

UNA APROXIMACIÓN A LA IMAGEN DE LA MUJER EN EL ARTE ESPAÑOL

Jesús Félix Pascual Molina
(Universidad de Valladolid)

Resumen

El presente artículo supone un acercamiento al tratamiento de la figura de la mujer como objeto artístico, especialmente el desnudo y las escenas cotidianas. Más allá del tratamiento iconográfico se pretende un estudio cultural a través del contexto en el que las obras surgieron. Se emplean ejemplos conocidos, tanto de autores y obras, para tratar el tema expuesto.

Palabras clave: estudios de género - arte español - pintura.

Abstract

The present article is an approach to the treatment of the feminine figure as an artistic object, specially the nude and the daily images. Beyond the iconographic treatment we pretend a cultural study through the context in which the works appeared. Well known examples, both of artists and pieces, are used for studying the topics.

Key words: gender studies - spanish art - painting.

Son muy numerosos los estudios que relacionan a las féminas con el arte, ocupándose de la imagen de la mujer en el arte y especialmente de las mujeres artistas, sobre todo aquellas creadoras que desarrollan su labor en el siglo XX¹. Muchos estudios parten de bases sociológicas fundamentadas en ideas feministas, que muchas veces analizan la obra de arte desde presupuestos teóricos del siglo XX, olvidando el contexto en el que surgió la obra. Incluso se ha estudiado la representación de la figura femenina como vehículo para perfilar una historia del papel de la mujer en la sociedad, a través de las diferentes representaciones iconográficas². Como vemos, es un tema que da mucho de sí. A nosotros nos interesan especialmente los estudios dedicados a la imagen de la mujer en el arte, pero frecuentemente no pasan de ser un mero catálogo de obras. Lo que planteamos es un acercamiento más allá de lo iconográfico. Queremos estudiar la aparición de la mujer en el arte español, relacionándolo con cada época, con cada contexto en el que surgió la obra. No pretendemos recoger todas las imágenes existentes, ni centrarnos en asuntos de sobra conocidos (caso de las manifestaciones contemporáneas), sino trazar un breve panorama de la presencia femenina en la pintura española y sus características. Queremos que el conocedor incida en ciertos aspectos y que el profano, reflexione y observe.

¹ Sirva como base de acercamiento al tema la siguiente bibliografía sumaria: CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992; COMBALÍA DEXEUS, V., *Amazonas con pincel : vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona, Destino, 2006; DIJSTRA, B., *Ídolos de perversidad : la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Debate; Barcelona, Círculo de Lectores, 1994; GREER, G., *La carrera de obstáculos : vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Colmenar Viejo (Madrid), Bercimuel, 2005; GROSENICK, U., *Women artists : mujeres artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, Taschen, 2002; IBIZA OSCA, V., *Obra de mujeres artistas en los museos españoles : guía de pintoras y escultoras : 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomas y Valiente, 2006; *La femme dans l'art : l'artiste et le modèle*, catálogo de exposición, Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1975; MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*, Madrid, Síntesis, 2003; PORQUERES GIMENEZ, B., *Reconstruir una tradición : los artistas en el mundo occidental*, Madrid, Horas y Horas, 1994; RECKITT, H., *Arte y feminismo*, London, Phaidon Press, 2005; ROUSSELOT, J., *La mujer en el arte : de la prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Argos, 1971; SAURET, T. (coord.), *Historia del arte y mujeres*, Málaga, Universidad de Málaga, 1996; VAL CUBERO, A., *Mujer, pintura y sociedad en el siglo XIX : la construcción de la feminidad a través de la pintura*, Valladolid, Concejalía de Acción Social, 2002, VV.AA., *La imagen de la mujer en el arte español : Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

² FERNÁNDEZ VALENCIA, A., "Pintura, protagonismo femenino e historia de las mujeres", en *Arte, individuo y sociedad*, N.º 9, Madrid, Servicio de publicaciones de la Universidad Complutense, 1997, pp. 129 - 157.

La mujer y el arte

A la hora de abordar este tema, debemos analizar dos ideas por separado: la mujer como objeto de representación, y la mujer artista, creadora de obras de arte. De la primera idea nos ocuparemos ampliamente más adelante.

En cuanto a las mujeres artistas, no son demasiado abundantes en la Historia del Arte, especialmente en el caso español. Es cierto que se ha señalado la presencia de mujeres artistas desde la Antigüedad, como puede verse a través de los textos de Plinio el Viejo y posteriormente en el Renacimiento a través de las biografías de Vasari y otras obras. Sin embargo, parece común a todas las fuentes el tratamiento de la existencia de mujeres artistas como una excepción, algo fuera de lo común. Concretamente, el modelo vasariano de mujer artista como algo excepcional, parece ser el que más ha permanecido en el imaginario colectivo³. Está claro que existieron mujeres que practicaron las artes plásticas, pero no podemos olvidar ciertos elementos a la hora de reflexionar sobre este asunto: la organización del taller artístico implicaba en muchos casos la participación de la unidad familiar, por lo que las hijas no estarían exentas de desempeñar ciertos trabajos al menos en su juventud; por otro lado, la práctica de las artes suele incluirse en la educación de las mujeres de las clases sociales más altas, como es el caso de la música, la danza, y en ocasiones la pintura, como elemento de distracción más que como práctica artística en sí; el hombre llegaba a alcanzar la dignidad por medio de las artes, caso de los ilustres varones renacentistas en los territorios italianos, mientras que la mujer para practicar las artes, solía proceder de una posición social elevada. La mayor parte de las mujeres artistas que gozaron de cierta fama y de las que hoy conocemos sus nombres, exceptuando la época contemporánea que posee sus propios condicionantes, proceden de un entorno propicio para las artes, por ejemplo a través de su familia, caso de Artemisia Gentileschi, hija del conocido pintor Orazio y un caso muy estudiado de mujer artista, o por citar un ejemplo español, la escultora Luisa Roldana, hija del también escultor Pedro Roldán, y que trabajó en la corte de Carlos II⁴. Muchas mujeres practicaron también las artes en el ambiente de los conventos femeninos, permaneciendo la mayor parte de ellas y sus obras en el anonimato.

Flamencas e italianas son las creadoras más abundantes en el panorama artístico femenino. El ambiente social es muy diferente al existente en España. Sin embargo,

³ CHADWICK, W., op. cit, pp. 15 - 36, especialmente p. 27 y p. 31.

⁴ Sobre la artista, vid. GARCÍA OLLOQUI, M.^a V., *La Roldana*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2003.

curiosamente, la obra documentada más antigua, firmada por una mujer, pertenece a la Edad Media peninsular. Se trata de una miniatura del *Comentario del Apocalipsis* de Beato de Liébana conservado en los fondos bibliográficos de la catedral de Gerona⁵, fechado en el último tercio del siglo X, donde aparece el nombre de Ende, pintrix -pintora- y *Dei aiutrix* -ayudante o sierva de Dios-, que tal vez pueda interpretarse como que la susodicha artista era una religiosa, puesto que en esas fechas es el ámbito monacal en el que se cultivaban las realizaciones artísticas.

Todo cambia en el siglo XX. El acceso a la formación artística, la liberación de la mujer, y otros elementos favorecerán la aparición de numerosas creadoras, también en nuestro país. Por ejemplo, en el Surrealismo militaron mujeres como Remedios Varo, Maruja Mallo o Ángeles Santos, por citar sólo unos ejemplos.

La mujer como objeto de representación artística

Sin embargo, frente a la escasa presencia en la historia del arte de mujeres creadoras, el número de obras cuya temática se centra en la representación de la mujer, especialmente a través de temas religioso mitológicos, es sustancialmente, muy abundante.

La representación femenina más antigua parece estar asociada al concepto de supervivencia, a través de la imagen de la fecundidad. Desde las "Venus" prehistóricas, hasta las mujeres de senos marcados y vientres redondeados de las obras medievales, la acentuación de los rasgos femeninos siempre se ha relacionado con la idea de la continuidad de la especie.

La figura femenina en el arte está también asociada al comportamiento moral, tanto como representación de lo malo, del vicio, del pecado, como de imagen de la santidad. Así, encontramos imágenes de la tentadora Eva, a quien incluso acompaña una serpiente que en multitud de representaciones posee pechos de mujer; o también imágenes de los vicios personificados en figuras femeninas. Pero las imágenes de la moral, las alegorías de las virtudes, o incluso la representación de la Fe, poseen también rasgos de mujer, como figura alegórica o como representación de santas mujeres.

A partir del Renacimiento, el desnudo femenino, dentro de las representaciones de carácter mitológico, comienza a acentuar su carácter erótico. Sin embargo no se produce una desvinculación total hasta algo más tarde, cuando el desnudo pase a ser eso, un desnudo, alejado de toda connotación mitológica. Venus ya no es una diosa, sino que es

⁵ CHADWICK, W., op. cit., p. 40 y 41.

una mujer que muestra su cuerpo, como ocurre, por ejemplo, en la *Maja desnuda* de Goya. Con las vanguardias, el desnudo femenino, más allá de la simple idea de la belleza, aparecerá más claramente asociado al erotismo y la sexualidad, con obras claramente sugerentes, abandonando poco a poco la inocencia para llegar a una provocación directa y sin trabas, relacionándose también con los cambios sociales en los que la mujer adquiere mayor libertad social, comenzando por sí misma y por su propio cuerpo.

Vamos a tratar a continuación la presencia de la mujer en la pintura española, especialmente a través de los artistas y obras más significativas.

El desnudo

Uno de los temas más importantes de los relacionados con la representación de la mujer es el desnudo y sus múltiples interpretaciones. El género del desnudo no aparece demasiado en la pintura española. Mucho menos el femenino. La presión ejercida por la religión no propicia el tema profano. Los temas de Eva, María Magdalena y otras santas penitentes, apenas dejan ver el cuerpo. Además no podemos pasar por alto la vinculación de lo femenino con el mal, desde Eva hasta las representaciones de los pecados y los vicios.

Los primeros estudios acerca del cuerpo humano, en relación con la idea de belleza, se remontan al mundo clásico. Podemos citar el caso de Policleto y su *Canon*, idea de las proporciones humanas y modelo de belleza materializado en su *Doríforo*, escultura del portador de lanza. Por supuesto que existen multitud de representaciones femeninas en la antigüedad, pero no fueron objeto del estudio de los teóricos. Tampoco durante el Renacimiento, época de vuelta al mundo grecorromano. Existen multitud de dibujos sobre las proporciones humanas, baste citar el *Hombre Vitruviano* de Leonardo. Pero, ¿cuántos dibujos de mujeres, en esta línea, conocemos? Probablemente el primero que se preocupó del cuerpo de la mujer en este sentido científico fue el artista alemán Alberto Durero, quien además de estudiar el canon sobre la figura masculina, se preocupó también del cuerpo de la mujer y de los niños. Sin embargo, durante el Renacimiento el culto al cuerpo desnudo, imagen de la belleza y la verdad, propició este tipo de representación, que chocaba con la moral religiosa de la contrarreforma. No es extraño encontrar que en el mismo ambiente de moralidad y vida religiosa, existe también un acercamiento a este tipo de imágenes, al menos en el ámbito privado, como ocurre en la

corte española⁶. La mayor parte de desnudos presentes en la corte, están vinculados a la tradición italiana, especialmente veneciana, marcada por autores como Tiziano.

No existe un acercamiento al desnudo en los autores españoles del siglo XVII y XVIII. Es más, hay que esperar hasta Goya, y autores desvinculados del entorno religioso, como Picasso, para encontrar manifestaciones artísticas en las que el desnudo aparezca en imágenes de exhibición pública⁷.

La imagen de *La Venus del espejo* de Velázquez (ca. 1647 - 1651), es realmente importante⁸. En la línea de las representaciones mitológicas de Tiziano, esta obra supone un raro acercamiento hispano al tema del desnudo femenino, en el sentido erótico y sugerente de las representaciones mitológicas, a lo que podemos además añadir el carácter de “juego visual” y voyeurismo de la obra. Venus es sin duda la figura mitológica más representada a lo largo de la historia. Su imagen se asocia con la belleza y el amor. El espejo que sujeta la figura de Cupido, se ha relacionado tanto con vicios como con virtudes, pudiendo ser símbolo del sentido de la vista, de la virginidad, pero también de la lujuria o la soberbia. Podría entenderse esta obra como una alegoría de la belleza, conectando incluso con el tema de las *vanitas*⁹, así como con el narcisismo: la admiración de la propia belleza a través del espejo.

Interesantísima obra desde el punto de vista de las miradas, supone un sorprendente juego, un acertijo pictórico. El espectador observa a la mujer-diosa de espaldas, pudiendo ver su rostro tan solo a través del espejo. El diálogo de las miradas se produce pues de manera indirecta mediante el espejo. Al mismo tiempo, el erotismo de la obra radica en la no visión de los rasgos femeninos de la modelo, ya que el espectador sólo ve su espalda y está obligado a imaginar. Ahora bien, no podemos dejar de reparar en el posible juego planteado por Velázquez: la imagen recuerda a la escultura de *El Hermafrodita* que el propio Velázquez compró en Italia y trajo al rey Felipe IV. De espaldas parece una mujer, pero cuando vemos la obra de frente observamos que posee sexo masculino y pechos de mujer. La obra de Velázquez posee un problema de perspectiva: el espejo debería

⁶ PORTÚS PÉREZ, J., *La sala reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española, 1554-1838*, Madrid, Aldeasa, 1998.

⁷ CALVO SERRALLER, F., “Nude”, en GIMÉNEZ, C. y CALVO SERRALLER, F. (eds.), *Spanish painting from El Greco to Picasso. Time, truth, and history*, Madrid / Nueva York, Seacex / Guggenheim Museum, 2006, pp. 287 - 291. Se trata de un estudio inserto en el catálogo de la exposición celebrada en el Guggenheim Museum de Nueva York entre el 17 de noviembre de 2006 y el 28 de marzo de 2007.

⁸ *Velázquez*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado, 1990., pp. 368 - 373.

⁹ SORIA, M., “La Venus, los borrachos y la coronación de Velázquez”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1957, p. 275.

mostrar el cuerpo y no el rostro de la figura¹⁰. ¿Se trata de un error, de un intento de eludir cualquier problema derivado de la representación de un desnudo, o más bien de un juego visual por parte del pintor sevillano? Tal vez se trate simplemente de un divertimento, de hacer dudar al espectador de la sexualidad de la figura que contempla, cuyo secreto estaría sólo en posesión del personaje alado que sostiene el espejo y de la figura misma, quien nos contempla, sonriendo irónica, desde su rostro representado, difuso, en el espejo.

La obra, realizada para el Marqués de Carpio, formaba pareja con una pintura desaparecida que mostraba a Venus en un paisaje, desnuda y con la misma posición de brazos y piernas pero ahora de manera frontal. Curiosamente, la obra perteneció a Godoy en el siglo XIX. En esa época, las “majas” de Goya formaban parte también de su colección. En 1914, una sufragista acuchilló el cuadro, expuesto ya en la National Gallery de Londres. El cuadro se consideraba una explotación de la mujer a manos del hombre. Afortunadamente los cortes no fueron muy profundos y la obra pudo ser restaurada sin problemas.

La *Maja desnuda* de Goya (hacia 1800), es otra cosa¹¹. Una provocación sexual, un juego erótico sutil y elegante. Una mujer que, pese a poder compararse con las Venus de otras etapas, no es una diosa sino una mujer. Se trata pues de un cuerpo desnudo femenino, el primero en el arte español despojado de toda connotación religiosa o mitológica. Las mujeres que pinta Goya, como la maja, están lejos de las mujeres idealizadas de otros períodos artísticos. Son mujeres reales: viejas alcahuetas, damas de la alta sociedad, mujeres del pueblo. Mujeres.

La historia de esta obra está marcada por la leyenda. Se ha relacionado con la Duquesa de Alba, quien podría haber sido la modelo de la obra; fue censurada por la Inquisición; y fue colocada en el despacho del ministro Godoy, quien situó la imagen de la mujer vestida sobre la desnuda, pudiendo descubrir esta mediante un juego de poleas.

La vanguardia prestará mucha atención a la figura femenina¹². Sus curvas, sus formas, se convierten en objeto de estudio. El modelo femenino se convierte en recurrente a la hora de practicar las artes, incluso más allá de cualquier connotación. La sensualidad,

¹⁰ Véase la reconstrucción en BROWN, J., *Velázquez. Pintor y cortesano*, Madrid, Alianza, 1986, p. 182.

¹¹ Sobre las obras de Goya citaremos el catálogo de la exposición *Goya. 250 aniversario*, Madrid, Museo del Prado, 1996. El estudio de la maja se encuentra en la p. 371.

¹² Sobre el tratamiento de la mujer en los inicios del siglo XX y las primeras vanguardias, cfr. “Mujeres”, en BOZAL, V., *Los primeros diez años. 1900-1910, los orígenes del arte contemporáneo*, Madrid, Visor, 1991, pp. 61 - 97.

los volúmenes, su movimiento y sus contrastes de luz y sombra, convierten la figura femenina en un objeto artístico perfecto. La vanguardia ya no se preocupa, como en otros momentos, de lograr la belleza o el deleite sosegado con la obra de arte, sino que pretende enseñar a mirar el mundo con nuevos ojos¹³.

La representación de la mujer además, se asocia con el sexo. No sólo se representará como objeto de deseo sexual, sino como activa participante. De la casta virgen medieval se ha llegado a la *femme fatale*. Esto será algo que traspasará el ámbito pictórico para llegar a las nuevas artes como la fotografía, con maestros como Man Ray.

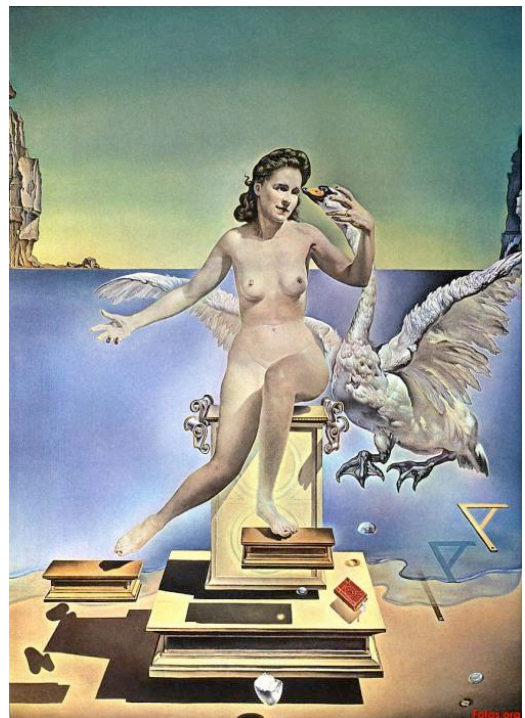
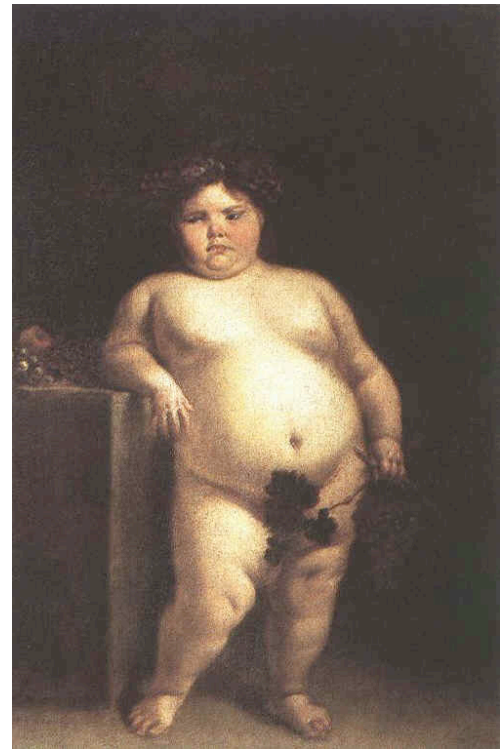
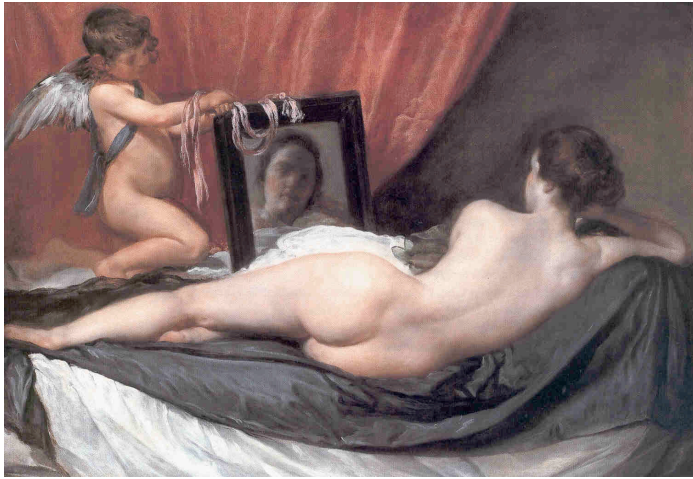
Picasso con sus *Señoritas de Avignon* (1907) representa a un grupo de prostitutas, donde lo importante de la representación artística no es lo femenino, sino la revolución que supone la implantación del Cubismo¹⁴. Pero las mujeres fueron muy importantes en la vida del malagueño, y lo serán también en su arte. El erotismo será una constante en sus imágenes femeninas, que evolucionan desde la ternura de sus primeras obras, pasando por figuras amenazantes, y llegando a la admiración¹⁵. El tratamiento del cuerpo femenino en Picasso es diverso. Desde la melancolía de sus figuras durante las épocas azul y rosa, a las figuras simplificadas en líneas rectas de sus obras cubistas, la voluptuosidad de sus gruesas figuras clásicas, llegando al carácter infantil de sus desnudos desde los años 40.

Dalí, dentro de la dificultad que entraña el surrealismo y sus propios condicionantes, nos presenta a una mujer, personificada en Gala, a través de distintas facetas: Gala transmutada en Leda, en Virgen María, en objeto de deseo y en deseadora. El sexo, una de las obsesiones dalinianas, se materializa en la figura de la que fue la mujer de su vida, mostrando imágenes que pueden ser calificadas, en ocasiones, de perversas. Pero en Dalí no encontramos una idea general de feminidad, sino más bien de una única persona, puesto que parece ser que Gala fue, aparte de su madre, la única mujer de su vida. Su pintura vuelve a presupuestos que podemos llamar clásicos, basados en el dibujo, la luz, el color, la sombra. Su canon de belleza se ajusta a modelos que podemos relacionar con el Renacimiento. Su figura femenina, Gala, posee las proporciones de las figuras de la pintura antigua. Obras como *El gran masturbador* (1929) reflejan estas ideas.

¹³ ECO, U, *Historia de la belleza*, Barcelona, Lumen, 2004, p. 415.

¹⁴ Un interesante estudio del cuadro en "Les demoiselles d'Avignon", en BOZAL, V., op. cit., pp. 163 - 188.

¹⁵ VERGARA, A., "Gran desnudo", ficha en el catálogo *Picasso. Tradición y vanguardia*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2006, pp. 330 - 335, especialmente esta última.



El desnudo en el arte español:

La venus del espejo, Velázquez (Londres, National Gallery)

La monstra desnuda, Carreño (Madrid, Museo del Prado)

La maja desnuda, Goya (Madrid, Museo del Prado)

Las señoritas de Avignon, Picasso (Nueva York, Museum of Modern Art)

Leda atómica, Dalí (Figueras, Fundación Gala-Salvador Dalí)

Lo femenino: la imagen cotidiana de la mujer

En España son escasísimas las representaciones de la cotidianidad femenina. ¿Es esto común al resto de Europa? Evidentemente la religión marca la producción artística española, tal vez más que en ningún otro lugar, especialmente si hablamos de países de confesión protestante en los que la imagen religiosa no se emplea. En la pintura flamenca, por ejemplo, las escenas costumbristas con presencia femenina son mucho más abundantes, con autores como por ejemplo Vermeer. También debemos añadir los condicionantes culturales, como la influencia islámica sobre la Península Ibérica. Si la mujer no poseía una presencia destacada en la vida pública española, tampoco va a ocurrir en las artes¹⁶.

De nuevo es en la obra de Velázquez donde encontramos los primeros ejemplos de representaciones cotidianas con la mujer como protagonista, al margen de significados religiosos y mitológicos, o de retratos de aparato. No son muchas, sin embargo, las representaciones femeninas realizadas por el sevillano¹⁷. Sin embargo, estas mujeres velazqueñas presentan algunas particularidades interesantes. En primer lugar, encontramos una representación de una mujer activa, trabajadora. Se trata de representaciones de actitudes cotidianas, asociadas con la cocina. Nos referimos a *La mulata* (anterior a 1622), *Cristo en casa de Marta* (ca. 1618) y *Vieja friendo huevos* (anterior a 1622). Podemos citar también *Las hilanderas* (hacia 1657), donde atendiendo exclusivamente al primer plano y prescindiendo de la lectura mitológica, encontramos un grupo de mujeres realizando labores relacionadas con la tapicería.

Se trata de importantes representaciones, dado lo novedoso. No sólo por el tema en sí, sino por el tratamiento del mismo, su grandiosidad. No se trata de representaciones anecdóticas, sino de grandes composiciones, en las que el tema es la mujer y su actividad (como en *Vieja friendo huevos*), superando en importancia el supuesto tema de la obra, en el caso de las obras de doble lectura, haciendo que este precisamente sea el que pasa a ser secundario, caso de *La mulata*, asociada al tema de Cristo y los discípulos de Emaús; o *Cristo en casa de Marta*, escena que, como en la anterior, no pasa de ser un pequeño cuadro dentro del cuadro, que puede llegar incluso a pasar desapercibido. La

¹⁶ CALVO SERRALLER, F., "Women in public", en GIMÉNEZ, C. y CALVO SERRALLER, F. (eds.), op. cit., pp. 197 - 201. Sobre la representación de la mujer, con referencias al caso español, cfr. ROUSSELOT, J., *La mujer en el arte: de la Prehistoria a nuestros días*, Barcelona, Argos, 1971.

¹⁷ Para la enumeración de las obras hemos seguido el catálogo de la gran exposición celebrada en 1990. Vid. supra nota 8.

temática religiosa está ahí sometida a un tratamiento muy teatral, propio de Barroco, pero lo que nos interesa es precisamente su carácter secundario frente a la importancia de la figura femenina. La mujer velazqueña aparece en el ámbito doméstico, en la cocina concretamente, algo propio de aquel momento; o realizando una actividad tradicionalmente femenina. Estas imágenes pueden así emplearse como documentos históricos para estudiar el papel de la mujer en la sociedad del siglo XVII¹⁸, pero lo interesante ahora es ver cómo el tema femenino arrebató protagonismo a las dos grandes imágenes del arte del momento: la religión y la mitología. En este sentido deben considerarse imágenes muy modernas, especialmente en el mundo español. Llama la atención que se trate, salvo *Las Hilanderas*, de obras realizadas antes de su viaje a Madrid, al margen de los encargos de la corte y en un ámbito más libre. De hecho, la imagen de *La mulata* posee una versión, conservada en el Art Institute de Chicago, en la cual no se representa la escena religiosa, por lo que la representación femenina adquiere mayor fuerza si cabe, máxime cuando se trata de las imágenes más antiguas asociadas al sevillano. Velázquez comenzó su andadura como pintor representando lo cotidiano.

Velázquez realizó dos representaciones de *Una sibila* (ca. 1640), conservadas en el Meadows Museum of Art de Dallas y en el Museo del Prado de Madrid¹⁹. Se ha asociado esta representación con la alegoría del arte de la pintura. En la imagen del Prado se ha querido ver además un retrato de la mujer del pintor, Juana Pacheco²⁰. En el caso de *La costurera* (ca. 1650) y la atribuida *La dama del abanico*, también se ha querido ver en ellas a la mujer del autor²¹, siendo éstas dos imágenes desprovistas de todo significado mitológico, filosófico o religioso, representando, magistralmente, una figura femenina dedicada una a la labor de la costura, vestida de paseo la otra. En todo caso son imágenes bastante cercanas, alejadas del retrato de corte o de las citadas representaciones simbólicas. Se trata en este sentido de obras realmente modernas. En el ámbito de la pintura flamenca, sin embargo, la mujer dedicada a las labores de la costura ha sido representada en multitud de ocasiones, dentro del desarrollo de la pintura “de interior”, y el reflejo de la vida próspera y ordenada de las provincias protestantes²².

¹⁸ En la línea de lo que propone Fernández Valencia (cfr. supra nota 2).

¹⁹ *Ibidem*, pp. 174 - 177.

²⁰ *Ibidem*, pp. 208 - 211.

²¹ *Ibidem*, p. 356.

²² “Los géneros domésticos y las mujeres pintoras en la Europa del norte”, en CHADWICK, W., op. cit., pp. 104 - 126.

Retrato precisamente es la imagen de *La venerable madre Jerónima de la Fuente* (1620)²³, monja clarisa que fue la primera abadesa del convento de la Concepción de Manila, en Filipinas, como reza la inscripción sobre la propia tela, que debe ser posterior. Lejos de representar una visión idealizada de una santa mujer, dentro de los tópicos vigentes desde el medievo, nos encontramos un retrato propio del arte del maestro sevillano, marcado por un profundo realismo. Los ojos de la monja se clavan en el espectador que parece va a ser evangelizado a golpe de crucifijo, sostenido con fuerza por el personaje.

En *Las Meninas* (1656)²⁴, soberbio retrato colectivo, además del protagonismo femenino encarnado en la infanta Margarita y sus *meninas*, nos encontramos con el espectacular retrato de la enana Maribárbola, curiosamente la única representación de un personaje de este tipo, frente a los múltiples retratos de enanos y bufones masculinos existentes. Como en sus representaciones masculinas, Velázquez nos muestra a un personaje cargado de dignidad, en actitud noble y nada ofensiva. En este sentido no podemos dejar de nombrar la representación que Juan Carreño de Miranda, hacia 1680, realizó de Eugenia Martínez Vallejo en sus *La monstrua vestida* y *La monstrua desnuda*, quien a pesar de formar parte de ese grotesco cortejo que acompañaba a la corte, aparece representada con la misma dignidad que cualquier otro personaje de la corte. La versión desnuda de la imagen fue revestida de un halo mitológico al aparecer el personaje como si de Baco se tratase.

Hacia 1670, Murillo realizó *Dos mujeres en la ventana*, obra conservada en la National Gallery of Art de Washington²⁵. Esta obra puede relacionarse con la Venus de Velázquez en lo que al juego de miradas se refiere. El título original parece que era *Las gallegas*, y aludía a dos cortesanas de ese origen asentadas en Sevilla. La obra parece una representación inocente, en la línea de las obras costumbristas del Norte de Europa, pero el tema de las cortesanas hace que la obra adquiera otro cariz, máxime cuando la mujer que parece asomarse a la ventana en busca de un cliente encuentra la mirada del propio espectador. Esta obra debe ser tenida como influencia sobre las múltiples imágenes de majas en el balcón realizadas por Goya.

²³ *Ibidem*, pp. 84 - 89.

²⁴ *Ibidem*, pp. 420 - 429.

²⁵ ANGULO IÑIGUEZ, D., *Murillo: su vida, su arte, su obra*, 3 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1981, vol. 1, pp. 452 - 453 y vol. 2, pp. 307 y 308.

Hay que esperar, una vez más, hasta la obra del aragonés para volver a ver representaciones donde la mujer sea la protagonista. Goya representará a dos mujeres: la tradicional, defensora de antiguas costumbres, y la mujer nueva, propia de la época de la Revolución Francesa. Al mismo tiempo, aparecen en sus obras las majas, en muchos casos reflejo de las mujeres de “vida alegre” de épocas anteriores. Sus imágenes de la Duquesa de Alba muestran el modelo de la mujer tradicional, al menos en lo que a vida pública se refiere. Sus majas, acompañadas por alcahuetas, asomadas a la ventana, o en compañía de majos embozados de dudosas intenciones, representan una mujer liberal y liberada. Sus mujeres del pueblo, las de los grabados de los *Desastres de la guerra*²⁶ (comenzados a pasar a plancha hacia 1810), por ejemplo, representan el grueso de las mujeres de la España de su época, las trabajadoras, las madres, las que sufren o las luchadoras, como la imagen de Agustina de Aragón a punto de hacer fuego con una pieza de artillería, o la anciana que intenta defender a una joven del asalto deshonesto de un soldado (estampas 7 y 9 de la serie)²⁷; frente a las burguesas de los cartones para tapices (*El quitasol -1777-*, *El columpio -1779-* o *La gallina ciega -1788-*)²⁸, o las irreales campesinas de los mismos cartones, cercanos a la estética rococó (como en *La Vendimia -1786-*)²⁹. En Goya no hay, en todo caso, espacio para la idealización. Al contrario, lo real acaba tornándose grotesco en sus aquelarres y escenas de las “pinturas negras”. Una de las últimas representaciones llevadas a cabo por Goya, si es que es obra de su mano, es precisamente de una mujer: *La lechera de Burdeos (1825-27)*³⁰. En este caso, la dulzura del rostro se encuentra, curiosamente, más cerca de las primeras imágenes del aragonés que de las pinturas negras que realizó antes de abandonar España. Tal vez la tranquilidad encontrada en Francia alejó los monstruos que poblaban su mente.

Tras Goya y su influencia, más allá del costumbrismo o el romanticismo decimonónico, llegamos a las vanguardias. La representación de lo cotidiano, de la vida, será uno de los temas del arte contemporáneo. Religión y mitología retroceden frente a estos temas. Sorolla pinta las mujeres de la alta sociedad mediterránea, Zuloaga las del campo castellano. Julio Romero de Torres, cercano al a Zuloaga y al simbolismo, se

²⁶ Catálogo de la exposición, *Goya. Caprichos, Desastres, Tauromaquia, Disparates*, Madrid, Fundación Juan March, 1992, pp. 81 y ss.

²⁷ *Ibidem*, pp. 88 y 89.

²⁸ *Goya. 250 aniversario*, op. cit., pp. 292, 305 y 330.

²⁹ *Ibidem*, p. 317.

³⁰ *Ibidem*, p. 435.

convertirá en el pintor de la mujer española prototípica, con imágenes donde se mezclan sensualidad, religiosidad y folclore. Durante el Modernismo y la época del Déco surgen nuevos tipos de mujer, aquellas relacionadas con los nuevos usos sociales, como las protagonistas de las ilustraciones de Eduardo García Benito³¹. Los retratos y otras imágenes de Picasso representan la cotidianidad desde el punto de vista, singular, del malagueño. Lo mismo ocurre, por ejemplo, con Dalí. Cada uno desde una óptica diferente nos muestra lo cotidiano. Como experimentación en Picasso, como reflejo del subconsciente en Dalí. La sociedad cambiante, de la época contemporánea posee su reflejo en el arte, pero la mimesis, la representación de la realidad como tal, ha caducado. Ahora, el arte busca mostrar otras visiones de aquello que nos rodea. Los temas con presencia femenina evocan temas tradicionales, así la Virgen con el Niño es ahora una maternidad desprovista de connotaciones religiosas; la Venus, es una modelo desnuda ante el artista. Efectivamente, se vuelve a veces a modelos antiguos, pero la visión es nueva. El propio Picasso comentaba esta repetición de temas³².

La representación de la mujer ha venido marcada por un escaso desarrollo en lo que se refiere al arte español. Sin embargo, las realizaciones llevadas a cabo por nuestros artistas, marcan un hito en la Historia del Arte, tal vez precisamente por su fuerza en un mundo que les es hostil. En el período contemporáneo, al margen ya de toda presión, las imágenes femeninas atrapan al espectador en mundos antes desconocidos. Algunos lectores echarán en falta autores y obras. Simplemente hemos querido emplear los ejemplos más conocidos para sentar las bases de un mayor y más profundo estudio del tema.

³¹ ORTEGA COCA, T., *Eduardo García Benito y el Art-Déco*, Valladolid, Ayuntamiento de Valladolid / Diputación Provincial de Valladolid, 1999.

³² “En el fondo, hay muy pocos temas. Todo el mundo los repite. Venus y el Amor se convierten en la Virgen con el Niño, después en una maternidad, pero es siempre el mismo tema”, 7 de febrero de 1955. Recogido en *Picasso. Tradición y vanguardia*, op. cit., p. 382.



La mujer en el arte español:

- La mulata*, Velázquez, (Chicago, Art Institute)
- Las gallegas*, Murillo (Washington, National Gallery of Art)
- El quitasol*, Goya (Madrid, Museo del Prado)
- Portada de la revista Vogue*, Eduardo García Benito
- La chiquita piconera*, Julio Romero de Torres (Córdoba, Museo Julio Romero de Torres)