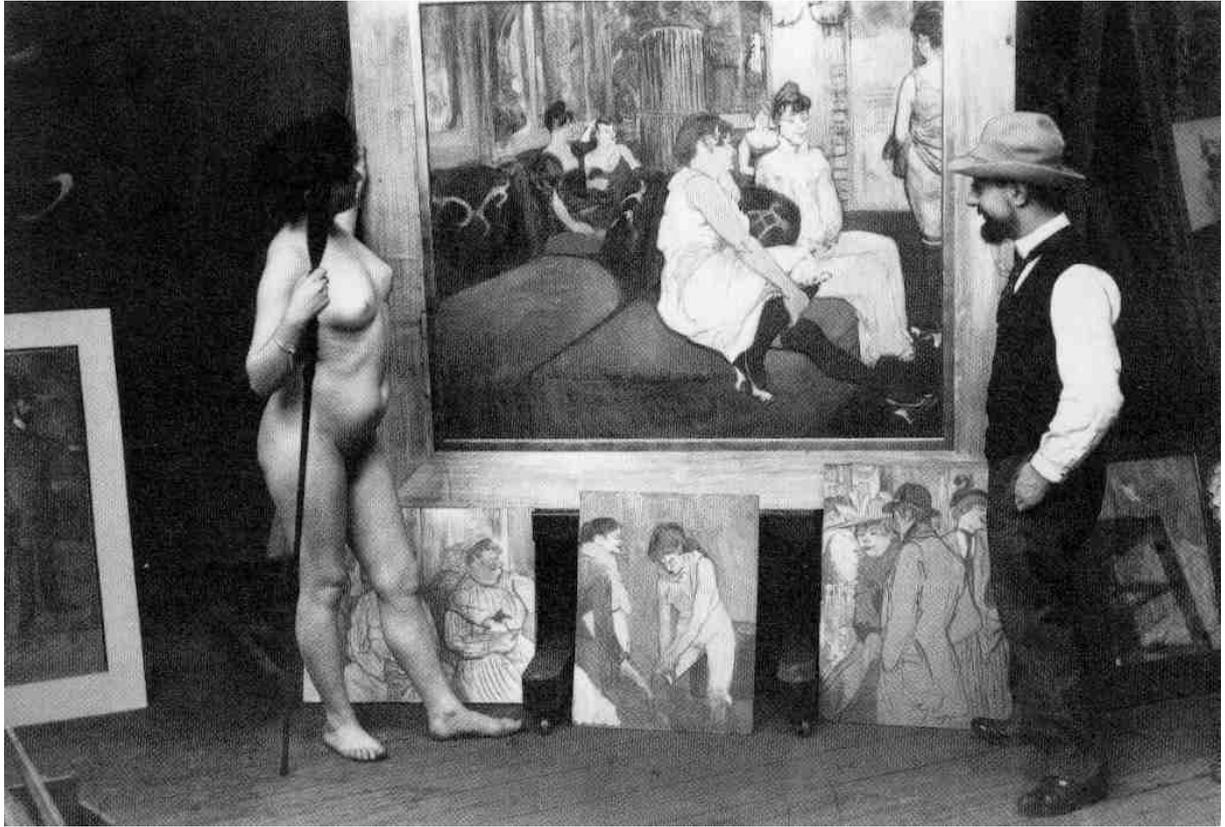
(Fig. 23) Eduardo Zamacois, *La visita inoportuna*, 1868.



(Fig. 20) L. Bonnard, *J.J Gerôme en su estudio con su modelo*, 1887.



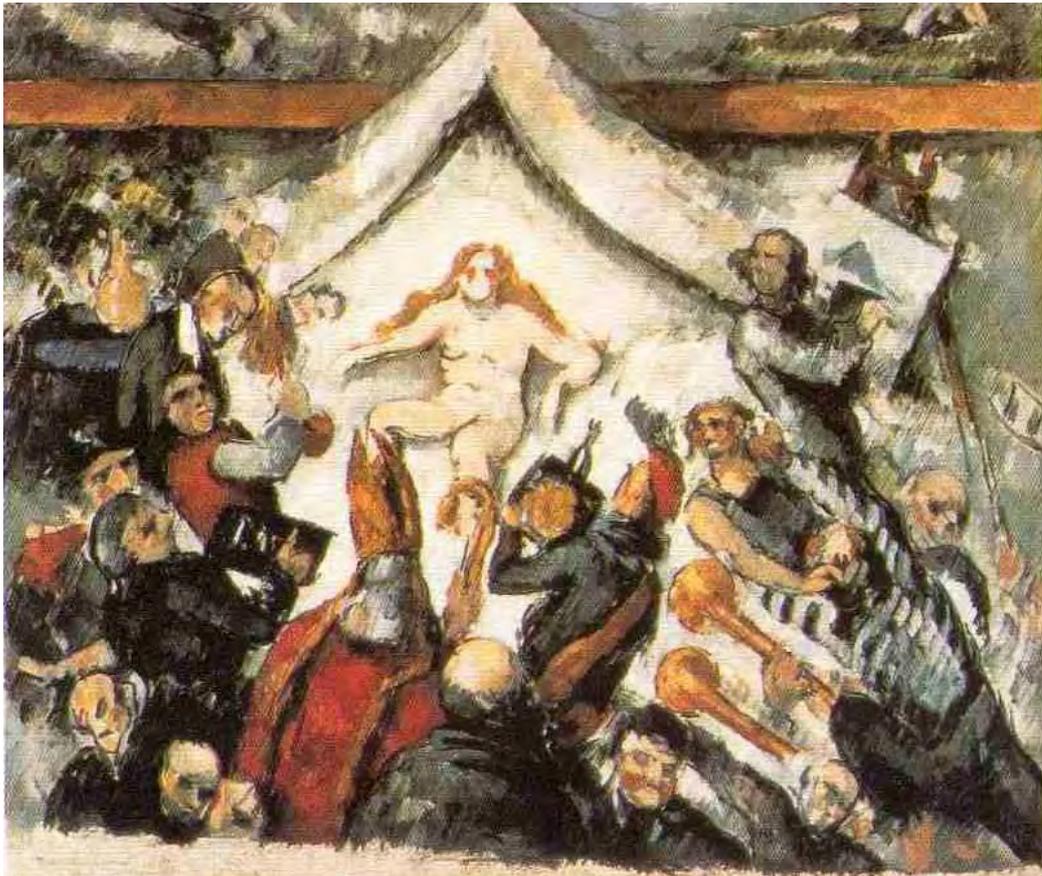
(Fig. 22) *Toulouse Lautrec con modelo*, 1894.



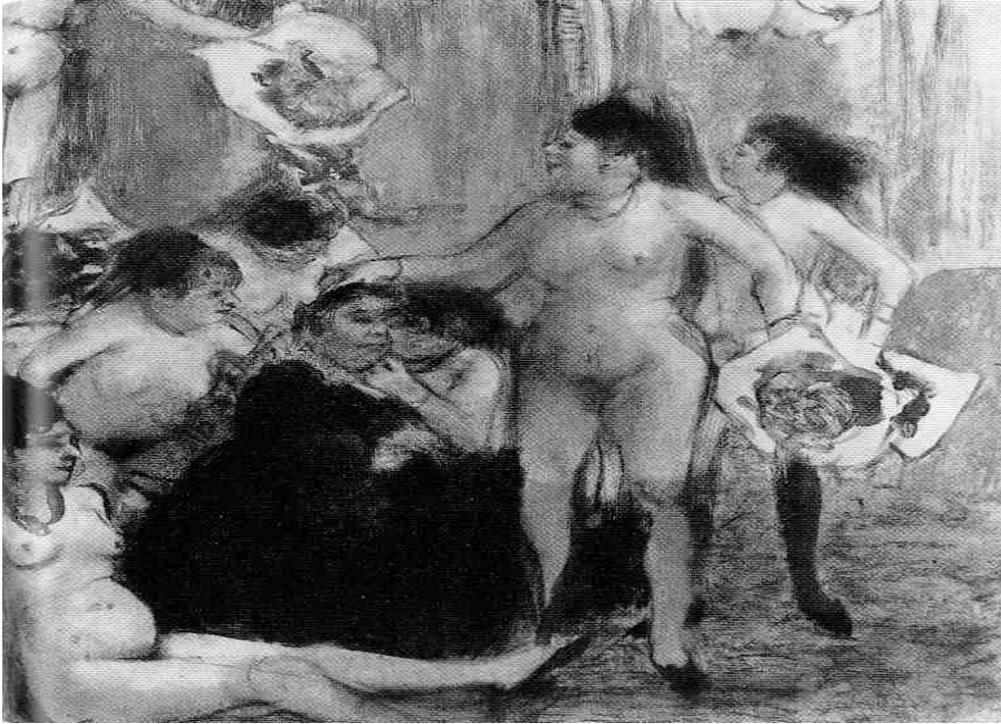
(Fig. 31) Gustav Courbet, *El sueño*, 1866.



(Fig. 33) Paul Cezanne, *El eterno femenino*, 1877.



(Fig. 34) Edgar Degas, *El prostíbulo*, 1876-1877.



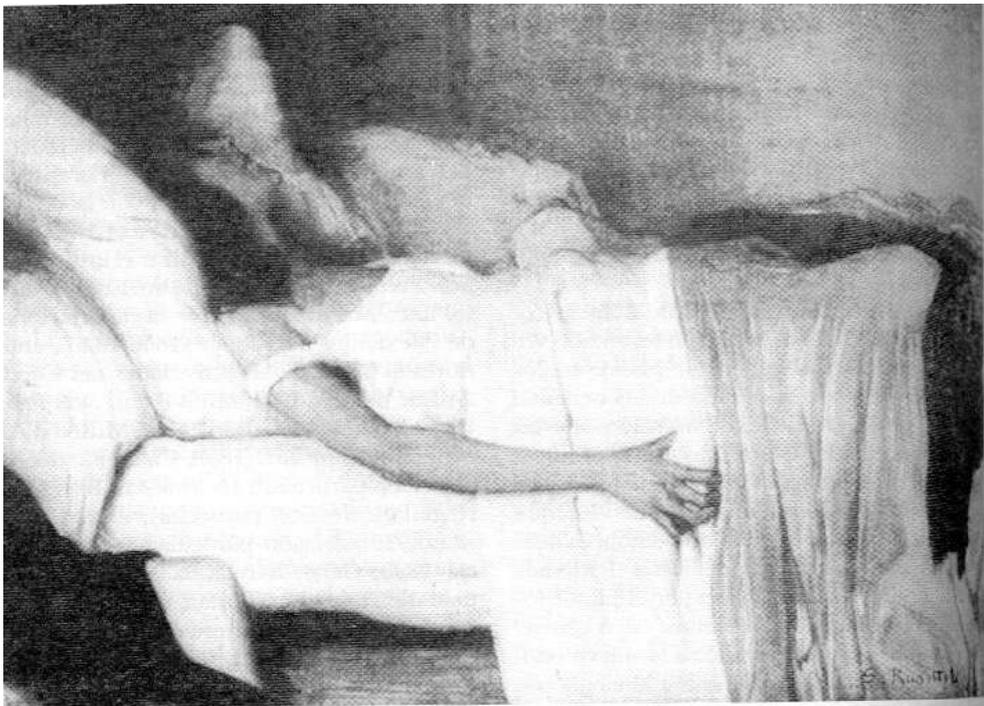
(Fig. 35) Toulouse Lautrec, *Rue des Moulin*, 1894.



(Fig. 26) Enrique Simonet, *Y tenía corazón*, 1890.



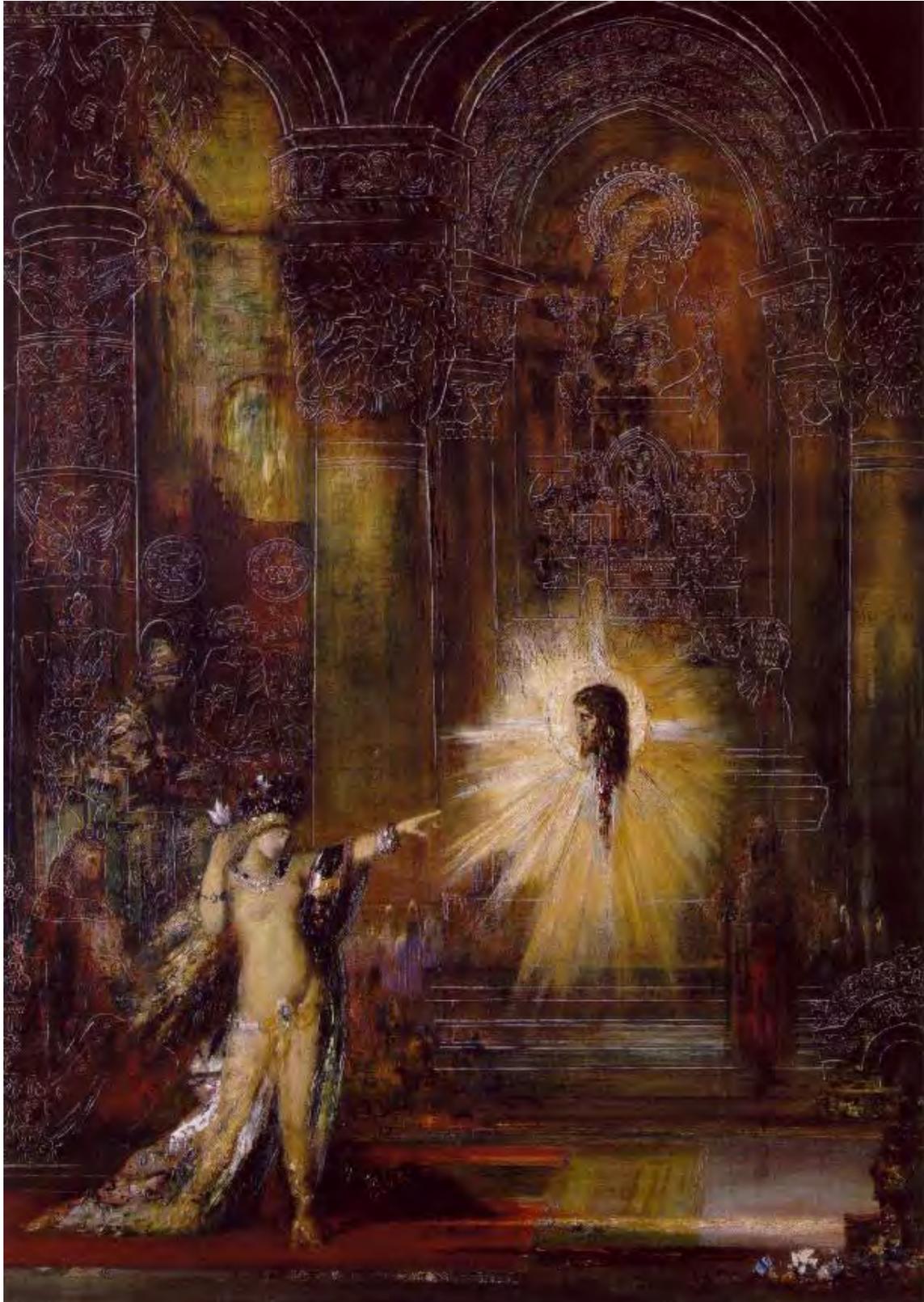
(Fig. 32) Santiago Rusiñol, *La morfinómana*, 1894.



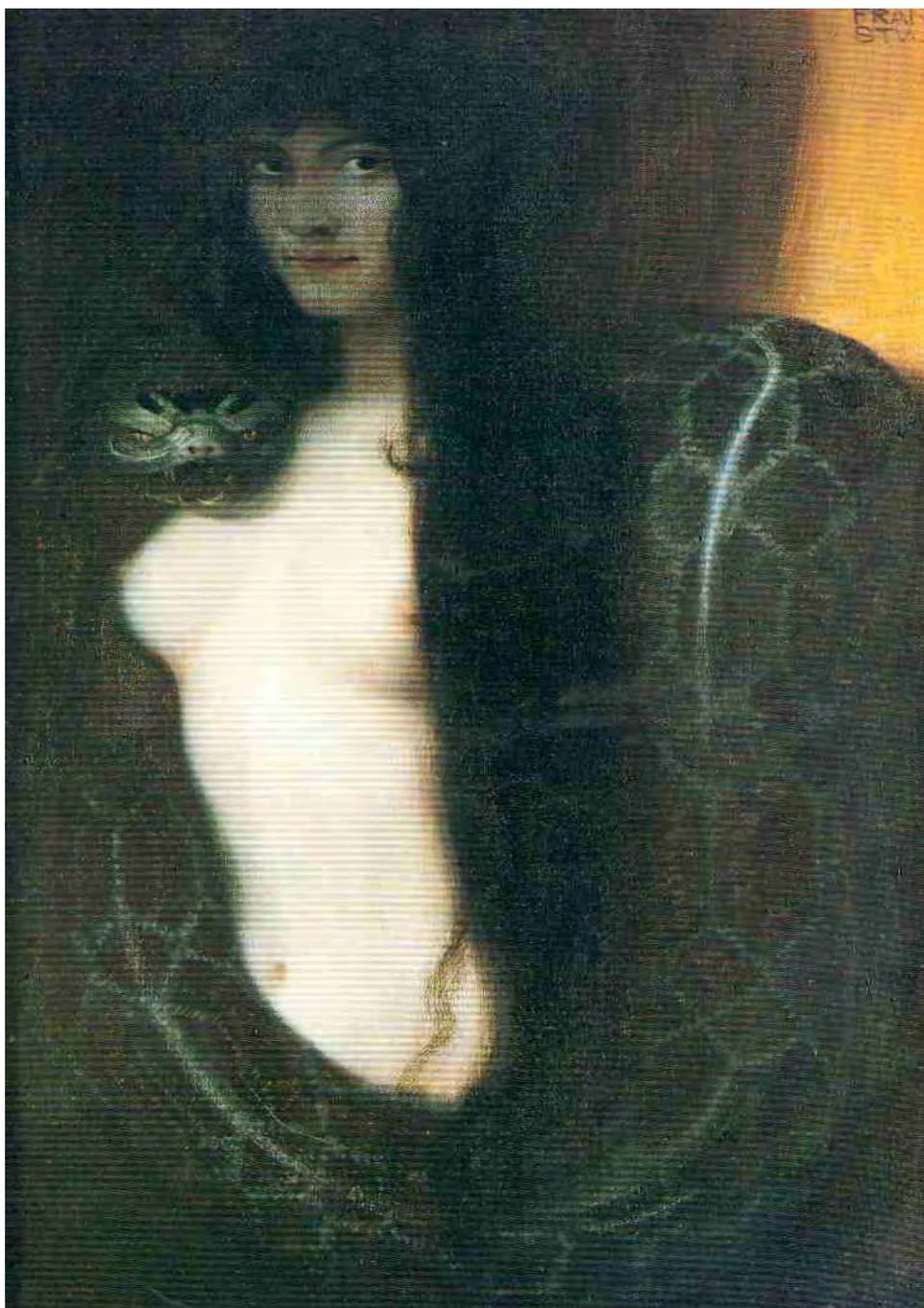
(Fig. 16) Ramón Casas, *Sífilis*, 1900.



(Fig. 28) Gustav Moreau, *Salomé*, 1876.



(Fig. 36) Franz Von Stuck, *El pecado*, 1893.



(Fig. 27) Otto Greiner, *El demonio mostrando a una mujer al pueblo*, 1897.



(Fig. 29) Julio Romero de Torres, *La nieta de Trini*, 1929.



(Fig. 40) Magritte, *La Violación*, 1934.



(Fig. 41) Miquel Barceló, *Venus Bruta*, 1982.



BIBLIOGRAFIA

- ABLEMAN, Paul; *Anatomy of Nakedness*, Orbis, London, 1982.
- ACOSTA DE HESS, Josefina; *Galdós y la novela del adulterio*, Pliegos, Madrid, 1988.
- AGUILERA, Emiliano; *El desnudo en las artes*, Giner, Madrid, 1972.
- ALDACARA, Bridget; *El ángel del hogar, Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Visor, Madrid, 1992.
- ALBERTI BATTISTA, Leon; *On painting and on sculpture*, London, 1972.
- ALBERTI BATTISTA, Leon; *Della Famiglia*, Nuovi classici Pararia, Torino, 1975.
- ALBERTI BATTISTA, Leon; *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Tecnos, Madrid, 1999.
- ALVAREZ-URÍA, Fernando y VARELA, Julia; *Genealogía y sociología, materiales para repensar la Modernidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1997.
- ANDERSON, Bonni y ZINSSER, Judith; *Historia de las mujeres. Una historia propia*, Crítica, Barcelona, 1991.
- ANDERSON, Jaynnie; *Judith*, Éditions du Regard, Paris, 1997.
- ANGULO, Diego; *Velázquez*, Itsmo, Madrid, 1999.
- ANTIGÜEDAD, María Dolores; Aznar, Sagrario; *El siglo XIX. El cauce de la memoria*. Itsmo, Madrid, 1998.
- AMEZUA, Efigenio; *La erótica española en sus comienzos*, Editorial Fontanella, Barcelona, 1974.
- APARICIO, Octavio; *El desnudo femenino en la pintura*, Editorial Offo, Madrid, 1965.
- ARIÈS, Philippe y DUBY, Georges; *Historia de la vida privada*, tomo 7-8, Taurus, Madrid, 1991.
- ARON, Jean Paul; *Miserable et glorieuse. La femme au XIX siècle*, Grasset, Paris, 1980.

- ARON, J.P y KEMPF, R; *La bourgeoisie, le sexe et l'honneur*, Editions Complexe, Bruselas, 1984.
- AUERBACH, Nina; *Woman and the Demon: The life of a Victorian Myth*, Cambridge University, Cambridge, 1982.
- AVRIL, Nicole; *Le roman du visage*, Plon, Paris, 1999.
- BADE, Patrick; *Femme Fatale, Images of evil and fascinating women*, Mary Flower Boos, New York, 1979.
- BALAKIAN, Anne; *El movimiento simbolista, juicio crítico*, Guadarrama, Madrid, 1969.
- BALTRUSAITIS, Jurgis; *Aberrations: Essai sur la légende des formes*, Flammarion, Paris, 1997.
- BARBARA, Maria; *Body criticism, Imaging the unseen in enlightenment art and medicine*, MTI Press, Cambridge, 1991.
- BARROCHI, Paola; *Trattati d'arti del Cinquecento fra manierismo e Controriforme*, Bari, 1960.
- BATAILLE, Georges; *Manet*, Albert Skira, Paris, 1982.
- BATICLE, Jeannine; *Goya Crítica*, Madrid, 1995.
- BAUDELAIRE, Charles; *Las Flores del Mal*, Cátedra, Madrid, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles; *Salones y otros escritos sobre arte*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- BAUDRILLARD, Jean; *De la seducción*, Cátedra, Madrid, 1998.
- BAYER, Raymond; *Historia de la estética*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1986.
- BAYLE-MOULLARD, Elisabeth; *Manuel de la bonne compagnie, ou guide de la politesse et de la bienséance*, Paris, 1834.
- BAYNES, Ken; *Art and society*, Lund and Humphries, London, 1972.
- BAXANDALL, Michel; *Painting and experience in XV century Italy*, Clarendon Press, Oxford, 1972.

- BEDAT, Claude; *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, EUE, Madrid, 1989.
- BENTLEY, Richard; *Erotic Art*, Quartet Books, London, 1984.
- BERGER, John; *Ways of Seeing*, London, 1972
- BERMUDEZ, Dolores; *Fin de siglo: Anatomía de la perversión*, XIV Curso de Verano de San Roque, Universidad de Cádiz, 1993.
- BERNIER, Olivier; *The eighteenth century woman*, Doubleday & Company, Nueva York, 1981.
- BETTERTON, Rosemary; *Looking on: Images of femininity in the visual arts and media*, Pandora, London, 1987.
- BETTERTON, Rosemary; *Intimate distance: Women, artist and the body*, Routledge, London, 1997.
- BIGNAMINI, Ilaria y POSTLE, Martin; *The artist's model, Its role in British art from Lely to Ety*, Nottingham University art gallery, 1991.
- BIRULES, F; *Filosofía y género. Identidades femeninas*, ed. Pamiela, Pamplona, 1992.
- BOLOGNE, Jean Claude; *Histoire de la Pudeur*, Perrin, Paris, 1999.
- BORCELLO, Frances; *The artist model*, Junction books, London, 1982.
- BOREL, France; *Le modèle ou l'artiste séduit*, Skira, Geneve, 1999.
- BORNAY, Erika; *Las hijas de Lilith*, Ensayo Arte Cátedra, Madrid, 1990.
- BORNAY, Erika; *La cabellera femenina*, Ensayo Arte Cátedra, Madrid, 1994.
- BORNAY, Erika; *Mujeres de la Biblia en la pintura del barroco*, Ensayo Arte Cátedra Madrid, 1998.
- BOURDIEU, Pierre; Darbel, A; *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Minuit, Paris, 1969.
- BOURDIEU, Pierre; *The field of cultural reproduction*, Polity Press, Cambridge, 1993.
- BOURDIEU, Pierre; *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1995.

- BUENO, Josefina; *Imágenes de mujer*, Universidad de Alicante, Alicante, 1996.
- BURKE, Joseph; *William Hogarth*, Faber and Faber, Oxford, 1955.
- BURKE, Peter; *El Renacimiento Italiano*, Alianza editorial, Madrid, 1986.
- BURT, Eugene; *Erotic art*, G.K.Hall, London, 1989.
- BUTTAUD, P; *Femmes Officielles, femmes Refusees*, Musee d'Orsey, Paris, 1988.
- BYNUM, C; *The resurrection of body in wester christianity 200-1360*, Columbia University Press, New York, 1995.
- BLAZQUEZ, J.M; *Mujeres de la mitología griega en el arte español del siglo XX*, Instituto Diego Velázquez Madrid, 1997.
- BLOTTIERE, S; *Ecole Française: Entre les deux Ages*, Musée des Beaux Arts, Rennes, 1988.
- BRESC-BAUTIER, P; *Le corps en Morceaux*, Reunion des Musees Nationaux, Paris, 1990.
- BRIDGET, A; *El ángel del hogar: Galdós y la ideología de la domesticidad en España*, Visor, Madrid, 1992.
- BROUTEN, Elisabeth; *Death, femininity and the aesthetic*, Manchester University Press, Manchester, 1992.
- BRYSON, Norman; *Tradition and desire from David to Delacroix*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- CAINE Barbara y SLUGA Glenda; *Genero e historia: Mujeres en el cambio sociocultural europeo, De 1780 A 1920*, Narcea, Madrid, 1999.
- CALVO SERRALLER, Francisco; *La Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1981.
- CALVO SERRALLER, Francisco; *Velázquez*, Península, Barcelona, 1999.
- CALLEN, Authea; *The spectacular body*, New Haven and London, London, 1995.
- CARCO, Francis; *Le nu dans la peinture moderne (1863-1920)*, G Ceres et Cie, Paris, 1924.

- CARDUFF, Andrew; *Matisse, his art and his public*, Museum of Modern Art, New York, 1951.
- CARLINO, Andrea; *Books of the body: Anatomical ritual and Renaissance learning*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- CASAS, Enrique; *El origen del pudor*, Alta Fulla, Barcelona, 1989.
- CASTAÑEIRAS, Manuel Antonio; *Introducción al método iconográfico*, Ariel, Madrid, 1998.
- CASTIGLIONE, Baldassare; *Il libro del cortigiano*, Einaudi, Torino, 1998.
- CELMART; M; *Manuel des dames ou l'art de l'élégance*, Paris, 1833.
- CENNINI, Cenninno; *El libro del arte*, Akal, Madrid, 1988.
- COGNIAT, Raymond; *Renoir: Nus*, Fernand Hazan, Paris, 1958.
- COLVIN, Sidney; *Art and morality*, London, 1869.
- COMTE, Augusto; *Curso de Filosofía Positiva*, Obis, Barcelona, 1985.
- CORBIN, Alain; *Les filles de noce*, Flammarion, Paris, 1982.
- CORTÉS, Valeria; *Anatomía, academia y dibujo clásico*, Cátedra, Madrid, 1994.
- COUTURE, Thomas; *Méthode et entretiens d'atelier*, Paris, 1867.
- COURTHION, Pierre; *Manet*, Nouvelles Éditions Françaises, Paris, 1987.
- CHADWICK, Whitney; *Mujer, arte y sociedad*, Destino, Barcelona, 1992.
- CHAPUS, Eugene; *Manuel de l'homme et de la femme comme il faut*, Paris, 1862.
- CHECA, Fernando; *Tiziano y la monarquía hispánica*, Nerea, Madrid, 1994.
- CHRIST, Carol; Jourdan, John; *Victorian literature and the victorial visual imagination*, University of California Press, Berkeley, 1995.
- CLARK, Kenneth; *Feminine Beauty*, Rizzoli, New York, 1980.
- CLARK, Kenneth; *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Alianza, Madrid, 1984.

- CLARK, T.J; *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*, Cátedra, Barcelona 1981.
- CROMACK, Malcolm; *The nude in western art*, Phaidon, Oxford, 1976.
- DAYOT, Armand; *L 'Image de la femme*, Hachette, Paris, 1899.
- D´ANGELO, Paolo; *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid, 1999.
- DARÍO, Rubén; *Cantos de vida y esperanza*, Cátedra, Madrid, 1995.
- DARWIN, Charles; *El origen de las especies*, Albatros, Buenos Aires, 1965.
- DARWIN, Charles; *The descent of man, a selection in relation to sex*, Encyclopaedia Britannica, London, 1990.
- DE PAZ, Alfredo; *La crítica social del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- DELACROIX, Eugéne; *Journal*, Plan, Paris, 1932.
- DEEPWELL, Katy; *Nueva crítica feminista del arte*, Cátedra, Madrid, 1998.
- DESCARTES, René; *El discurso del método*, Tecnos, Madrid, 1987.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *Ouvrir Venus, Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Paris, 1999.
- DIEGO, Estrella; *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- DIEGO, Estrella; *El andrógino sexuado*, Visor, Madrid, 1992.
- DIJKSTRA, Bram; *Idolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Debate, Madrid, 1994.
- DOMINGO, Javier; *El desnudo seductor. Cien años de erotismo gráfico en España*, Arnao ediciones, Madrid, 1988.
- DUBY, Georges y PERROT, Michelle; *Historia de las mujeres*, Taurus, Madrid, 1996.
- DUNAND, L; *La femme vue par des lithographes romantiques*, Musee des beaux arts, Lyon, 1974.
- DURKHEIM, Emille; *Las reglas del método sociológico*, Alianza editorial, Madrid, 1988.

- DUVIGNAND, Jean; *Sociología del arte*, Península, Barcelona, 1988.
- DRUMEN, Juan; *Tratado elemental de Patología médica*, C. Monier, Madrid, 1850.
- ELDERFIELD, John y GORDON, Robert; *The language of the body. Drawings by Pierre-Paul Prud'hon*, Harry N. Abrams, New York, 1996.
- EISLER, Georg; *Naked to nude*, Thomas & Hudson, London, 1977.
- ELIAS, Norbert; *La sociedad de los individuos*, Península, Barcelona, 1990.
- ELIAS, Norbert; *El proceso de civilización*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- ENGELS, Friedrich; *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Fundamentos, Madrid, 1986.
- EZQUERRA DEL BAYO, J; *Retratos de Mujeres españolas del siglo XIX*, Junta de Iconografía, Madrid, 1921.
- FARWELL, Beatrice; *Manet and the nude*, Garland, New York, Londres, 1981.
- FEHER, Michel y NADDAFF, Ramona; *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Madrid, 1992.
- FERNÁNDEZ, Carlos; *Estética del desnudo*, Tobogán, Madrid, 1925.
- FICINO, Marsilio; *De amore, comentario a El Banquete de Platón*, Tecnos, Madrid, 1994.
- FILIPCZAK, ZIRKA; *Hot dry men cold wet woman, the theory of humors in western europe art 1575-1700*, The American Federation of Art, New York, 1997.
- FOUCHET, Max-Pol; *Les Nus de Renoir*, Clairefontaine-Vilq, Ginebra, 1974.
- FOUCAULT, Michel; *Historia de la Sexualidad. La voluntad del saber, Tomo I Siglo XXI*, Madrid, 1995.
- FURNIS, Harry; *Some Victorian Womens*, London, 1923.
- FLAUBERT, Gustav; *Madame Bovary*, Cátedra, Madrid, 1990.
- FLIEDL, Gottfried; *Gustav Klimt*, Taschen, Madrid, 1991.
- FRANCASTEL, Pierre; *Sociología del arte*, Alianza, Madrid, 1981.

- FRANCASTEL, Pierre; *Arte y técnica en los siglos XIX-XX*, Debate, Madrid, 1990.
- FRANCES, Borcello; *The artist's model*, London, 1982.
- FRASER, Harrison; *The dark angel: Aspect of victorian sexuality*, Sheldon Press, London, 1977.
- FREEBERG, David; *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1992.
- GALLAGHER, Catherine y LAQUEUR, Thomas; *The making of the Modern Body. Sexuality and Society in XIX century*, University of California Press, Berkeley, 1987.
- GALLEGO, J; *El pintor, de artesano a artista*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1995.
- GALLOP, Jane; *Thinking through the body*, Columbia University Press, New York, 1988.
- GARB, Tamar; *Sisters of the Brush. Women's artistic Culture in Late XIX century*, Yale University Press, London, 1994.
- GARB, Tamar; *Bodies of Modernity: Figure and Flesh in Fin de Siècle France*, Thames and Hudson, Nueva York, 1998.
- GARCÍA, José Miguel, *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- GARCÍA, María; *La Nueva Eva*, ed. Libertarias, Madrid, 1993.
- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo y LLORCA, Bernardino, *Historia de la Iglesia. Edad Nueva*. T.III, BAC, Madrid, 1967.
- GAUTIER, Théophile; *Le Roi Candaule*, Garnier Frères, Paris, 1955.
- GIDDENS, Anthony; *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GIL SOLA, M; *El desnudo, siglos XIX-XX*; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 1972.
- GILL, Michael; *Image of the body, aspect of the nude*, The Bodley Head, London, 1989.
- GOFFEN, Rona; *Titian's women*, Yale University Press, New Haven, 1997.
- GOMBRICH, Erving; *Textos escogidos sobre arte y cultura*, Debate, Madrid, 1991.

- GOMBRICH, Erving; *Imágenes Simbólicas*, Madrid, Debate, 2000.
- GÓMEZ FERRER, Guadalupe; *Emilia Pardo Bazán: La mujer española y otros escritos*, Cátedra, Madrid, 1999.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José; *Fortuny y Picasso y los modelos académicos de enseñanza*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1989.
- GORHAM, Deborah; *The Victorian girl and the feminine ideal*, Groom Helm, London, 1982.
- GOTTFRIED, Fliedl; *Gustav Klimt*, Taschen, Madrid, 1991.
- GURDJIAN, Philippe; *Femmes chefs d'oeuvre*, Vecteurs editor, Paris, 1991.
- GLENDINNIG, Nigel; *Goya y sus críticos*, Taurus, Madrid, 1982.
- GUEVARA, Felipe; *Comentarios a la pintura*, Selecciones Bibliófilas, Barcelona, 1948.
- GUILLAUD, M; *La femme chez Titien*, Guillaud editions, Paris, 1990.
- GUTIÉRREZ BURON, J; *Exposiciones Nacionales de pintura en España en el siglo XIX*, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1887.
- GRÖSSINGER, Christa; *Picturing women in late Medieval and Renaissance art*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1997.
- HABERMAS, Junger; *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989
- HADDAD, Michèle; *La divine et l'impure*, Les éditions du Jaguar, Paris, 1990.
- HANCOCK, Elisabeth; *The nude*, University of Glasgow, Glasgow, 1995.
- HARASZTI-TAKACS, M; *Compositions de nus et leurs modeles*, Musee Hongrois des Beaux-arts Budapest, 1967.
- HART, C y GILLILAND-STEVENSON, K; *Heaven and the Flesh: Imagery of desire from the Renaissance to the Rococó*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.
- HARTER, Jim; *Women, a pictorial archive forma nineteenth century*, Dover Publication, New York, 1978.
- HASKELL, Francis; *Pasado y presente del arte y del gusto*, Alianza Forma, Madrid, 1987.

- HEGEL, G.W.F; *Introducción a la estética*, Península, Barcelona, 1990.
- HEINICH, Nathalie; *Du peintre à l'artiste, artisans et académiciens a l'âge classique*, Minuit, Paris, 1993.
- HEINICH, Nathalie; *Ce que l'art fait à la sociologie*, éditions du minuit, Paris, 1998.
- HELLERSTEIN, Erna y HUME, Leslie; *Victorian Woman*, Stanford University Press, Stanford, 1981.
- HENÁIZ, Juan Ignacio; *Introducción a la sociología del arte*, El autor, Madrid, 1985.
- HERNANDO, Javier; *El pensamiento romántico y el arte en España*, Ensayos Arte Cátedra Madrid, 1995.
- HESS, Thomas y NOCHLIN Linda; *Women as sex object, studies in erotic art 1730-1970*, Newsweek, New York, 1972.
- HIGGS, M; *The nights in Women's lodging houses*, Selections from the social explorers, Peter Keating, Glasgow, 1976
- HINTERHÄUSER, Hans; *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Taurus, Madrid, 1980.
- HOFFMAN, Werner; *Nana, mito y realidad*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- HOLTES, Ragnar; *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Jean Jacques Pauvert, Paris, 1960.
- HOLLIS, Clayton; *Painted Love: Prostitution in french art of the impressionist era*, New Haven and London, London, 1991.
- HUDSON, Lian, *Bodies of Knowledge*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1982.
- HUNT, Lynda; *Eroticism and the body politics*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1991.
- HUTCHINSON, Sidney; *The history of the Royal Academy 1768-1968*, Robert Royce, London, 1986.
- HUYSMANS J.K; *A Rebours*, Gallimard, Paris, 1977.
- HUYMANS, J.K; *Contra Natura*, Tusquets, Barcelona, 1980.

- HYNN, Hunt; *Obscenity and the origins of modernity 1500-1800*, Zone Books, New York, 1993.
- JACOBS, H; *Defining the Renaissance. Woman artists and the language of art history and criticism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- JAOE, Catherine; *La mujer en los discursos de género: Textos y contextos en el siglo XIX*, Icaria, Barcelona, 1998.
- JOHNSON, Geraldine; *Picturing woman in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- JORBA, Manuel; *La Dona i el Romanticisme*, Museo Frederic Mares, Barcelona, 1996.
- JUSTI Carl; *Velázquez y su siglo*, Istmo, Madrid, 1999.
- KANT, Immanuel; *Crítica del Juicio*, Espasa Calpe, Madrid, 1981.
- KAVOLIS, Vytautas, *La expresión artística: Un estudio sociológico*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1967.
- KELLY, J; *Nude: Theory*, Focal, New York, 1971.
- KENT, S; Moreau, J; *Women´s images of men*, Pandora, Londres, 1985.
- KINCAID, James; *The erotic child and victorian culture*, Routledge, New York, 1992.
- KING, Catherine; *Renaissance patrons, wives and widows in Italy 1300-1550*, Manchester University Press, Manchester, 1998.
- KULTERMANN, Udo; *Historia de la historia del arte*, Akal, Madrid, 1996.
- KHNOPFF, Fernard; *The Studio*, London, 1897.
- KRAUS, Karl; *Watchts*, Munich, 1986.
- KRIS, Ernst; *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 1982.
- LAQUEUR, Thomas; *Making Sex. Body and gender from the greeks to Freud*, Cambridge Mass, Cambridge, 1990.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije; *L´Invention du corps*, Flammarion, Paris, 1999.
- LANDOR, P; *Degas*, Floury, Paris, 1985.

- LAO MARIÁN L.F; *Creación artística y mujeres*, Narcea ediciones, Madrid, 1999.
- LASCH, Christopher; *Refugio de un mundo despiadado: La familia, ¿santuario o institución asediada?*, Gedisa, Barcelona, 1984.
- LE BOT, Marc; *Images du Corps*, Presence Contemporaine, Aix en Provence, 1986.
- LE BRETON, David; *Anthropologie du corps et modernité*, Puf, Paris, 1990.
- LE ROUX, Hugues; *L'enfer Parisienne*, Harbard, Paris, 1888.
- LE STRAT, Pascual, *Une sociologie du travail artistique: artistes et créativité diffuse*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- LEJARD, André; *Le nu dans la peinture française*, Du Chene, Paris, 1947.
- LESSING, Erich y SOLLERS, Philippe; *Mujeres, mitologías*, Moleiro, Barcelona, 1994.
- LEWINSKI, Jorge; *The naked and the nude; a history of nude photography*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1987.
- LILY, Litvak; *Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913)*, Fundación de estudios libertarios Anselmo Lorenzo, Madrid, 2001.
- LITVAK, Lily; *Erotismo fin de siglo*, Antoni Bosch editor, Barcelona, 1979.
- LIVI, Jocelyne; *Vapeurs de femmes*, Navan editores, Paris, 1984
- LUCIE-SMITH, Edward; *The male nude*, Phaidon, Oxford, 1985.
- LUCIE-SMITH, Edward; *Arts Erotica*, Libros y Libros, Madrid, 1988.
- LUCIE-SMITH, Edward; *La sexualidad en el arte occidental*, Destino, Madrid, 1992.
- MACLEAN, G.B; *Iconographie populaire de l'érotisme*, Maisonneuve- Larose, Paris, 1970.
- MALLARMÉ, Stéphane; *Obras Completas*, Ediciones B, Barcelona, 1979.
- MARAVALL, José Antonio; *Velázquez y el espíritu de la Modernidad*, Alianza editorial, Madrid, 1987.
- MARAVALL, José Antonio; *La cultura del Barroco*, Alianza editorial, Barcelona, 2000.

- MARCUS, Steven; *The others victorians: A study in sexuality and ponography in mid-nineteenth century England*, Vanton, London, 1966.
- MARET, François; *Les peintres des nus*, editions du Cercle d'art, Belgique, 1946.
- MARSICANO, Edward; *The femme fatale myth: Sources and manifestation in selected visual media 1880-1920*, UIM, Ann Arbor, 1984.
- MARTÍNEZ, Mar; *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentistas español: los casos de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luís León*, Spanish literature Publication, York, 1999.
- MARX, Karl; *El Manifiesto Comunista*, Endymi6n, Madrid, 1987.
- MASON; Michael; *The making of victorian sexuality*; Oxford University Press, Oxford, 1994.
- MAUGNE, Analyse; *L'identit6 masculine en crise au tournant du si6cle*, Rivages, Paris, 1987.
- MAYÁNS, Gregorio; *El arte de pintar*, Cátedra, Madrid, 1996.
- MELAS, Jean; *Le Nu féminin dans l'école de Paris*, Marmories et Concours, Laussane, 1975.
- MÉNENDEZ PIDAL, Gonzálo; *La España del siglo XIX vista por los españoles*, Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1984.
- MICHAUD, Stéphane; *Muse et Madone*, ed. Seuil, Paris, 1985.
- MILLET, J.F; *Courbet, raconté par lui même et par ses amis*, Pierre Cailler Editeur, Genève, 1958.
- MILLNER, Madlyn; *Velázquez; The art of painting*, Jarper and Row, New York, 1976.
- MINTY, N; *The victorian cult of beauty*, Art Gallery of Ontario, Toronto, 1989.
- MIRZOEFF, Nicolás; *Art, modernity and the ideal figure*, Routledge, London, 1995.
- MORAN, Miguel y Checa, Fernando; *El Coleccionismo en España*, Cátedra, Madrid, 1985.
- MORAN, Miguel y Portús, Javier; *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Istmo, Madrid, 1997.

- MORÁN Miguel; *Tiziano*, Historia 16, Madrid, 1993.
- MOSSE, George; *La cultura europea del siglo XIX*, Ariel Historia, Madrid, 1997.
- MOULIN, Raymonde; *L'artiste, l'institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.
- MOULIN, Raymonde; *De la valeur de l'art: recueil d'articles*, Flammarion, Paris, 1995.
- MULLER, Emille; *Velázquez*, editorial Daimon, Barcelona, 1975.
- MULVEY, Laura; *Visual and others Pleasures*, Indiana University Press, Bloomington, 1989.
- NEAD, Lynda; *Myths of sexuality. Representations of women in victorian Britain*, Oxford. Basil Blackwell, Oxford, Nueva York, 1988.
- NEAD, Lynda; *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Routledge, New York, 1992.
- NERET, Gilles; *Érotique de l'art du XX siècle*, Taschen, Paris, 1998.
- NOCHLIN, Linda; *Women, art and power and others essays*, Wetview Press, Oxford, 1988.
- NOCHLIN, Linda; *El realismo*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- NOCHLIN, Linda; *The Politics of Vision: Essays of nineteenth century art and society*, Thames and Hudson, London, 1991.
- NOCHLIN, Linda; *Representing women*, Thames and Hudson, London, 1999.
- OCKMAN; Carol; *Ingres's erotized bodies*, Yale University Press, London, 1995.
- ORTEGA Y GASSET, José; *Vélazquez*, Austral, Madrid, 1999.
- PACHECO, Francisco; *El arte de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1995.
- PANOFSKY, Erwin; *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1972.
- PANOFSKY, Erwin; *La caja de Pandora*, Alianza, Madrid, 1975.
- PANOFSKY, Erwin; *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madrid, 1993.

- PANOFSKY, Erwin; *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 1995.
- PANOFSKY, Erwin; *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1995.
- PANOFSKY, Erwin; *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1998.
- PAQUET, Dominique; *La historia de la belleza*, Grupo Zeta, Barcelona, 1998.
- PEARCE, Lynne; *Woman, image, text; Reading in pre-raphaelite art and literature*, Harvester Wheatsheaf, Harfordshire, 1991.
- PEARSALL, Ronald; *The worn in the bud: The world of victorian sexuality*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1969.
- PEARSALL, Ronald; *Tell me, pretty maiden: The victorian and Edwardian nude*, Webb & Bower, Exeter, 1981.
- PÉREZ ESCOTADO, Javier; *Sexo e inquisición en España*, Temas de Hoy, Madrid, 1992.
- PÉREZ ROJAS, Francisco Javier; *El retrato elegante*, Museo Municipal de Madrid, Madrid, 2000.
- PERROT, Pierre; *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, ed. Complexe, Paris, 1981.
- PERROT, Philippe; *Le travail des apparences, ou les transformations du corps féminin XVIIIe-XIXe siècle*, éditions du Seuil, Paris, 1984.
- PEVSNER, Nikolaus; *Las academias de arte*, Cátedra, Madrid, 1982.
- PICÓN, Octavio; *Observaciones acerca del desnudo y su escasez en el arte español*, R.A.BB.AA.S.F, 1902.
- POLLOCK, Griselda; *Vision of difference: feminity, feminism and the history of art*, Routledge, London, 1988.
- POINTON, Marcia; *Naked authority: The body in western painting*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991
- POSTLE, Martin y VAUGHAN, Willian; *The artist's model from Etty to Spencer*, Merrell Holberton, London, 1999.
- POTT, A; *Flesh and the ideal: Winckelmann and the origins of art history*, New Haven and London, London, 1994.

- PUENTE, Joaquín; *El desnudo femenino en la pintura española*, Novarte, Madrid, 1964.
- PHILIPPE, Julian; *Dreamers of decadence: symbolist painters of the 1890s*, Pall Mall Press, Londres, 1971.
- PLEJANOV, Jorge; *Arte y vida social*, Fontamara, Barcelona, 1974.
- PROUDHON, Pierre Joseph; *Sobre el principio del arte y sobre su destinación social*, Aguilar, Buenos Aires, 1980.
- PSOMIADES, Kathy Alexis; *Beauty's Body Femininity and Representation in British Aestheticism*, Standford University Press, Standford, 1997.
- RAQUEJO, Tonia; *Sandro Botticelli*, Historia 16, Madrid, 1993.
- READ, Herbet; *Arte y sociedad*, Península, Barcelona, 1977.
- REEVES, Eileen; *Painting the heavens, art and science in the age of Galileo*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- REIHNARD, Steiner; *Shiele*, Taschen, Madrid, 2001.
- REYERO, Carlos; *París y la crisis de la Pintura española 1799-1889*, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1993.
- REYERO, Carlos; *Courbet*, Historia 16, Madrid, 1993.
- REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia; *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Arte Cátedra, Madrid, 1995.
- REYERO, Carlos; *Apariencia e identidad masculina*, Cátedra, Madrid, 1996.
- REWALD, John; *Historia del impresionismo*, Seix Barral, Nueva York, 1956.
- RICHARD, Thomas; *The commodity culture of victorian England*, Stanford University Press, Stanford, 1990.
- RICHER, Paul; *L'art chretien depuis les origines jusqu' a la Renaissance*; Liberie Plon, Paris, 1929.
- RIVERA, María Milagros; *Nombrar el mundo en femenino*, Icaria, Barcelona, 1998.
- RODRIGUEZ SOLIS, E; *Historia de la prostitución en España y en América*, Imprenta de Fernando Cao y Domingo de Val, Madrid, 1891.

- ROSALES, Luis; *El desnudo en el arte y otros ensayos*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, 1987.
- ROSEN, Charles y ZERNER, Henri; *Romanticismo y realismo: Los mitos del arte del siglo XIX*, Herman Brume, Madrid, 1988.
- ROUILLÉ, André y MARBOT, Bernard; *Le corps et son image. Photographies du dix-Neuvième Siècle*, Contrejour, Paris, 1986.
- ROUSSEAU; Jean Jacques; *El Emilio*, Alianza, Madrid, 2001.
- RUGIERO, Guido; *The boundaries of Eros: Sex, crime and sexuality in Renaissance Venice*, Oxford University Press, New York, 1985.
- RUSSELL, D y BARNES, B; *Woman in Renaissance and Baroque prints*, National Gallery of Art, Washington, 1990.
- SALADIN, Linda; *Fetishism and fatal woman. Gender, power and reflexive discourse*, Lang, New York, 1993.
- SALOMON-GODEAU, Abigail; *Male trouble, a crisis of representation*, Thames and Hudson, London, 1997.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J; *La mujer en los cuadros del Greco*, Amigos de los museos, Barcelona, 1942.
- SAUER, Marina; *L'entrée des femmes à l'École des Beaux Arts 1880-1923*, École Nationale Supérieure des Beaux Arts, Paris, 1991.
- SAUNDERS, Gill; *The Nude, a new perspective*, The Herbert Press, London, 1989.
- SEGRÉ, Monique, *L'Art comme institution: l'École des Beaux Arts*, Editions de l'Ens Cachan, Cachan Cedex, 1993.
- SEZNEC, J.; *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Taurus, Madrid, 1987.
- SULEIMAN, Susan; *The female body in western culture*, Harvard University Press, Cambridge, 1986.
- SIMMEL, Georg, *Cultura femenina y otros ensayos*, alba editoriales, Barcelona, 1999.
- SINUÉS, María del Pilar; *Hija, esposa, madre*, Madrid, 1875.

- SOURNIA, Jean Charles; *La renaissance du corps*, Editions de Santé, Paris, 1998.
- SUREDA, Juan; *Historia del arte español. Del Neoclasicismo al impresionismo*, Akal, Madrid, 1999.
- SHORTER, Edward; *A history of womens' bodies*, Basic Books, New York, 1982.
- SHORTER, Edward; *Le corps des femmes*, Seuil, Paris, 1983.
- SHOWALTER, Elaine; *Sexual anarchy; gender and culture and the fin de siècle*, Virking, Nueva York, 1990
- SLOANE, J.C; *Conservatives and Government in French Painting, between the past and the present*, Pricenton University Presss, Pricenton, 1951.
- SMITH, Lucie, *La sexualidad en el arte*, Destino, Barcelona, 1992.
- SMITH, Alison; *The Victorian Nude; sexuality, morality and art*, Manchester University Press, Manchester, 1996.
- STRAZ, C.H; *La figura humana en el arte*, Salvat, Barcelona, 1926.
- STELZER, Otto; *Arte y fotografía, contactos, influencias y efectos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- STEVEN Marcus; *The other Victorian; a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth century*, New York, 1996.
- TAINÉ, H; *Lectures sur l'art*, Paris, 1865.
- TAKASHINA, S; *Nu féminin dans l'art*, The zauho Press, Tokio, 1980.
- TALVACCHIA, Bette; *Taking Positions: On erotic in Renaissance Culture*, Princenton University Press, Princenton, 1999.
- TINAGLI, Paola; *Woman in Italian Renaissance art. Gender representation identity*, Manchester university Press, Manchester, 1997.
- TOMLINSON, Janes; *En el crepúsculo del siglo de las Luces*, Ensayos arte Cátedra, Madrid, 1993.
- TURNER, Jane; *The dictionary of art*, Macmillan, New York, 1996.

- TURCKER, Paul; *Manet's le déjeuner sur l'herbe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- THOMSON, Richard; *Degas: The Nudes*, Thames and Hudson, London, 1988.
- THORNTON, Lynne; *La femme dans la peinture orientaliste*, ACR Edition, Paris, 1985.
- TRUDGILL, Eric; *Madonnas and Magdalens: The origin and development of Victorian Sexual Attitudes*, Heinemann, Londres, 1976.
- UBEDA, Andrés; *Pintura, mentalidad e ideología en la Real Academia de bellas Artes de San Fernando*, Universidad Complutense, Madrid, 1988.
- VALLE INCLÁN, Ramón; *Cara de Dios*, Taurus, Madrid, 1972.
- VALLE INCLÁN, Ramón; *La Sonata de Otoño, memorias del Marqués de Brandomín*, Espasa Calpe, Madrid, 1983.
- VARELA, Julia; *Nacimiento de la mujer burguesa*, La Piqueta, Madrid, 1997.
- VASARI, Giorgio; *On Technique*, Dover, 1960.
- VEBLEN, Thorstein; *Teoría de la clase ociosa*, Fondo de Cultura económico, México, 1995.
- VIDE, Hendrix, *The Life and Works of Thomas Eakins*, George Braziller, Nueva York, 1974.
- VIGARELLO, Georges; *Lo limpio y lo sucio*, Alianza editorial, Madrid, 1991.
- VINCI, Leonardo; *On Painting*, New Haven and London, London, 1990.
- VON HOLTES, Ragnar; *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Jean Jacques Pauvert, Paris, 1960.
- WAGNER, Rosa; *Manuel Godoy, Patrón de las artes y coleccionista*, Universidad Complutense, Madrid, 1983.
- WALTERS, Margaret, *The nude male; a new perspective*, Paddington Press, Nueva York, 1978.
- WALKLEY, Giles; *Artist's Houses in London 1764-1914*, London, 1994.

- WALKOWITZ, Judith; *Prostitution and Victorian Society; Women, class and state*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.
- WALKOWITZ, Judith; *La ciudad de las pasiones terribles*, Cátedra, Madrid, 1992.
- WALVIN, James; *Victorian Values*, Penguin, Londres, 1988.
- WARNER, Maria; *Monuments and Maidens: The alegory of the female form*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1985.
- WARKE, Martin; *L'artiste et la cour: Aux origines de l'artiste moderne*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.
- WATSON, B; *Sociología del Arte*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.
- WEBB, Peter; *The erotic arts*, Secker & Warburg, London, 1983.
- WEBB, Nick y WOODS, Kim; *The changing status of the artist*; Yale University Press, New Haven, 1999.
- WELCH, Evelyn; *Art and Society in Italy 1350-1500*, Oxford University Press, Oxford, 1997.
- WENDELL, Johnson; *Living in Sin; The Victorian Sexual Revolution*, Nelson- Hall, Chicago, 1979.
- WERKER, Patrick; *Egon Schiele: Art, Sexuality and Viennese Modernisation*, Standford University, Standord, 1994.
- WERNER, Hofmann; *Nana, mito y realidad*, Alianza Forma, Madrid, 1991.
- WEST, Shearer; *Fin de Siecle*, Bloomsbury, London, 1993.
- WIND, Edgar; *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barral, Madrid, 1972.
- VV.AA; *Ordenamiento jurídico y realidad social de las mujeres en los siglos XVI-XX*; Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1986.
- VV.AA; *Los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Editorial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1994.
- VV.AA; *L'ame au corps*, Éditions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1994.

- VV.AA; *Roma y el ideal académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1992.
- VV.AA; *Los desnudos en el Museo del Prado*, Círculo de Lectores, Madrid, 1998.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot; *Nacidos bajo el signo de Saturno, genio y temperamento de los artistas desde la antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 2000.
- WHITE, H&C; *Les carrieres des peintres au XIX siècle*, Flammarion, Paris, 1991, pag. 92.
- YALOM, Marilyn; *Historia del pecho*, Tusquest editores, Barcelona, 1997.
- ZECHI, Stefano; *La belleza*, Tecnos, Madrid, 1994.
- ZOLA, Emile; *L'Oeuvre*, Fasquelle, Paris, 1966.
- ZOLBERG L; *Constructing a sociology of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
- ZUFFI Stefano; *La pittura italiana*, Mondadori, Milan, 1997.

CATÁLOGOS

- Amor y erotismo en la Pintura de Raimundo de Madrazo a Miguel Barceló*, Caja Duero, Valladolid, 1998.
- Egon Shiele*, Fondation Pierre Gianadda, Suisse, 1995.
- El triunfo de Venus. La imagen de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Barcelona, 1997
- Exposiciones nacionales del siglo XIX. Premios de Pintura*; Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1988.
- L'art du nu au XIX siècle: Le photographe et son modèle*, Bibliothèque Nationale de Paris, Paris, 1997.
- Manet*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.
- Salomé, un mito contemporáneo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1995.

-*The nude*, Hunterian Art Gallery, Glasgow, 1995.

-*Venus*, Koninklijk Museum voor Schone Kunster, Antwerpen, 2001.

REVISTAS

-ABRIL, Adelina; "La prostitución del hombre de la clase media victoriano", *Las mujeres en Andalucía, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga*, Málaga, Vol. IV, 1982, págs.125-133.

-ALLEN, Virginia; "The naked lady: A look of Venus in the Renaissance"; *The feminist Art Journal*, vol. 6, 1977, pags. 27-29.

-ARAUJO, F; "La mujer y los Santos Padres", *La España Moderna*, Madrid, n. 237, sep. 1908, pág. 204.

-ARMSTRONG, Nancy; "Modernism's iconophobia and what it did to gender", *Modernism/Modernity*, vol.5, 2, 1998, pags 47-75.

-AZNAR, Sagrario; "La mujer, el cisne y el azul. Tres símbolos finiseculares en la ilustración madrileña", *Cuadernos de arte e iconología*, 1989, v. II, págs. 242-246.

-AZUA, Félix de; "El artista de la modernidad", *Archipiélago*, 1991, (6), págs. 97-112.

-BARBÉ, Geneviève; "La pintura española y la representación de la mujer al margen de la sociedad en torno a los años 1900", VIII Jornadas de Arte, C.S.I.C, Madrid, 1997, pág. 525-532.

-BARRINGER, Tim; "Masculinities in Victorian painting", *Apollo*, 1996, v. 143, n. 408, pag.75.

-BASTIDA, Dolores; "La mujer en la ventana: Una iconografía del XIX en la pintura y en la ilustración", *Espacio, tiempo y forma, Serie VII*, t. 9, 1996, págs 297-315.

-BEISEL, Nicola; "Morals Versus Art: Censorship, The politics of Interpretation and the Victorian Nude", *American Sociological Review*, 1992, april ,v. 58, n. 2, pags 145-162.

-BENET, Rafael, "Manet y Renoir ante Velázquez", *Varía Velazqueña*, vol. 1, págs. 514-521.

-BERGER, John; "Goya et les spectres", *Le Monde Diplomatique*, décembre, 1996, pag. 17.

- BERNSTEIN, Joanne; "The female model and the Renaissance nude: Durer, Giorgio, Rafael", *Artibus et Historiae*, 1992, v. 13, n. 26, págs. 49-63.
- BOGG, Jean Sutherland; "Variations on the Nude", *Apollo*, VII, 196, June 1978, págs. 487-489.
- BOIME, Albert; "Les hommes d'affaires et les arts en France au XIX siècle", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 28, june, 1979.
- BORDERIES GUERENA, J; "El discurso higiénico como conformador de la mentalidad femenina", *Actas de las Jornadas de Investigación interdisciplinaria*, 1989, págs. 299-309.
- BORNAY, Erika; "La iconografía de la femme fatale en la pintura europea finisecular. Origen y desarrollo ", *Actas del XII Curso de Verano*, Universidad de Cadiz, 1992, págs 25-27.
- BOURDIEU, Pierre; "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", *Revue internationale des sciences Sociales*, vol.XX, n. 4, 1968, págs. 640-684.
- BULL Duncan y HARRIS Enriquetta; "The Companion of Velázquez's Rokery Venus and a source for Goya's naked Maja", *Burlington Magazine*, 1002, sep. 1986, págs. 643-645.
- BREZZO, Steven; "Aspects of XIX- XX century art", *Apollo*, CXV, June, 1982, págs. 478-487.
- BROWN, J; "Murillo, pintor de temas eróticos. Una faceta inadvertida de su obra", *Goya*, 1982-1983, n. 169-171, págs 35-43.
- BROWN, Jonathan y DITA ANDRADE, José Manuel (eds); "La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco", *Studies in the History of Art*, 13, 1984, pág. 155.
- CALVO SERRALLER, Francisco; "Al acecho del desnudo: Figuras de erotismo en la pintura occidental", *Claves*, 84, 1998, págs. 50-53.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Carne y sangre de mujer*, Babelia, *El País* 18 agosto 2001, pag.20.
- CAMAMIS, George; "The concept of Venus-Humanitas in Cervantes as the key to the Emigma of Botticelli's Primavera"; *Bulletin of the Cervantes Society of America*, v. VI, 1988, n. 2.
- CAMPO Y FRANCÉS, Angel; "La Venus de Velázquez", *Academia*, n. 78, 1994, págs. 53-66.

- CASTEL, Robert; "Presente y genealogía del presente. Pensar el cambio de una forma no evolucionista", *Archipiélago*, 47, 2001, págs. 67-75.
- CASTELNUOVO, Enrico; "La histoire sociale de l'art, un bilan provisoire", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 6 décembre, 1976, pags. 63-75.
- CASTILLO, CASTILLO, José; "El estilo de Simmel", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 84, págs. 311-318.
- CASTRO, José; "Las mujeres que sobran", *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 1886, pág. 18.
- CAÑEDO, C; "Sociología del Arte", *Revista de Ideas Estéticas*, 1975, 33, (129), págs. 59-64.
- CAPEL, Rosa; "La modelo de mujer española a comienzos del siglo XX", *Actas de las VII Jornadas de investigación interdisciplinar*, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, págs. 313-320.
- CAPELASTEGUI, Pilar; "La bruja en la pintura española del siglo XIX", *Actas del I Coloquio de Iconografía*, Madrid, 26-28 de mayo, 1988.
- CIVIL, Pierre; "Erotismo y pintura mitológica en las España del siglo de oro", *Edad de Oro*, IX (1990), págs. 39-50.
- COLORADO, Arturo; "Desnudo, fuego y prohibición en la Corte de los Borbones", *Historia 16*, XIX, 224, 1994, págs. 88-105
- CHAMP, Maxime; "Le Salon de 1863", *La Revue de deux Mondes*, june, 1863.
- CHECA, Fernando; "Sobre distintas maneras de ver y poseer (La situación del objeto artístico en las sociedades del Antiguo Régimen)", *Revista de Occidente*, 141 (II-1993), págs 51-62.
- CHESNEAU, Ernest; "Manet", *Le Constitutionnel*, 1863-1865.
- CHORDÁ, Federic; "Los elementos y los Estados de la vida en el Nacimiento de Venus y en la Primavera de Botticelli", *Cuadernos de Arte e Iconología*, vol. 2; 1989, págs. 261-264.
- CHU PETRA-TEN, Doeschate; " Gustave Courbet's Venus and Psyche: Uneasy nudity in Second-Empire France", *Art Journal*, 1992, v. 51, pags. 38-44.

- CLAISON, Hollis; "Post-Academic biography: Alias Olympia: a woman's search for Manet's notorious model and her own desire", *Art in America*, 1983, v. 81, pags. 37-42.
- CRAWFORD, Mary, "On Velazquez and the Liberal Arts", *Art Bulletin*, n° 60, 1978, pag. 69-86.
- CROPPER, E; "On beautiful woman Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style"; *Art Bulletin*, 56, 1976, pags 374-394.
- CRUZ, Antonio; "La prostituta en algunas novelas en algunas novelas españolas de principios de siglo", *Analecta Malacitana*, 1997, pags. 233-243.
- DANVILA, A; "El desnudo en el arte español", *Historia y Arte II*, 17,1896, págs. 81-84.
- DUNCAN, Carol, "Happy mothers and Other New Ideas in Eighteenth century french Art", *Art Bulletin*, LV, 1973, pags 570-83.
- DUCAN, María Angeles; "La imagen de la mujer en el Arte español", *Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1990, pág. 6.
- ELHADAD, Lydia; "Femmes prénommés: les prolétaires Saint Simoniennes rédatrices de "La Femme Libre, 1832-1834", *Les révoltes logiques*, n° 5, 1977, pags. 62-93.
- E. O; "Los pensionados de Roma", *El Artista*, Madrid, 1935, pág. 181.
- ESTRADE GUTIERREZ, Enrique; *La enseñanza de la pintura en la Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1889.
- FARWEL, Beatrice; "Manet's Bathers", *ArtForum*, 1997, pags. 124- 133.
- FAXON, A; "Cézanne's sources for les grandes baigneuses", *The Art Bulletin*, New York, 1983, vol. 65, n. 2, pags. 320-323.
- FÉRNANDEZ, Pura; "Moral y scientia sexualis en el siglo XIX", *Analecta Malacitana*, 1997, págs. 187-207.
- FINCH, Casey; "Two of a kind- pornography-", *ArtForum*, 1992, v. 30, n.6, págs. 91-94.
- FURIO, Vicent; "Sociología del arte", *D'art*, 1986, (12), págs. 11-46.
- FUSCO, L; "The use of sculptural models by painters in Fifteenth Century Italy", *Art Bulletin*, LXIV (1982), pags. 175-195.

- FLECHA GARCIA, Consuelo; "La mujer en los discursos médicos del siglo XIX", *Servicio de Publicaciones de Málaga*, 1993.
- FRANCASTEL, Pierre; "Problèmes de la sociologie de l'art", *Traité de sociologie*, Presse Universitaires de France, volumen II, 1994, págs. 278-279.
- FRANCASTEL, Pierre; "Technique et esthétique", *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 101, 1996, págs. 95-109.
- GARCELÁN, Rosa; "La mujer como modelo en el arte español", *VIII Jornadas de arte*, C.S.I.S, Madrid, 1997, págs. 341-346.
- GARCÍA CADENA, Peregrín; "La Exposición del Palacio del Indo", *La Ilustración Española y Americana*, 1876.
- GARB, Tamar; "The Forbidden Gaze", *Art in America*, vol. 79, n. 5, May, 1991, págs. 146-151.
- GARB, Tamar; "Soeurs de Pinceaux: The formation of a separate women's art world in Paris, 1881-1897", *Courtauld Institute of art*, 1991.
- GAUTIEUR Charles; "Le Salon de 1865", *Le Moniteur Universel*, 24 juin, 1865.
- GOLDSTEIN, Carl; "Drawing in the Academy", *Art International*, XXI/ 3, May, June 1977, págs. 42-47.
- GOMBRICH, Ernst; "Les theories esthetiques de Sigmund Freud", *Vienne 1880-1938, L'apocalypse joueuse*, Centre Pompidou, 1986.
- GÓMEZ MOLINA, J.J; "De la dificultad de enseñar o el mito del eterno retorno", *Lápiz*, 1986, 4, (38), págs. 48-54.
- GONZÁLEZ SANTANA, Rosa Delia; "Solidaridad femenina en Fortunata y Jacinta y en Nana", *Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Universidad de Granada, 1994.
- GORANOVI, Krastio; "La historia y la sociología del arte", *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1981, 33 (4), págs. 668, 681.
- GOROSTIZA, L; "El desnudo académico y el desnudo Vivo", *La España Moderna*, 1904, págs. 176-179.

- GUERENE BORDERIES, Josette; "El discurso higiénico como conformador de la mentalidad femenina", *Actas de las VII jornadas de investigación interdisciplinaria*, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, Volumen II, 1989, págs 115-127.
- GRISELDA, Pollock; "Mujeres Ausentes", *Revista de Occidente*, 1991, n. 127, págs. 77-107.
- HEALY, Margaret; "Bronzino's London allegory and the art of syphilis", *Oxford Art Journal*, vol. 20, 1, 1997, págs 3-11
- HEINICH, Nathalie; "Art et sciences à l'âge classique", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.62, marzo, 1987, págs. 47-78.
- HIDALGO DE GAVIEDES, H; "El desnudo en el arte", *Revista de Ideas Estéticas*, 1977, v. 35, n. 140, págs. 279-285.
- HOWARD, S; "William Blake: The Antique, nudity and nakedness, A study in idealisation and regression", *Artibus et Historiae*, 1982, n. 6, págs. 117-149.
- JIMÉNEZ TOMÉ, María José; "La mujer frágil. Una imagen del periodo decadente (1880-1914)", *Las mujeres en Andalucía*, Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga, tomo IV, Málaga, 1992 , págs. 197-211.
- JODIDIO P; "Velazquez tel qu'on n'a pas voulu le voir", *Connaissance des Arts*, n° 394, págs. 52-53
- JONES, Edwin; "The nude in art", *Art Journal*, December, 1860.
- KOSINSKI, Dorothy; "Gustav Courber's the sleepers: The lesbian image in nineteenth-century french art and literature", *Artibus et historiae*, IX/18 (1988), págs. 187-199.
- KLUVER, Billy; "A short history of modeling", *Art in America*, May, 1991, págs. 156-168.
- L de U y R; "Modestia, decencia, recato, compostura y pudor", *El artista*, Madrid, 1935, Tomo II, pag. 207.
- LEGUEN, Brigitte; "Figuras femeninas en la novela española y francesa del siglo XIX", en *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Zaragoza, 1994, págs. 225-234.
- LEVINE, Steven; "Manet's Olympia", *Art Journal*, 1993, v. 16 septiembre, págs. 87-90.

- LIERE, Eldon; "Solution and dissolutions: The bather in nineteenth-century french painting", *ArtForum*, March, 1997, pags. 104-114.
- LIPTON, Eurice; "Manet; A radicalized female imagery", *ArtForum*, March, 1975, pags. 48-56.
- LISTA, Alberto; "Las imágenes indecentes", *El Censor*, 7 de abril de 1821.
- LITVAK, Lily; " De Olympia a las Majas: El desnudo en la pintura española (1865-1930)", *Analecta Malacitana*, 1997, (11 anejo), págs. 89-104.
- LOUISE, Marie; "Cézanne's bathers: form and content", *ArtForum*, March, 1997, pags 115- 121.
- LOSADA, Goya; "La mujer y el angel caido: Soteriología en la época romántica", *Actas del IX Simposio de la sociedad española de literatura general y comparada*, Universidad de Zaragoza, 1994, págs. 235-244.
- LOZANO DE VILCHEZ, Enriqueta; "La madre", *La madre de familia*, Granada, n. 1, 7 de enero de 1875, págs. 1-2.
- LUNA, H; "La joya de la mujer", *La Ilustración de la Mujer*, Madrid, 15, 1875.
- MADRAZO, Pedro; "Exposición de pinturas de 1847", *Semanario pintoresco español*, tomo II, n. 45, 7 de noviembre de 1847.
- MARAVALL, José Antonio; "La pintura como captación de realidad en Velázquez", *Varia Velazqueña*, vol. 1, págs. 48-63.
- MARTI, J. E.; "Cuadros notables. El arte libre", *Ciencia Social*, 1, n. 4, junio 1897, págs. 89-90.
- MATAMORO,B; "Female nude. Art, obscenity and sexuality", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Oct, 1998, 580, págs 137-138.
- MATHWS, Patricia Townley; "Returning the gaze: diverse representations of the nude of the art of Suzanne Valadon", *Art Bulletin*, 1991, v. 73, pags. 415-430.
- MILLER, Madlyn; "Delilah", *Art Bulletin*, LIV, 1972, pags. 282-299.
- MONDENARD, Anne; "L'art du nu au 19 siècle", *Connaissance des Arts*, 1990, n. 543, Oct. P. pags. 80-87.

- MONTAÑES, Luis; "Una historia todavía inédita. El desnudo femenino en la pintura española del XIX ", *Galería antiquaria*, 75, 1990, págs. 38-44.
76, 1990, págs. 32-38.
79, 1990, págs. 55-60.
90, 1991, págs. 56-61.
- NEAD, Lynda; "Representation, sexuality and the female nude", *Art History*, june, 1983.
- NOCHLIN, Linda; "Seurat's Pouseuses", *Art in America*, 1994, v. 82, págs. 70-77.
- NOMBELA, J; "La Moralidad en el Teatro", *La España Artística*, Madrid, 10 de junio, 1858.
- OLSEN, Christina; "Gros expenditure: Botticelli's Nastagio degli Onesti Panels", *Art History*, 15, 2, 1992.
- OSBORNE, Thomas; "The aesthetic problematic", *Economy and Society*, 26, 1997, págs. 130-145.
- PANDO DESPIERTO, Juan; "Desnudar el asombro: cuerpo y mente de la feminidad en el arte", *Espacio, tiempo y forma*, Serie VII: Historia del arte, 1995, (8), págs. 333-353.
- PARDO BAZÁN, Emilia; "La educación de la mujer y del hombre", *Nuevo teatro crítico*, año II, n. 22, octubre, 1892, págs. 14-82.
- PENA LÓPEZ, Carmen; "Estereotipos femeninos en la Pintura", *Artrágalo*, n. 5, Madrid, Noviembre de 1996, págs. 53-60.
- PERROT, Michele; "La mujer en el discurso europeo del siglo XIX", *Actas de las VII jornadas de investigación interdisciplinaria*, ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, volumen II, 1989, págs. 115-127.
- POLLOCK, Griselda, "Mujeres ausentes (Un replanteamiento de antiguas reflexiones sobre imágenes de la mujer)", *Revista de Occidente*, 1991, nº 127, págs. 77-107.
- PORTUS, Javier; "Difusión y transformación de un tema clásico en el siglo de oro: La liberación de Andrómeda", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, II, 4, 1989, págs. 84-92.
- PORTUS, Javier; "Fray Hortensio Paravicino: La Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, t. 9, 1996, págs.77-105.
- PORTUS, Javier; "Las Majas de Goya o el desnudo como género", *Arte y Parte*, 11, 1997, págs. 40-55.

- POSNER, D; "Watteau's reclining nude ", *Art Bulletin*, 1972, v. 54, n. 4, pags. 383, 389.
- POSTLE, Marin; "Leighton's lost model", *Apollo*, 1996, pags. 27-29.
- PHAN, Marie Claude; "La parure du visage dans l'Italie des XV au XVII siècle", *Communications*, n. 46, 1987, pag. 70.
- REFF, Theodore; "Cézanne: The enigma of the nude", *Art News*, 58, noviembre, 1959, pags. 26-29.
- REFF, Theodore; "The meaning of Manet's Olympia", *Gazette des Beaux Arts*, 1964, February, pag. 63.
- ROBIN, Claire; "Eduardo Zamacois o la fiesta del cuerpo", *Analecta Malacitana*, 1997, págs. 222- 231.
- RODRIGUEZ, Alfonso; "La repersusión en España del decreto del Concilio de Trento, acerca de las imágenes Sagradas y las censuras al greco", *Studies in the History of Art*, 13, 1984, pags. 153-158.
- RODRIGUEZ, Rosa; "Femenino fin de siglo: la seducción de la diferencia", *Actas de las VIII Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1989, pág. 84.
- ROSENBLUM, Robert; "Ingre's foundling nudes (letter)", *Art Bulletin*, June, 1987, pág. 229.
- ROTHSCHILD, Ferdinand; "The expansion of art", *Fornightly Review*, January, 1885.
- RUSIÑOL, Santiago; "El Saló", *L'Avenc*, 1898.
- SIBERMANN, Alphons; "Introduction: Situation et vocation de la sociologie de l'art", *Revue internationale des sciences sociales*, vol. XX, n.4, 1968, pags 617-639.
- SIBERMANN, Alphons; "Por una renovación de la sociología del arte", *Revista Internacional de Ciencias Sociales*, 1987, (114), págs. 127-140.
- SILVER, Larry; " The state of research in Nothern European Art of the Renaissance Era", *Art Bulletin*, LXVIII, 1986, pags. 527-531.
- SIMÓN J; "La estancia del Cardenal Legado Francesco Barberini en Madrid en 1626", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII, 1980, págs. 159-213.

- SOUGEZ, Marie-Loup; "La mujer en la fotografía española"; *VIII Jornadas de Arte*, C.S.I.C; Madrid, 1997, págs. 549-553.
- SCHAPINO, M; "Courbet and the Popular Imagery", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1941, 40, págs. 169-191.
- SHAWE, Taylor; "The artists model: its role in British art from Lely to Etty", *Apollo*, London, 1991, n. 134, págs. 121-124.
- SHAWE- Taylor; "Out of a limb? The artist's model", *Apollo*, 1991, págs.121-123.
- SHEPARD, S; "La teoría del buen gusto entre los humanistas", *Revista de filología española*, 1965, t. XLVIII, págs. 415-421.
- SKINNER, Quentin; "La philosophie et le rire", *Le Monde*, 15 juin, 2001, pag. 20.
- SMITH, Theresa; "Reconsiderando el papel de la mujer en la Real Academia de Artes de San Fernando"; *VIII Jornadas de Arte*, C.S.I.C, Madrid, 1997, págs. 279-288.
- SNOW, Edward; "Theorizing the male gaze, some problems", *Representations*, 25, 1989, págs. 30-41.
- SYDIE, R.A; "The phallogentric Gaze: Leon Battista Alberti and Visual Art", *Journal of historical sociology*, v.10, 1997, págs. 310-341.
- "The nude in Art education", *Art Journal*, july, 1851.
- "The nude in Art Studies", *Art Journal*, august, 1860.
- "The nude in Modern art and society", *Art Journal*, march, 1874.
- UBEDA de los Cobos, Andrés; "La Academia y el artista", *Diario 16*, n. 33, 1992.
- USCATESCU, J; "Arte y sociedad en una nueva perspectiva", *Arbor*, n. 271-272, 1968, págs. 55-74.
- VALERO de Tornos; "Sobre las mujeres", *La Ilustración Española y Americana*, 1898, pág. 259.
- VÁQUEZ, Oscar; "Allegories, genealogies and cultural politics in the Madrid Academy's competition of 1893", *Art History*, v. 20, n.1, marzo 1997, págs.100-123.
- VEGA, B; "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Epoca*, mayo, 1901.

- VILLAR, Alberto; "Santos travestidos: Imágenes condenadas", *Cuadernos de Arte e Iconología*, 1989, v. II.
- VOGEL, Lise; " Erotica, the academy and art publishing: A review of woman as sex object", *Art Journal*, XXXV, 1976, pags. 378-85.
- WESTON, Hellen, "The lenguaje of the body; drawings by Pierre Paul Prudhon", *Burlington Magazine*, 1997, vol. 139, n. 1129.
- WIJNBERG, Nachoem; "Human bodies in chinese and european painting", *Cultural Dynamics*, 11, 1, March, 1999, pags. 89-103.
- WILSON, William; "Turned out: models", *ArtForum*, 1986, v. 24, pags 8.
- WHITE, H&C; "Societés d'artistes et institutions officielles dans la seconde moitié du XIX siècle", *Romantisme*, n. 54, 1986.
- ZAVALA, Iris; "Inquisición , erotismo, pornografía y normas literarias en el siglo XVIII", *Anales de literatura española*, 2, 1983, pág. 509-529.
- ZOLA, Emile; "Mon Salon", *L'Évenement*, Paris, 20 May, 1866.