

La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea

The Woman in the Painted Space: From the Modern to the Contemporary Age

RESUMEN

La pintura es una fuente esencial para la historia y un elemento revelador para la investigación sobre el papel de la mujer en la sociedad a lo largo de la historia. En este breve estudio se analiza a grandes rasgos el diálogo que se produce entre arquitectura, pintura y mujer en el paso de la Edad Moderna a la Contemporánea.

Palabras clave: mujer, arquitectura, pintura, ciudad, hogar, taller, intelectual.

ABSTRACT

Painting is an essential source for the history and a revealing factor for research into women's role in society throughout history. This short study is a broad analysis of the dialogue between women, architecture and painting during the transition from the Modern to the Contemporary Era.

Key words: woman, architecture, picture, city, home, studio, intellectual.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Espacio Doméstico. -3. Espacio Urbano. - 4.Espacio Intelectual

Introducción

En los últimos años se han multiplicado los estudios sobre la mujer en cuanto a aspectos históricos y artísticos que habían sido relegados al olvido a lo largo del tiempo, obviando una parte importante de la historia de la humanidad. Gracias a estas nuevas aportaciones historiográficas y estudios de género se están realizando relecturas de los distintos períodos de la historia, para volver a escribir una historia con una visión mucho más amplia y cercana a la realidad, en la cual las mujeres adquieren un papel protagonista dentro de la historia junto con el hombre. La pintura, como las artes en general, no es sólo

¹ Universidad de Jaén.

una actividad artística resultante del devenir histórico, político, cultural y religioso de un momento concreto de la historia, sino que además, puede ser considerada como una importante fuente documental para el estudio de la sociedad, las costumbres y las gentes reflejados en las obras de importantes acontecimientos y de los retratos de relevantes personalidades.

En este sentido, unir pintura e historia de la mujer resulta una labor muy productiva ya que proporciona imágenes que permiten establecer, en el tema que nos ocupa en este artículo, en qué espacios desarrollaban las mujeres sus actividades y cómo se desenvuelve en ellos. La arquitectura es de todas las artes la más universal, pues participa de la vida cotidiana de cada persona, en todo momento y en cada rincón. De esta manera, resulta interesante observar el diálogo que se produce entre pintura, arquitectura y mujer. No obstante, abarcar tal estudio iría mucho más allá de estas páginas, por lo que tan sólo podemos en ellas esbozar un tema interesante desde distintos puntos de vista.

Debemos comenzar estableciendo qué espacios que incluyan a la mujer serán representados a lo largo de la historia del arte. El primer espacio, y quizá el más frecuente es el del *hogar*, el medio en que la mujer desarrolla la mayor parte de sus actividades y que trataremos con detenimiento más adelante. El segundo espacio es el de la *ciudad* y como contraposición el del ámbito rural, que no trataremos en estas líneas. El tercer espacio que desarrollaremos es el del *intelectual*, pero existen otros como el espacio sacro.

Como acotación temporal de este estudio nos centraremos en analizar los cambios más significativos producidos en el paso de la Edad Moderna a la Contemporánea.

Espacio doméstico

El hogar va a convertirse en el espacio por antonomasia donde la mujer va a ser representada, puesto que va a componer un lugar eminentemente femenino en contraposición a la ciudad relacionada con lo masculino. Las actividades del hombre a lo largo de la historia y las culturas se desarrolla fuera del espacio doméstico, o bien en el campo o bien en la ciudad, ya sea de tipo intelectual o artesanal, el hombre cada día saldrá de la unidad familiar que representa «la casa» para enfrentarse al mundo y participar de él. Mientras tanto, la mujer permanecerá en el hogar, administrándolo, activando su motor y cuidando, de puertas para adentro, de la familia.

Es por esto que, durante toda la historia, la mujer será representada muy frecuentemente realizando labores domésticas de distinta índole, en relación al cuidado y la educación de los hijos, a su educación personal o a tareas puramente de organización de la casa. Desde los frescos pompeyanos a las miniaturas

medievales nos proporcionan imágenes que nos sitúan a la mujer dentro de la casa, recogiendo además las características de la arquitectura doméstica, pues si las casas las van a construir los hombres, serán las mujeres quienes las gobiernen.

Para adentrarnos en la sociedad moderna, debemos partir de la concepción cristiana de la mujer y del reparto de tareas. *La Biblia* es la primera fuente al respecto, pues en el Génesis se recoge el castigo que Dios impone a Adán y a Eva tras acometer el Pecado Original². Estos castigos se relacionan, en el caso de la mujer, con el dolor del parto y con su sumisión al hombre; en el caso del hombre, su castigo es el trabajo en el campo para conseguir el alimento. A partir de este momento, los roles quedan repartidos, el hombre trabajará la tierra y la mujer se dedicará a parir a sus hijos y criarlos.

Los tratadistas españoles recogen la idea de la mujer de moral perfecta. Partiendo de Juan Pérez de Moya, quien escribe en 1585 la *Philosophia Secreta de la Gentilidad* donde refleja su idea acerca de la mujer, se desprende por ejemplo al tratar el nacimiento de Marte, hijo de Juno y por tanto, según el tratadista, al carecer de padre creó a un hijo violento y amante de la sinrazón y la crueldad³. Pero no sólo esto, Pérez de Moya habla del «menstruo» como algo que sólo padecen las mujeres entre todos los animales y añade reflexiones tales como el hecho de que los campos se sequen al ser pisados por una mujer en estos días y que si naciesen frutos serían amargos.

Pero más allá de los temas mitológicos, el prototipo de feminidad y de mujer moralmente intachable, la perfección femenina la representa María, aquella sin pecado concebida y que será representada realizando labores domésticas, actuando como prototipo de las obras que posteriormente nos muestren mujeres anónimas en estas situaciones.

Francisco Pacheco en su tratado *El Arte de la Pintura*, al referirse al episodio de la Visitación de María a Santa Isabel explica con detalle cómo la Virgen realizó este viaje y cómo actuó al llegar a casa de su prima conforme a la honestidad que la caracterizaba, dirigiéndose, por ejemplo, únicamente a la santa dado que una mujer honrada no debía conversar con más hombre que su esposo⁴. En una línea similar de ensalce de las virtudes de María escribe Interián de Ayala. En la iconografía de la Anunciación por ejemplo, encontraremos representaciones de María leyendo pero también cosiendo.

Sin embargo, al adentrarnos en el Renacimiento, debe tenerse en cuenta el ambiente humanista, puesto que dentro de él la mujer va a encontrar otros espacios de mayor protagonismo, aunque siempre en relación con sus maridos. Uno de los cuadros interiores más famosos de la historia del arte que tienen el hogar como escenario de fondo es *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck.

2 *La Biblia*: Génesis 3.

3 Pérez de Moya, Juan (edición 1995): *La Philosophia Secreta de la Gentilidad*, Madrid, Cátedra, pp. 545-549.

4 Pacheco, Francisco (edición 1990): *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, pp. 596-599.

Realizando un análisis de este cuadro se puede ver la diferencia de roles entre el hombre y la mujer citados anteriormente. En esta obra la orientación de los personajes, junto con otros aspectos ofrece una interesante lectura secundaria de este cuadro. Con respecto a la orientación, el hombre y la mujer son representados en una misma habitación, no obstante la situación del hombre junto a la ventana lo emplaza en una posición que invita a relacionarse con el mundo exterior de esa casa. En el caso de la mujer, la situación es bien distinta, ya que su orientación señala hacia el interior, mostrándose atada a la casa. Es asimismo interesante el estudio de la estancia y su mobiliario que permiten establecer una evolución entre esta obra del siglo XV con las que veamos en el XIX. De esta forma, uno de los detalles principales es la ventana, pues al tratar de interiores los vanos contribuyen a situar las obras en un tiempo y un espacio concreto, como se analizará más adelante.

Del XVI cabe destacar la obra de Velázquez *Cristo en Casa de Marta y María*, pues el tema mitológico no es más que una excusa para representar una escena de género donde dos mujeres de edades distantes preparan una comida en la cocina. La mujer joven mira directamente al espectador introduciéndolo en la obra, mientras maja unos ajos en el mortero. La anciana, tras ella, parece proporcionarle las indicaciones precisas para que todo marche bien. Al fondo, se abre un vano que da paso a otra estancia donde tiene lugar el episodio de Jesucristo en casa de Marta y María relatado en el Evangelio según San Juan y en el Evangelio según San Lucas. No es la única obra de temática similar que pintará Velázquez, por ejemplo en *La Mulata* la temática religiosa vuelve ser la excusa para recrear una escena donde una mujer cocina.

En esta misma línea se enmarcan las obras de Vermeer. El caso de este pintor es muy singular puesto que por lo general las figuras representadas son casi en su totalidad mujeres⁵, y prácticamente todas comparten un espacio común: la casa. Para Ernst H. Gombrich, Vermeer es un «maestro de cuadros sin temas de importancia»⁶, mientras que otros, como A. Martini, lo clasifican como un pintor de cuadros sin tema, cuyas obras son menores o irrelevantes, al ser cuadros meramente descriptivos sin nada de épica, o religiosidad⁷.

A pesar de estas opiniones las obras de Vermeer sirven para analizar la actividad femenina dentro de la casa. En algunas de sus obras, como *La lechera* (1659); *Mujer con jarro de agua* (1664); o *La encajera* (1669), muestra a la mujer desempeñando labores del hogar como coser o cocinar. No obstante, Vermeer también realiza múltiples obras relacionadas con actividades intelectuales

5 Díaz, Claudio (2001): *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, p. 22.

6 Gombrich, Ernst Hans Josef (edición 2002): *Historia del arte*, Madrid, Debate, pp. 361-362.

7 Díaz, Claudio (2001): *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, p. 48.

especialmente vinculadas a la música al mostrar mujeres tocando el laúd, la guitarra o la espineta, como *Tañedora de laúd* (1664); *Concierto a tres* (1665); *Mujer sentada tocando la espineta* (1675). En estas obras se emplean cuadros y mapas cartográficos para decorar la estancia, reforzando el contenido intelectual de la escena, a diferencia de *La lechera* (1659); o *La encajera* (1669) en donde la estancia de la casa se muestra desprovista de decoración con la intención de mostrar la labor doméstica de la mujer⁸.

Todas estas obras están realizadas en el taller del pintor, por lo que el espacio arquitectónico que sirve de marco es siempre el mismo aunque varíe la decoración como se ha mencionado. La ventana a la izquierda del espectador, entreabierta e iluminando la estancia, deja algunas zonas de penumbra. Este espacio difiere del empleado para las representaciones de mujeres relacionado con actividades de tipo doméstico como las ya citadas *Encajera* o *Lechera* y otras como *La Mujer de la Balanza*, pues la penumbra en ellas es aún mayor ya que disminuye el tamaño de la ventana, aunque se encuentra igualmente a la izquierda del observador.

En 2005 era leída en la Universidad Politécnica de Madrid la tesis doctoral de Atxu Amann y Alcocer *Mujer y Casa*, un acercamiento a las funciones que las mujeres han desempeñado en el hogar y a la feminización del espacio doméstico. Atxu Amann señala como en el siglo XVII holandés se produce esta feminización del espacio, la cocina pasa a ser una estancia fundamental de la vivienda, al desaparecer el servicio doméstico.

Antes analizamos superficialmente *El matrimonio Arnolfini*, pues bien, en el XVIII, Hogarth nos deja otra obra con un matrimonio como protagonista, *Matrimonio a la moda*, una escena desarrollada en un salón vinculado a las artes y a las relaciones sociales. Las paredes se recubren de cuadros, sobre una mesa se abre un tríptico que un hombre señala, un caballero toca una flauta travesera mientras otro sostiene un libro. El resto conversa mientras bebe un té o un café. El «matrimonio a la moda» se relaciona socialmente mediante estos encuentros semi-intelectuales donde se conversa y en el que la mujer tiene también cabida. La educación femenina comienza a cambiar, las grandes damas no sólo deben llevar el hogar sino que han de ser instruidas y ser capaces de mantener conversaciones incluso rodeadas de hombres.

Será en el XIX cuando se llegue a la organización de la casa que ha perdurado prácticamente hasta nuestros días. Aparece la distribución mediante un pasillo regulador del movimiento dentro de la vivienda y la idea de confort a partir de la introducción de la luz de gas y el aumento de la ventilación. Así pues, ligado al ascenso de la clase burguesa, se crea el concepto de vivienda como unidad

⁸ Díaz, Claudio (2001): *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, p. 68.

familiar. En este contexto, el papel de la mujer es el de esposa y madre, dedicada a las tareas del hogar como modelo de moralidad y virtuosismo.

Son frecuentes las obras que nos muestran el interior del hogar con la mujer, madre y esposa, realizando sus actividades cotidianas. Los espacios representados son la sala de estar y la cocina, que ya venía siendo representada desde el XVII en la pintura holandesa como estudiamos a través de Vermeer. La huella de este pintor permanece y se hace patente en la perdurabilidad del concepto representado, si bien las formas y especialmente la técnica varían.



Mujer con Candelero, Friedrich

La obra de Friedrich *Mujer con Candelero* es un buen ejemplo. Nos muestra la casa en plena noche, cuando todo está oscuro y la familia duerme, todos menos la mujer, la madre de familia que es la última en acostarse pues antes debe asegurarse de que todo está en su sitio. Pero si esta obra es interesante es por el ambiente en que se desarrolla la acción. Por un lado, vemos a la mujer en un pasillo entrando en una de las estancias, como ya habíamos apuntado, la organización de la vivienda familiar se compone desde el XIX de un pasillo o distribuidor que organiza toda la casa y separa las áreas dentro de ella.

Por otra parte, el ventanal al fondo va a ser una constante en este tipo de pintura como iremos comprobando a través de los siguientes ejemplos. Se trata de un gran vano vertical compartimentado creando cuadrados con apertura vertical en la zona inferior, siendo fija la superior. Todo el vano queda al descubierto excepto la parte superior que se tapa con un visillo. Esto hace suponer que la ventana no abre a la calle, sino a un patio interior, puesto que de ser un vano al exterior se taparía por completo con un visillo para preservar la intimidad del hogar. Por último, debe mencionarse la extraordinaria luz que envuelve la atmósfera recreada por Friedrich en esta pintura. Las estancias se encuentran sumidas en absoluta oscuridad, tan sólo el candelabro, que la mujer porta en sus manos, alumbra algunos resquicios del hogar con una luz amarillenta y tenue de gran calidez y hermosura.

Si bien estamos acostumbrados a pinturas donde la naturaleza envuelve al ser humano de forma grandiosa rozando lo aterrador, materializando el concepto de lo sublime de la forma más clarificadora posible, esta obra es distinta, pues muestra un interior, la luz del candelabro. La arquitectura envuelve a la mujer. Pero de alguna manera este concepto de lo sublime

permanece implícito en la obra. De forma directa en cuanto a la mencionada arquitectura y a la luz. Indirectamente, podría generarse un discurso donde no sea el hombre, frente a la inmensidad del océano o una gran montaña, quien se sienta ínfimo e insignificante, sino que es la mujer, sumida en un papel que se le ha impuesto desde su nacimiento y que es avalado por el peso de la tradición y de los siglos, quien se siente presa y vulnerable, impotente frente a la grandeza y la fuerza del poder superior que parece rodearla.

Dando un gran salto temporal y estilístico, debemos prestar atención a otro gran pintor del XIX, Signac, muy alejado del anterior. Signac nos ha legado varias obras donde nos narra la vida de la mujer burguesa dentro del hogar, mostrando con detalle el espacio en que transcurre su vida y su actividad. En el lienzo titulado *Comedor*, el pintor francés plasma una escena cotidiana, familiar, el momento de la comida, cuando todos se reúnen en torno a la mesa. Sin embargo, aun en este momento permanecen los roles bien marcados. El hombre, de más edad que su esposa, juega con un puro entre sus dedos mientras bebe el café. Su esposa, sentada a un lado, se dispone a beber. Existe un muro infranqueable entre ambos, no existe ningún tipo de complicidad. Todo queda perfectamente ordenado y en su sitio, mientras la sirvienta se dispone a entregar el correo. Nuevamente aparece un enorme ventanal al fondo, fruto, como se dijo al inicio de este capítulo, de la nueva tipología arquitectónica de vivienda. En esta ocasión, sí aparece completamente tapado por un visillo que preserva la intimidad del hogar, a la vez que permite la entrada de luz natural.

Otra obra del mismo autor, que igualmente es un reflejo de la sociedad de finales del XIX y del papel de la mujer en esta sociedad burguesa, es *Domingo*. Los protagonistas vuelven a ser un matrimonio, que bien podía ser el anterior trasladado a otra estancia del hogar, en este caso al salón. La descripción de la obra podría ser muy similar. En este caso, el marido aparece avivando el fuego de la chimenea mientras ella mira a través de un cristal, de nuevo encontramos un gran ventanal al fondo de la estancia, abriéndose, en esta ocasión, a un balcón.

La mujer, de espaldas al espectador, retira el visillo y contempla el exterior. En este punto se abre un interesante capítulo, *la mujer tras el cristal*. Puesto que el papel que desempeña la mujer virtuosa transcurre dentro del hogar, sólo puede observar la vida de la calle a través de una ventana, su contacto con el mundo, pero ésta la convierte en un personaje pasivo, en una simple observadora de la vida de la ciudad. Este hecho que puede parecer nimio no lo es tanto, pues en este momento la mujer comienza a tomar conciencia de su valía y se inician las primeras reivindicaciones feministas si bien aún no con la fuerza que tomarán con posterioridad. La mujer querrá traspasar este cristal que la separa del mundo y participar de él, pues realmente ya lo hacía, sólo que en la sombra.

Continuando con la mujer tras el cristal, son muchas las obras de este tipo que nos muestran a una mujer que sueña con traspasar esta barrera, como la *Mariana*

de Millais, obra inspirada en el poema del mismo nombre del poeta victoriano Lord Tennyson. Este poeta, famoso por poemas como *The Lady of Shalott* que inspiró a Watherhouse para una trilogía que llevó este nombre, compuso en 1830 *Mariana*, un poema de desamor que conecta con Shakespeare y relata la soledad y el hastío de esta mujer que se siente apartada del mundo, sin conexión con la sociedad, hasta el punto de desear la muerte. Millais ilustró el poema y realizó además este óleo donde aparece Mariana, cansada de estar sentada mirando tras la ventana que la separa del mundo, se ha puesto en pie para estirar su espalda, llevando sus manos hacia la zona lumbar, poco antes de volver a tomar asiento, para continuar contemplando el mundo desde su jaula de cristal. Entre los objetos que la rodean, propio del gusto romántico inglés, influenciado por Ruskin y su amor por la ruina, donde lo medieval y las leyendas artúricas dejan de ser antiguos mitos para contemplarse muy de cerca, aparecen inmensidad de hojas y flores sin vida, flores a las que se alude en el poema, flores marchitas como la campanilla del escudo de la ventana, reflejo de lo efímero de la vida y la juventud y de cómo la vida de Mariana se va apagando, consumiendo como una vela mientras contempla el mundo tras la ventana esperando la muerte. El poema es rotundo y desolador: «...*She only said, my life is dreary...*»⁹.

Existe otra versión de la mujer que se asoma a la ventana, la mujer vista desde el balcón. Desde antiguo la nobleza y ahora la burguesía asiste a los espectáculos y a las fiestas de la ciudad desde los balcones. La mujer viste entonces sus mejores galas y sale al exterior, pero sin dejar de pisar el hogar, observa el mundo y deja que éste la observe a ella, pero en cualquier caso su participación continúa siendo pasiva a ojos de la sociedad. Para ello no debemos más que asomarnos a *El Balcón* de Manet. Las dos mujeres, se lucen en el balcón mientras el hombre permanece en un segundo plano, deja de ser el protagonista y cede la primera fila a las damas ¿gesto cortés y galante? Miradas altivas y llenas de desdén se intercambian en la escena.

Retomando el tema que nos ocupaba, la mujer en el interior del hogar, se debe mencionar para finalizar que si bien la mujer burguesa es la más retratada en actitudes como las comentadas en los párrafos precedentes, no son las únicas representaciones femeninas en la casa, pues como Vermeer mostraba una cocina, otros pintores del XIX pintan mujeres realizando labores domésticas. Tal es el caso de *La Costurera* de Millet, donde una joven remienda una prenda en la más absoluta penumbra. El pintor apenas nos muestra un ápice del espacio en que se desarrolla la acción, tal vez un rincón apartado, tal vez una pequeña buhardilla.

Todos estos tipos iconográficos perdurarán durante las primeras décadas del XX, especialmente con la pintura costumbrista. Diferente es la forma, pero

9 Lord Tennyson (1830): *Mariana*, Verso 9.

no el contenido en obras como *Armonía en Rojo* de Matisse. Conforme nos aproximemos al siglo XXI la figura femenina irá cambiando paulatinamente. El arte pop tomará la imagen de la mujer generada por la publicidad en obras tan conocidas como el collage *¿Qué es lo que hace nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* (1956) de Richard Hamilton. Aunque en estos años el prototipo de feminidad vendrá dado por el cine y la publicidad americana, donde ésta comenzará a salir del hogar y a trabajar fuera de casa pero manteniendo su papel dentro del hogar y siendo una perfecta madre y esposa.

En el amplísimo siglo XX, no puede hablarse de maternidad sin citar a Frida Khalo y sus frustraciones al no poder ser madre que gestaron grandísimas obras cargadas de simbolismo y expresividad.

Espacio materno

Dentro del apartado del hogar habría que añadir un amplísimo capítulo dedicado a la maternidad. La maternidad se ha tratado desde antiguo, ya aparece en el arte egipcio con representaciones de Isis y será también tratada en Grecia y en Roma. Desde la Edad Media, las representaciones maternas se centrarán en imágenes de la Virgen con el Niño. María será la Madre de todos los cristianos y por lo tanto el modelo a seguir por toda mujer. De carácter religioso serán las representaciones durante el Renacimiento y el Barroco, pero en el XVIII se generará otro tipo de pintura donde aparecen madres junto a sus hijos. Mujeres artistas como Lebrun perpetuaron este tipo de pintura de madres cariñosas con sus hijos. Prud'hon, Berthe Morisot, Kustodiev, Sorolla, Alma Tadema y otros tantos nos dejarán estas escenas de la madre al cuidado de sus hijos. El tema continuará durante el siglo XX con artistas que se enfrentan a la maternidad desde otras perspectivas como Frida Khalo.

Espacio Urbano

Cuando comenzábamos el capítulo del Espacio Doméstico se señaló la distinción entre la actividad masculina desarrollada en la ciudad y la femenina en la ciudad desde la Antigüedad. La exclusión femenina de toda actividad pública dentro de la ciudad es una realidad que no ha variado mucho hasta el siglo XVIII y XIX con la aparición de los primeros movimientos feministas. Esta injusta situación que apartaba a la mujer de la actividad pública desarrollada en la



Solicitudes de votos en las elecciones de 1754, Hogarth

ciudad ha sido también reflejada en el arte. La obra de Hogarth *Solicitaciones de votos en las elecciones de 1754* es muy significativa a la hora de reflejar la posición y la actividad de la mujer dentro de la ciudad. En esta obra se representan unas elecciones, pero el derecho al voto no abarca a todos los sectores de la población, ya que únicamente participan en estas elecciones los hombres situados en el centro de la plaza; mientras que las mujeres observan desde el balcón lo que acontece.

La mujer del XIX comienza a tomar conciencia de las desventajas de su sexo, la lucha feminista como movimiento social y político, que hunde sus raíces ya a finales del XVIII, se materializa en este siglo, teniendo lugar las primeras convenciones y escritos reivindicativos. Además, tras la industrialización, mujeres y niños van a acudir a trabajar a las fábricas, eso sí, cobrando salarios más bajos por las mismas horas de trabajo.

Igualmente la mujer va a tomar parte de los movimientos obreros y la lucha por los derechos de los trabajadores, uniéndose la causa feminista a otros movimientos. La pintura nuevamente va a actuar como testigo, pues la fotografía se encuentra en su albor. Debemos comenzar citando *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix que relata los acontecimientos vividos en Francia en 1830 tras las medidas adoptadas por Carlos X que restringían la libertad de prensa y suprimía el parlamento. Delacroix pinta una auténtica masa humana donde los cadáveres se mezclan con los vivos que continúan haciendo la revolución. En todo esto, ni una sola mujer, la revolución la hacen los hombres, sin embargo la figura alegórica que les guía sí tiene rostro femenino, y no sólo esto sino que es una mujer de gran sensualidad que además de llevar la bandera francesa y un mosquete aparece semidesnuda.

Esto va a cambiar poco después y cuando Daumier pinta *El levantamiento* en 1860 incluye en la masa tanto a hombres como a mujeres, levantando la voz al unísono y reclamando los mismos derechos.

La mujer no sólo va a ser representada en el espacio urbano en alzamientos populares, sino en actividades cotidianas. Aurelio Arteta, que realiza su actividad más en el XX que en el XIX, va a resultar un gran retratista de la sociedad que le tocó vivir y nos mostrará a mujeres en todas las facetas. Es el caso de *Obreros volviendo del trabajo* que resulta muy ilustrativa. Mientras los obreros vuelven del trabajo tranquilamente, leyendo el periódico, la mujer regresa cargada con la compra y con su hijo en brazos, de marco, la ciudad, con sus edificios de hasta cinco alturas y buhardillas y al fondo las chimeneas de las fábricas.

La imagen de la mujer del pueblo en el ámbito urbano se contrapone a la burguesa, que cuando sale de su casa no cambia su rol. Esto se observa perfectamente en obras como *Mujer con hijos* de Renoir, donde vemos en primer plano a una señora acompañada de sus dos hijas luciendo elegantes vestidos mientras

dan un paseo por el parque. La mujer burguesa perpetúa en la ciudad su papel en el ámbito doméstico, aparentemente contemplativo y pasivo, en contraposición a la frenética actividad de la mujer obrera antes mencionada a colación de la obra de Arteta.

El prostíbulo

Tal y como sucedía con el espacio materno dentro del hogar, dentro de la ciudad un espacio frecuentemente representado será el cabaret y el prostíbulo. La prostitución no es un fenómeno novedoso en el XIX, sin embargo en este siglo se hace más frecuente y se esconde menos. Muchas mujeres ciudadanas se veían obligadas a dedicarse a esto si querían sobrevivir.

Es en este contexto cuando surge el prototipo de *femme fatal*, la mujer que con sus encantos puede llevar al hombre de moral incorrupta a la perdición a través del vicio y el pecado. Esto proviene de Lilith, la primera esposa de Adán según se extrae del Génesis, creada de la tierra igual que el hombre y que lo abandonó por no consentir que en la práctica sexual ella tuviese que permanecer abajo mirando hacia arriba puesto que los dos eran iguales.

Tal vez aquí comience ese «miedo a la mujer» del que habla Diego Romero de Solís en su artículo «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)»¹⁰ que contrapone la mujer sumisa al mito de la vampiresa considerando que la novela *Drácula* de Bram Stoker (1897) es reveladora en cuanto a la sexualidad femenina de fin de siglo.

La obra cumbre es *Olympia* (1863) de Manet, la obra causó un gran escándalo en París por ser un desnudo de una mujer que no encarna a una diosa mitológica. Esta mujer es una prostituta, una mujer que no esconde su profesión ni su cuerpo. Pero le precede la *Gran Odalisca* (1814) de Ingres, así como otros autores que reflejarán esta temática, Gauguin en Nevermore o Lautrec con sus escenas del Moulin Rouge. En las obras de Klimt también aparecerán estas *femme fatale* y Munch reproducirá escenas muy diversas relacionadas con la sexualidad femenina con obras como *El día después* o *Pubertad*.

Espacios Intelectuales

Las mujeres van a ser representadas en el arte realizando diferentes actividades que en un principio pudieran parecer muy alejadas de ellas, pero, sin embargo, sí se relacionarán con ella como musas y modelos y también como creadoras.

10 Romero de Solís, Diego (1997): «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)» en *Revista de Filosofía* n°14, pp. 155-166.

La mujer en el Renacimiento pisará el taller del artista y pincel en mano se convertirá en pintora. En este contexto la iconografía de artistas retratándose a sí mismas en su taller son obras que encierran un alto contenido propagandístico y reivindicativo.

Una de las primeras artistas en plasmar esta iconografía fue la italiana Sofonisba Anguissola (1535-1625), que además de cultivar la pintura hizo lo mismo con otras artes como la música y la literatura. Esta artista que trabajó en España para la corte de Felipe II e Isabel de Valois fue considerada como una de las mejores retratistas de la época, y por su gran personalidad y cultura, además, una de las mujeres más notables de su tiempo¹¹.



*Auto retrato (1556),
Sofonisba Anguissola*

En las primeras obras de la producción de Sofonisba abundan los autorretratos: «primer ejemplo histórico de una mujer artista quebrando conscientemente la posición sujeto-objeto»¹². En el *Autorretrato* que realiza en 1556, cuadro que se encuentra en el Museum Zamek de Lancut (Polonia), Sofonisba se retrata en su taller donde elabora un lienzo de temática religiosa que muestra a una *Virgen con el niño*. La artista se muestra interrumpida en su labor creativa y dirige la mirada al espectador para captar su atención. Como pintora que es aparece frente a un caballete en el que se muestran el lienzo y los pigmentos con los que trabaja. También porta los utensilios propios para practicar el arte de la pintura, un pincel y

una regla con la que transporta las proporciones de la realidad a la obra. El hecho de aparecer retratada frente a un caballete, y portar el pincel y la regla en sus manos es un recurso propagandístico empleado por Sofonisba para mostrar al espectador su condición y trabajo como artista.

Profundizando en el análisis de este cuadro, los gestos del autorretrato de Sofonisba juegan un papel importante dentro del mensaje de esta obra. Mediante la mirada parece querer llamar la atención del espectador para que

11 Kusche, Maria (1997): «La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y Dama de Honor de Isabel de Valois», en la publicación de las actas de las VIII Jornadas de Arte de Madrid en 1996, *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto, p. 69.

12 Escotado Gil, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 66. (cita tomada de CHADWICK, Whitney (1999): «La Florencia del Renacimiento y la mujer artista», *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, p. 71).

contemple su obra. Este gesto de la mirada es reforzado por el gesto de la mano que sostiene el pincel, el cual parece señalar el cuadro, en un acto de mostrar su trabajo y sus dotes y destreza en el arte de la pintura. Sofonisba mostraba así a sus futuros clientes su destreza y la exquisitez de su estilo; por otro lado, mediante estos cuadros Sofonisba reivindicaba su labor intelectual y su posición destacada como mujer creadora y como artista.

Otra obra realizada por Sofonisba, *Tres hermanas jugando al ajedrez* de 1655, vuelve a actuar como defensa de la capacidad intelectual de la mujer. La obra representa una escena aparentemente cotidiana, en la cual tres hermanas están en un espacio abierto alrededor de una mesa jugando al ajedrez mientras que una mujer de edad avanzada las observa. Al igual que en la anterior, la gestualidad de los personajes es muy importante. La mirada cómplice de la mayor de las hermanas está dirigida hacia el espectador para introducirlo dentro de la escena y que contemple la partida de ajedrez. La tranquilidad, seguridad y decisión que posee este personaje en el movimiento de la pieza que le otorga la victoria contrasta con la gestualidad de sorpresa de su oponente al conocer su derrota.

El hecho de representar a estas tres hermanas jugando al ajedrez, y no con otro juego, reside en el hecho de que éste era una actividad de ocio reservada a las clases nobles, pues ellas poseían un alto grado cultural e intelectual y el ajedrez es el juego intelectual por antonomasia. Por esta razón toda persona que desee jugar al ajedrez debe poseer entre otras cualidades estrategia, templanza, anticipación y sobre todo inteligencia¹³.

En el siglo XVII la artista holandesa Judith Leyster retomará esta iconografía en un *Autorretrato* realizado en 1630 (Galería Nacional de Arte de Washington), en el que aparece retratada en su taller mientras trabaja en una de sus obras, utilizando las mismas licencias que las empleadas por Sofonisba en el siglo anterior¹⁴.

Artemisia Gentileschi que introducirá un cambio en la concepción del retrato femenino, a través de su *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* (década de 1630). En dicho cuadro por primera vez la mujer artista no se representa como una dama, sino en el mismo acto de pintar¹⁵.

El *Autorretrato* (1715) de Rosalba Carriera, encierra un mensaje reivindicativo propio, ya que durante el siglo XVIII se pensaba que únicamente podían acceder a las Academias las mujeres que eran consideradas bellas. A través de este *Autorretrato* Rosalba Carriera se retrata a sí misma tal y como es, con todo

13 De Diego, Estrella (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX. (Cuatrocientas olvidadas...)*, Madrid, Cátedra, pp. 31-36.

14 Chadwick, Whitney (1999): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, p.124.

15 Escototado Gil, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 68.

lujo de detalles y realismo, sin temor a retratar a una mujer que no se acercaba a los cánones de la belleza dieciochesca exigiendo que la mujer era artista por sus habilidades artísticas y cualidades intelectuales, y no por su belleza física¹⁶.

A finales del siglo XVIII se consideraba que la práctica de la pintura por parte de la mujer era una actividad alejada de toda actividad profesional y vinculada al tiempo de ocio, un pasatiempo de las damas que debía conectarse con la costura, el bordado o el dibujo¹⁷. Para combatir esta idea, se emprendió una dura lucha que intentaba demandar que las mujeres tenían un lugar dentro de las Academias y de los Salones. Una de las máximas defensoras de esta idea fue Labille-Guirad. Esta artista dejó constancia de ello con su obra *Autorretrato* (1785), en la que aparece retratada junto con dos de sus alumnas. Con este cuadro Labille-Guirad pretendía dejar constancia del peso y la importancia que poseía la mujer en el arte¹⁸.

De forma contemporánea Angelica Kauffmann apoya la reivindicación de la mujer como artista dedicándose profesionalmente a la pintura y tomando como modelo el arte clásico del mundo greco-romano a partir de su encuentro con Winckelmann en Roma en 1763. Fruto de ello es el diseño que realizase para el Techo del Salón Central de la Royal Academy de Londres en 1778. Esta obra se compone de cuatro alegorías que hacen referencia a la actividad artística (*Composición, Inventiva, Dibujo y Color*). De todas ellas, la más relevante en cuanto al tema que nos ocupa es *Dibujo* que muestra a una mujer realizando una copia al natural de una de las piezas más significativas de la Antigüedad, el *Torso de Belvedere*.

Las señoras accederán además a los gabinetes, las estancias donde los grandes señores acumulaban obras de arte y antigüedades, Watteau en *L'enseigne de gersaint* nos muestra uno de estos gabinetes germen de las futuras colecciones y primeros museos y galerías artísticas. La obra resulta interesantísima, en primer lugar por retratar la organización de estos lugares y la actividad en ellos, pero además porque las damas parece que también pueden deleitarse con la contemplación de las obras y disfrutar del arte, al igual que los hombres.

Si bien la mujer virtuosa debía ser una maravillosa madre y esposa, una perfecta ama de casa, en el XIX se le va a exigir además que practique otras habilidades. Las mujeres aprenderán a pintar y a tocar instrumentos, pero lo general es que se instruyan en estas artes como mero pasatiempo y muestra de sus habilidades ante la sociedad. Esto demuestra que, a pesar de las reivindica-

16 Diego, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX. (Cuatrocientas olvidadas...)*, Madrid, Cátedra, pp. 54-56.

17 Escotado Gil, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 69.

18 Diego, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, pp. 60-62.

ciones del siglo anterior, la mujer continuaba generalmente relegada a un segundo plano en cuanto a la actividad artista.

En la obra *La señorita Gladys M. Holman Hunt* también titulado *La escuela de la Naturaleza* de William Holman Hunt (1893), el pintor nos muestra a su hija a los dieciséis años dibujando en el jardín de Draycott Lodge. La obra fue modificada entre 1904 y 1905 por Arthur Hughes borrando el rostro y pintando el de una mujer más madura entre otras modificaciones. El primer título de la obra fue *Ocio de verano*, lo que resulta bastante aclaratorio. El pintor es el padre, el dibujo para la joven no es más que un pasatiempo. No puede pasar desapercibido el rostro de la mujer y la mirada perdida de la misma, que capta por completo la atención del espectador que no puede sino preguntarse, qué piensa la muchacha. Su mano coge el lápiz como una auténtica profesional, pero parece inactiva. La mirada no es de atención al paisaje que se dispone a copiar, es reflexiva y con cierto aire nostálgico.

Turner en *La habitación de dibujo* recrea uno de estos ambientes donde las señoritas se reunían para conversar mientras ejercitaban sus habilidades artísticas. Opuesta es la imagen representada en *Alumnas en la National Gallery* publicada en la revista *Illustrated London News* el 21 de Noviembre de 1885 donde aparecen distintas escenas de mujeres aprendiendo el arte de la pintura de manera profesional, pero eran ilustraciones publicadas con un carácter un tanto pintoresco ya que era casi imposible que una mujer pudiese recibir enseñanza privada en una institución de este tipo. Degas constantemente nos muestra las clases de danza donde las jóvenes se enfundaban en tul y aprendían ballet.

Por último cabe mencionar la aparición femenina en espacios intelectuales o artísticos como simples modelos. Las Majas de Goya se pueden interpretar como una recopilación de toda la tradición pictórica que toma como referencia a la mujer como modelo, ya que esta obra evoca a las modelos de las obras de Giorgione, Tiziano y Velázquez que trataron esta iconografía con anterioridad¹⁹. En cualquier caso, la modelo ejerce el papel de musa del artista y en este caso Goya a través de su *Maja Desnuda* pretende realizar una obra que refleje el ideal de la belleza burguesa del momento²⁰.

Seurat en la obra *Modelos*, nos muestra el taller y las modelos que han servido para su conocida obra *Sunday Afternoon on la Grande Jatte* que vemos al fondo. Es una obra interesante al emplear el recurso del cuadro dentro del cuadro y mostrar el proceso de creación. La mujer aquí vuelve a ser un objeto pasivo en el proceso creativo.

19 Val Cubero, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «siglos XVI-XIX»*. Pintura, Mujer y Sociedad, Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 375.

20 *Ibidem*, p. 380.

Raimundo de Madrazo en *Travesuras de la modelo* representa a una joven modelo que aprovechando la ausencia del pintor dibuja un rostro en el lienzo. La mujer en este contexto no aparece como persona con capacidades intelectuales, sino realizando una travesura, estropeando la obra de un artista.

Ya en el XX las reivindicaciones intelectuales de la mujer serán retratadas sobre todo por la fotografía quedando la pintura en un segundo plano.

El baño

La representación de una mujer saliendo del baño ha sido una excusa para los artistas que pretendían mostrar el cuerpo femenino desnudo. La mitología avalaba esto mediante episodios que permitían representar a Venus o Diana mostrando en actitud pudorosa sus cuerpos desprovistos de vestimenta. Durante la Edad Media sólo veremos desnudos vinculados con la representación del pecado de la lujuria y del infierno.

Con la llegada del Renacimiento se produce un redescubrimiento del arte greco-romano retomando el interés por la belleza, volviéndose a producir una nueva pasión por la representación del cuerpo desnudo. Es durante la contemporaneidad cuando los pintores se asoman al baño de las damas, casi a hurtadillas, pues normalmente la mujer va a aparecer de espaldas o como mucho de costado, «...es como si mirara por el ojo de la cerradura»²¹. Por lo general, el cuerpo de la mujer va a ocupar casi la totalidad del espacio, pero deja entrever su casa, un barreño o un tocador. Elementos frecuentes son las ropas tiradas por el suelo o sobre una silla, un peine y el espejo, elemento simbólico relacionado con la coquetería femenina desde antaño y con connotaciones negativas. El espacio dedicado al aseo se va a relacionar con lo femenino, no veremos a un hombre aseándose o en el baño. Los pintores del XIX nos dejarán grandes obras como *El Baño Turco* o *Gran Bañista* de Ingres, *Costumbre favorita* de Alma Tadema o *La Toilette* de Toulouse-Lautrec. Esta costumbre de utilizar el baño como espacio donde retratar a la mujer perdura hasta la actualidad con obras como *Mujer en Baño* de Liechtenstein.

21 Val Cubero, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «siglos XVI-XIX»*. Pintura, mujer y sociedad, Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 288 (Cit. por P. Landord en *Degas*, Floury, Paris, pp. 23-26).

BIBLIOGRAFIA

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa (1995): «La mujer creada: lo femenino en el arte occidental» en *Arte, individuo y sociedad*, nº7, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. pp. 45-52.
- AMANN Y ALCOCER, Atxu (2005): *Mujer y casa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (eds.) (2002): *Goya, la imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario & Aurora MIRÓ DOMÍNGUEZ (2001): *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, Universidad de Málaga.
- CHADWICK, Whitney (1999): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.
- DÍAZ, Claudio (2001): *Vermeer o la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Universidad de Málaga.
- DIEGO, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas)*, Madrid, Cátedra.
- ESCOHOTADO GIL, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef (eds.) (2002): *Historia del arte*, Madrid, Debate.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1997): *Casa, calle, convento: iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (2007): «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español» en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* nº1. pp. 75-89.
- PÉREZ DIESTRE, José Antonio (2003): «La mujer en la historia del arte: Lilit, la figura alada femenina» en *Graffylia: Revista de la facultad de filosofía y letras*, nº1. Puebla. Universidad Autónoma de Puebla. pp. 67-70.
- QUILES FAZ, Amparo & SAURET GUERRERO, Teresa (coords.) (2002): *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego (1997): «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)» en *Daimon Revista de filosofía* nº14, Murcia, Universidad de Murcia. pp. 155-166.
- SERRANO DE HARO, Amparo (2007): «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos» en *Polis, Revista Académica de la Universidad Bolivariana* nº17. Universidad Bolivariana.
- VAL CUBERO, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «siglo XVI-XIX»*. *Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

- VIVES CASAS, Francisca (2006): «La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX» en *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, nº35. San Sebastián. Sociedad de Estudios Vascos. pp. 103-117.
- VvAA (1996): *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto.
- VvAA (2009): *La Bella Durmiente. Pintura Victoriana del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Recibido el 6 de septiembre de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:47-64]