

THE FEMALE NUDE: A DIDACTIC ALTERNATIVE FOR THE HISTORY OF ART

Introducción:

La percepción visual es, en efecto, el medio por el que estructuramos sensaciones y emociones. Una fase previa a cualquier interpretación. Ocurre sin embargo que al mirar un objeto artístico se establece siempre un conflicto, una relación dialógica en términos de intercambio, entre lo que ve el ojo, digamos “desnudo”, sin mediaciones sociales o culturales, y lo que nos deja ver y no ver “el ojo educado” sobre el que se impone el efecto de la tradición de la época. Los niños, por ejemplo, no dibujan lo que ven, sino lo que conocen, por eso puestos a dibujar su casa tienden a confundirla con la de chocolate con chimenea con cubierta a dos aguas. Y puesto que todo sentimiento nace de una idea, una percepción o un prejuicio, se hace necesario reflexionar críticamente sobre los condicionantes de la mirada.

Podría decirse, a mayor abundamiento, que nuestra mirada es *colonizada* por la lógica de los dominantes a cuyos intereses, sin duda, se debe. A nivel socioeconómico, de forma clara, pues son quienes definen *el gusto* con sus encargos, pero, como veremos al analizar algunos de los procedimientos estilísticos de JRT (en adelante JRT), por un sesgo cultural, androcéntrico y étnocéntrico, igualmente evidente a la hora de mostrar y ocultar.

La Historia del Arte ha jugado, a este respecto, un papel nada desdeñable. Al servicio de la institucionalización y mercantilización del bien artístico, ha canonizado ciertas obras y ciertos artistas y relegado a otros, sobre todo a otras, al olvido. Tiene así la Historia del Arte una deuda que saldar, tiene como asignatura pendiente que sacar del olvido esas otras formas de mirar que han sido tradicionalmente ninguneadas, cuando no simplemente ignoradas. Tiene el deber de ponerse, en definitiva, de parte de aquellos que siguen sin historia.

En este sentido, para poder hacer ver las implicaciones políticas y culturales que, a nivel formal o iconográfico, se dan en una obra de arte; para mostrar las ideas, creencias y valores que inscritos en el cuadro se transmiten a través de la pintura; para, en definitiva, hacer visible lo ocultado; convendría, en primer lugar, tener presente que el hecho artístico no tiene porqué analizarse siempre bajo las horcas caudinas de un único modelo interpretativo. Y, en segundo lugar, dada la insuficiencia de la Historia del Arte, considerar las ventajas interpretativas de la crítica del arte.

A este respecto, al preguntarse sobre las relaciones entre el objeto artístico y el espectador, el crítico piemontés U. Eco (*Obra abierta*) ha dejado dicho que una obra de arte es eterna porque ofrece diferentes significados tanto a personas de épocas o culturas distintas, como a uno mismo a lo largo de su vida. Por lo que se trataría, desde un punto de vista didáctico, tanto de hacer ver que el objeto artístico porta los discursos propios de una época como de comprender que el espectador, sujeto a su propia historia, está situado y ocupa una posición desde la cual contempla, activa y complementa la significación de un cuadro, en definitiva, lo re-crea. De forma que el arte no sólo reproduce una concepción del orden de las cosas, puede dar lugar también a su transformación.

Obra abierta: perspectivas interpretativas.

Entrados en materia, queremos llamar la atención, en primer lugar, sobre el valor de la didáctica crítica como una forma de cuestionar la interpretación dominante del objeto artístico e introducir en el currículum escolar nuevas miradas (Calaf, R. *et al*, 2000; Ávila, R. M^a, 2001; Hidalgo, E. *et al*, 2003).

1. Mirada **histórica**: la obra de arte como prueba o *testimonio* de una época. El *qué* dice responde a *cuándo*.
2. Mirada **sociológica**: lo que el artista quiere decir viene determinado por el *para qué* y *para quién* es la obra de arte.
3. Mirada **formal**: trata de responder al *cómo* se dice.

4. Mirada **iconológica**: la obra de arte como signo, como concepción del mundo que hay que interpretar. Responde al *porqué* lo dice.

En el caso concreto que nos ocupa, el desnudo femenino en la obra de JRT:

1. La mirada **histórica-sociológica** de la obra de JRT (1874-1930) nos lleva a pensar en la España de la **Restauración** (1874-1923) y la **Dictadura de Primo de Rivera** (1923-30). En la España del turno, de los partidos dinástico, rural y caciquil... Un país que, al comenzar el siglo XX, contaba con una esperanza de vida de 35 años y una tasa de analfabetismo del 56%, la misma que, un siglo antes, tenía Francia o Inglaterra.

En esa España, entre el Romanticismo, el Impresionismo, el naturalismo y el modernismo simbolista, JRT se fue formando cuando *Vividoras del amor*, la obra que presentó en la **Exposición Nacional** de BB.AA. de Madrid de 1906 **es rechazada por los académicos** por considerarla amoral. Mientras tanto, **los guardianes de la vanguardia moderna** consideran que su obra está pasada de moda.

2. Mirada **sociológica**. Teniendo en cuenta que lo que el artista quiere decir viene determinado por el *para qué* y *para quién* es la obra de arte. Como se ha señalado, hay que recordar que JRT pudo ganarse la vida holgadamente con su pintura, y aunque tuvo una vida bohemia y la moral de muchos de sus cuadros estaba al margen del orden establecido, al gran público le gustaba y, de hecho, su clientela era amplia. Llegó a realizar más de seiscientos retratos femeninos en los que la pauta que seguían todas sus modelos respondía a los cánones de belleza de la época: mujeres de grandes ojos, mirada enigmática, anchas caderas y cuerpo esbelto, de largas melenas.

No obstante, el tema que marcó la vida y la obra del pintor cordobés fue el cuerpo de la mujer desnudo. En 1908 la Exposición Nacional de Bellas Artes le

concedía el primer premio por su *Musa gitana*. A partir de ese momento, su éxito fue absoluto.

El desnudo es uno de los temas tradicionales del arte occidental. Sin embargo, pensar sobre el desnudo en arte es hacerlo sobre el desnudo femenino. Teniendo en cuenta que se pinta para satisfacer las demandas del comprador, no puede obviarse que en el desnudo femenino la mujer es cosificada, construida como objeto de deseo del propietario. No es sólo que las obras maestras del género han determinado la presunción de que el artista es varón y el cuerpo retratado se corresponde con el de una mujer, en términos de su formación a través de las escuelas de arte, las galerías y la crítica del arte, históricamente se ha ido también difundiendo un discurso que puede entenderse como un procedimiento para ordenar y poner a cada sexo-género en su sitio. Analizando la historia del arte occidental, es fácil comprobarlo, por medio del desnudo femenino la identidad de la mujer, dada la abundancia de imágenes que definen su feminidad, ha sido “enmarcada”. Basta con echar un ojo a los manuales escolares para constatar que el cuerpo femenino, a través de los diferentes cánones de belleza, reglas y estándares, se encuentra, en efecto, en un proceso constante de definición pero, a pesar de que su concepción cambia, sobre el mismo siempre se impone una doble condición al ser a la vez el papel del objeto visto y del sujeto que ve. Por tanto, ante esta omnipresencia iconográfica, la mujer inevitablemente tiende a ejercer sobre su propia imagen una enorme autorregulación. Por otra parte, siendo esto necesario, más que señalar una evidencia, desde una didáctica crítica se trataría de desarrollar entre el alumnado una actitud de sospecha acerca de *quién traza las líneas, dónde y para quién se trazan* (L. Nead, 1998: 59).

3. La **mirada formal**: El **simbolismo**, movimiento literario y plástico surgido en la década de 1880 en Francia como reacción al enfoque realista impresionista con el objetivo de sugerir más que mostrar, es, tal vez, de los que desarrolló JRT el que mejor lo define. Así, aunque es figurativo y objetivista, sus representaciones desprenden el **misterio** y **espiritualidad** que caracteriza a los simbolistas.

El tema predilecto del pintor cordobés es, como hemos dicho, la **mujer**, pero por influencia simbolista esta será representada de forma **melancólica**, quedando asociada a la *femme fatale* de fin siglo. Tratada con la **paleta oscura** (semejante a los Zuloaga, Solana, Nonell, Ricardo Baroja...) que defendiera Unamuno, a tono con la literatura “del desastre” (1898), frente a la otra gran tendencia del momento, *el luminismo* que desarrollara Sorolla; la impresión de ese estado ánimo aún verá más reforzado como consecuencia de un procedimiento compositivo frecuentemente basado en la copia de **fotografías** en un estudio iluminado en **penumbra**, el uso de **veladuras al óleo** y, sobre todo, en el dominio de la técnica del **esfumato** en la que destacó al extremo de ser conocido como el Leonardo cordobés.

4. La **mirada iconológica**. Romero de Torres era, se ha dicho, un “cantor” frustrado. Con su pintura canta las penitas de la mujer menesterosa, de la “clase bruta y hambrienta”, la mujer perdedora o caída en desgracia. **La mística del amor y la muerte, la fatalidad**, cantada en **las coplas** y que tan asociada está a la **cultura popular**. Unas letras y unas imágenes que transmiten una **perspectiva miserabilista** que consiste en vincular a las clases populares con la incultura, carentes de lógica racional, esclavas de las bajas pasiones; sin moralidad, sujetas a las fuerzas de la naturaleza. Una perspectiva que amén de racista es, como luego veremos, engañosa.



“La nieta de la Trini” (1929). Obra de Julio Romero de Torres.

El asunto es que el desnudo de JRT es la representación de la tragedia, que ya es o se anuncia inminente. Para poder entender esta iconología asociada a la *femme fatale* de fin de siglo es necesario analizar los cambios estructurales que, a nivel civilizatorio, estaban teniendo lugar.

4.1. **El mito de la *femme fatale*.** Éste responde a las siguientes circunstancias históricas:

- **Movimiento sufragista**, feministas que reivindicaban el derecho al sufragio femenino. Supuso el temor masculino a la pérdida de privilegios dando lugar a una iconografía patriarcal que reaccionaba atacando a esta mujer “libertaria” que retratada como una amenaza era diagnosticada de “histérica” (L. NEAD, 1992).

- La Revolución Industrial, el desarrollo del urbanismo, la **miseria de la vida en la ciudad** llevó a miles de mujeres a tener que prostituirse sin protección extendiéndose las enfermedades venéreas hasta llegar a decirse que “la enfermedad es una mujer”. En Barcelona, por ejemplo, en las primeras décadas del siglo XX, el fenómeno de la prostitución alcanzó proporciones gigantesca. En la “ciudad burdel”, como calificaba la prensa a los alrededores del Paralelo, las “palilleras”, así se les llamaba hacía felaciones a los transeúntes y practicaban coitos en plena calle, a la vista de todos los que en grupo esperaban su turno.

- Las **teorías misóginas**: Schopenhauer, Nietzsche... “¿Qué es la mujer para el hombre? –se pregunta éste último-: Dos cosas requiere el hombre auténtico: peligro y juego, quiere a la mujer como eso, como el juguete más peligroso. El hombre ha de ser educado para la guerra y la mujer para descanso del guerrero: lo demás es locura”.

En verdad, no puede entenderse la construcción del mito de la mujer hasta las últimas décadas del siglo XIX, coincidiendo con los terrores masculinos ante la marea de sifilofobia y frente al horizonte de una mujer en vías de su emancipación (MORENO MENGÍBAR, A.; VÁZQUEZ GARCÍA, F. 1999: 189). Sin embargo, esta acusación de la mujer como portadora del mal es tan vieja como Matusalén, descendiente de Eva.

- La **literatura**, tanto la simbolista de Baudelaire en “Las flores del mal” como el naturalismo de Flaubert, “Emma Bovary”, o Tolstoi en “Anne Karenina”, vuelve a poner de moda, entre el gran público, a la mujer adúltera o la prostituta. Renacen así los mitos clásicos de Helena, Pandora, Salomé, Judit..., o hagiográficos como el caso de Santa Inés, de los que, en efecto, se ocupó JRT.

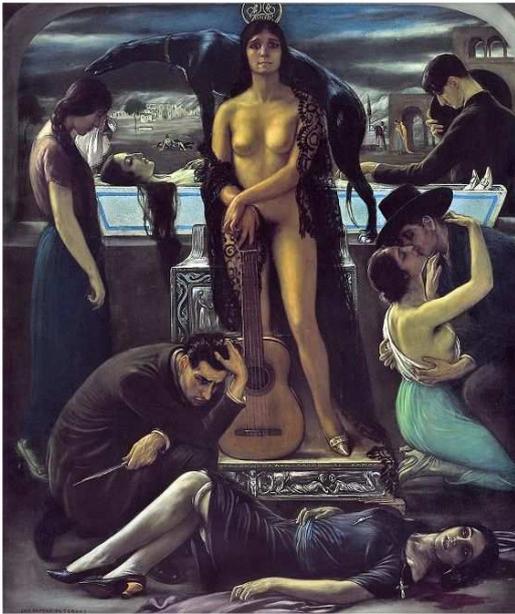
4.2. Andalucía como oriente y la imagen de los viajeros románticos de la mujer andaluza. Las asociaciones de entre la prostitución y el mito racial de la andaluza ardiente proceden directamente del extranjero. Fueron las descripciones de los viajeros románticos franceses (Stendhal, Gautier, Doré, Merimée, Dumas) y británicos (Ford, Borrow, etc...) las que forjaron en lo esencial el tópico de la mujer andaluza que ha llegado hasta nuestros días: la morena tórrida con ojos como la endrina, agitanada y de estirpe árabe, con desparpajo en el gesto y en los andares y capaz de hechizar al hombre llevándolo a la perdición.

“Hallábase al frente de él una joven y hermosa viuda andaluza, cuya adornada basquiña de seda negra con franjas de abalorios dejaba ver los encantos de sus graciosas formas y de sus torneados y flexibles miembros.

Su andar era firme y delicado; sus ojos, negros y llenos de fuego; y la coquetería de su porte, y los variados adornos de su persona indicaban que estaba acostumbrada a que la admirasen” (Irving, W. *Cuentos de la Alambra*, p. 40).

La medicina de la época venía a avalar con rigor estas apreciaciones. “Los facultativos daban pie a la sospecha de que las andaluzas, por su condición meridional, eran especialmente propensas al furor uterino o ninfomanía. Así se expresaba Arce y Luque en el tercer volumen de su *Tratado Completo de las Enfermedades de las Mujeres* (1845): ‘las viudas jóvenes, las mujeres públicas... son las más expuestas a la enfermedad que nos ocupa, mayormente si habitan climas cálidos, en los que las pasiones son más vivas y la imaginación exaltada’.

La proclividad a prostituirse no era por tanto, entre las mujeres del sur, un hábito inducido por la educación. Se trataba de una consecuencia racial, biológica inherente al salvaje primitivismo de su constitución... Detrás de cada malagueña, sevillana o gaditana latía en el fondo el corazón de una Jezabel. Esta variante andaluza de la mujer diabólica, de la *femme fatale*, aparece ya expuesta por Prosper Mérimée... provocan la desgracia de los hombres, dos amigos acaban enzarzados en un duelo por su amor. El desenlace es trágico; el superviviente de la disputa acaba apuñalado a la protagonista, causa de tanto furor” (MORENO MENGÍBAR, A.; VÁZQUEZ GARCÍA, F. 1999: 186-188).



“Cante Jondo” (1930). Obra de Julio

Romero de Torres.

4.3. **La sexualidad como mecanismo de ascenso social.** En una **sociedad patriarcal**, cuanto más cerca del “señorito” más fácil era ascender socialmente. Es frecuente así el **concubinato**. Pero también es fácil caer en desgracia si quedaban en cinta, o caían en las redes de patronos desalmados que las conducían al burdel. Lo cierto es que la ilegitimidad era el doble que la actual, 800 de cada 10.000 mujeres entre 15 y 49 años (A. De Miguel, 1998). Madrid estaba lleno de casas cunas, expósitos. Celebre a este respecto fue la defensa de Clara Campoamor sobre la investigación de la paternidad y derecho a que “los hijos nacidos fuera de matrimonio tendrán los mismos derechos y deberes que los habidos dentro de él”, tal y como se recoge en el art. 41 de la constitución de 1931 durante la II República.

El asunto es que, sin duda, muchas mujeres pobres encontraron en la vía del concubinato un mecanismo de ascenso social, una forma de mejoramiento de su situación. Visto así, el concubinato fue una respuesta a la **necesidad** económica (Bastide, 1970). No obstante, frente al reduccionismo de la interpretación economicista, es evidente que hubo de haber también mujeres que apreciaran en estas formas de amor una forma de aventura. Que no se nos escape que la

voluntad de aventura es un componente central de la modernidad. Lejos de justificar lo injustificable y sin alharacas populistas mistificadoras, para poder hacernos cargos de las distintas formas que puede adquirir la resistencia al poder, lo que nos parece de justicia es restituir, sin victimismos, la voluntad de aquellas mujeres como el resultado de su rebeldía ante una moral sexual dominante. Mientras tanto, sigue siendo necesario investigar las diferentes formas en que los cuerpos de las mujeres son representadas para comprobar el poder de regulación de las imágenes sobre el cuerpo femenino y sobre el propio espectador, con el fin de promover nuevas ideas corporales menos sujetas a las convenciones culturales y posibilitar una educación libre de presiones sociales. La fuerza de las imágenes puede ejemplificarse, en el caso que nos ocupa, citando el más celebre de todos, sin duda, el de M^a Teresa López, la “Chiquita piconera”.



La “Chiquita piconera” (1930). Obra de Julio Romero de Torres.)

A pesar de que nunca poso desnuda para él, su identidad está enmarcada por el simple hecho de haber sido su modelo. Esto le amargó la vida. Cuando en 1929 JRT regresa de Madrid a Córdoba, su ciudad natal, para reponerse de su enfermedad hepática (cirrosis) a consecuencia de su vida bohemia, solicita como modelo a la niña de 14 años, M^a Teresa López, a la que pinta en su dormitorio y donde la acosa. Tal y como relata en sus memorias: “estaba obsesionado por poseerme. Por eso me pintaba una y otra vez, a ver si había una ocasión y a la fuerza lo conseguía. Cada vez que nos quedábamos solos me atacaba como un loco. Muchos días me rompió los tirantes de la combinación cuando salía

corriendo del estudio... No me atreví a decírselo a mi padre para evitar un escándalo, porque él tenía negocios con el hermano de Julio, Enrique, y seguí acudiendo a posar, rezando para que su familia no lo dejase solo conmigo”. Calla para evitar el escándalo, pero no sirve de nada. Las coplas y los chascarrillos la convierten en una mala mujer y esto la marca de por vida.

Conclusión:

Estudiar una obra de arte es explorar una sensibilidad que es un producto colectivo. Entender un encuadre es comprender que éste se debe tanto a la intención del autor como a los factores sociales que lo condicionan. Dar cuenta de qué significa y cómo significa es conocer el contexto, darle significado cultural. El contexto no se reduce al emisor (artista), hay que tener también en cuenta que el lector-espectador se encuadra en su propio contexto de significación. Poco o nada tiene que ver la lectura que nuestras abuel@s hacen de la obra de JRT de la que hacemos nosotros, los profesores, o los alumnos.

El *encuadre es*, en definitiva, *político* y se debe a la lógica del poder que construye identidades basadas en relaciones de desigualdad. Por otra parte, como ya se dijo, no existe una única lectura posible de lo que signifique el hecho artístico, por el contrario su significado es siempre histórico, cambiante y provisional. Esto no quiere decir que cualquier interpretación valga lo mismo, lo que hemos pretendido en este trabajo es, precisamente, introducir una propuesta analítica con fin de asegurarnos una garantía contra el dogmatismo del punto de vista único y, ante todo, someter nuestra propia ideología al juicio de la crítica.

BIBLIOGRAFÍA:

ÁVILA, R. M^a (2001). *Historia del Arte, Enseñanza y Profesores*. Sevilla: Díada.
BASTIDE, R. (1970). *El prójimo y el extraño. El encuentro de las civilizaciones*. Buenos Aires: Amorrortu.

- BOZAL, V. (1991). *Historia del Arte II. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo.
- CALAF, R. *et al.* (2000). *Ver y comprender el arte del siglo XX*. Madrid: Síntesis.
- DE LA CAL, J.C. (2002). “La mujer desnuda”. Revista Magazine. *El Mundo*. <http://www.elmundo.es/magazine/2002/156/1032451004.html> Consultado el 10/12/2014.
- DE MIGUEL, A. (1998). *La España de nuestros abuelos. Historia íntima de una época*. Madrid: Espasa.
- HIDALGO, E., JULIANO, D., ROSET, M. y CABA, Á. (2003). *Repensar la enseñanza de la geografía y la historia. Una mirada desde el género*. Barcelona: Octaedro.
- IRVING, W. *Cuentos de la Alhambra*. (Edición Antonio Gallego Morell). Madrid: Espasa Calpe.
- MARTÍN CRIADO, E. y MORENO PESTAÑA, J. L. .
- MÉNDEZ, L. (1995). *Antropología de la producción artística*. Madrid: Síntesis.
- MORENO MENGÍBAR, A.; VÁZQUEZ GARCÍA, F. (1999). *Crónica de una marginación. Historia de la prostitución en Andalucía (siglos XII-XX)*. Cádiz: Biblioteca Andaluza de Arte y Literatura.
- NEAD, L (1998). *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos.
- POLO, H. (2013). “El Paralelo. Cabarets, cultura popular y revolución”. *El Viejo Topo*, 301. Febrero, 2013.