

Virtualidades feministas de la mirada de una maja

María Jesús Godoy
Universidad de Sevilla

Abstract: This article tries to work out the meaning of *La maja desnuda* by Francisco de Goya from a feminist perspective. To do that, it examines the Maja's gaze in its formal and ideological aspects. This female and excentric gaze distinguishes the main figure in Goya's picture from her two great predecessors within the female recline nude artistic tradition, *The sleeping Venus* by Giorgione and *The Venus of Urbine* by Tiziano. Here, it is established a parallelism between *La maja desnuda* and these another two images to prove that the secularization process suffered by the figure, since Giorgione created it at the beginning of the 16th century according to the Renaissance neoplatonism, till Goya recreated it at the end of the 18th century under the Enlightenment philosophy influence, is indissolubly attached to the report of the androcentric slant in the occidental gaze as it assumes man as the observer and woman as the observation. But, charging at the European visual culture, what *La maja desnuda* really does is to invite the spectator to open himself to other less monolithic, but not for this reason less useful, visual artistic standars than the common ones.

Key words: Maja, gaze, nude, Goya, Giorgione, Tiziano.

Resumen: Este artículo intenta desentrañar el significado de *La maja desnuda* de Francisco de Goya desde un enfoque feminista. Para ello, explora tanto en el plano formal como en el del contenido la mirada que caracteriza a la protagonista; una mirada femenina pero también excéntrica que distingue a su portadora de sus dos grandes antecesoras en la tradición artística del desnudo femenino reclinado, *La Venus dormida* de Giorgione y *La Venus de Urbino* de Tiziano. A lo largo de estas páginas se establece un paralelismo entre *La maja desnuda* y estas otras dos obras a fin de demostrar que el proceso de secularización que experimenta la figura desde que Giorgione la ideara a principios del siglo XVI de acuerdo con el espíritu neoplatónico renacentista, hasta que Goya la reformula en las postrimerías del XVIII bajo influencia ilustrada, es indisoluble de la denuncia que encierra el cuadro del sesgo androcéntrico inherente a la mirada occidental en tanto presupone al varón como observador y a la mujer como observación. Pero, arremetiendo contra la cultura visual europea, lo que *La maja desnuda* hace en realidad es invitar al espectador a abrirse a otros cánones artísticos menos monolíticos que los acostumbrados pero no por ello menos válidos.

Palabras clave: Maja, mirada, desnudo, Goya, Giorgione, Tiziano.

Sin duda alguna, *La maja desnuda* de Francisco de Goya es uno de los mayores reclamos artísticos del visitante del Museo del Prado. En la actualidad figura en una sala creada *ex professo* para ella y su homóloga vestida, de la que desde un principio se hizo acompañar en su exhibición pública; sólo que entonces no estaban contiguas como ahora facilitando su contemplación simultánea, sino que la vestida se superponía a la desnuda, según testimonios de la época, para despertar la sorpresa y admiración del espectador una vez que la primera comenzaba a subir para mostrar bajo ella la segunda en una apreciación, por el contrario, sucesiva¹. Concebida entre 1795 y 1800 para decorar, al parecer, el gabinete privado del ministro de Carlos IV, Manuel de Godoy², *La maja desnuda* constituye además un punto de inflexión insoslayable tanto en la representación como en la lectura e interpretación del desnudo femenino. Ello se debe a la denuncia que encierra, en claves estrictamente formales -únicas armas, por otro lado, con las que cuenta el artista-, del sesgo androcéntrico inherente a la mirada occidental instituida en el siglo XV³, en tanto en cuanto

¹ Todos los indicios apuntan a que *La maja vestida* colgaba delante, efectivamente, de *La maja desnuda* para que, al accionar un ingenioso mecanismo, ésta asomara bajo aquélla. GASSIER, Pierre; WILSON, Juliet, *Goya: life and work*, Colonia, Evergreen, 1994.

² Ésta es la interpretación de Tomlinson frente a la de Harris y Bull, por un lado, y a la de Glendinning, por otro. Para Harris y Bull, *La maja desnuda* debió ser encargo de la duquesa de Alba, entregado con posterioridad a Godoy junto a *La Venus del espejo* de Velázquez; para Glendinning, en cambio, Sebastián Martínez habría sido su primer propietario. En opinión de Tomlinson, estas dos explicaciones, aunque plausibles, parecen querer evitar la más sencilla y probable, que fuera el propio Godoy quien encargara directamente al artista la ejecución de la pieza. Véase HARRIS, Enriqueta; BULL, Duncan, *Goya's Majas at the National Gallery*, Londres, National Gallery Publications, 1990, págs. 13-15; también GLENDINNING, Nigel, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982; y TOMLINSON, Janis A., *Goya en el crepúsculo del siglo de las Luces*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 152.

³ La mirada artística occidental instituida en el Renacimiento es científica, en primer lugar y desde un punto de vista geométrico, por las reglas de la geometría proyectiva que intervienen en su constitución; en segundo lugar y desde un punto de vista óptico, por la pirámide visual implícita en su concepto, pirámide ideal cuyo vértice estaba para el renacentista en el ojo humano y su base, en el plano del cuadro; y, en tercer lugar y desde un punto de vista conceptual, por tratarse de una mirada antropocéntrica desde donde el hombre miraba frontalmente y cara a cara la realidad, e infinita porque esta percepción era, al fin y al cabo, la de un mundo sin límites.

presupone al varón como observador y a la mujer como observación, lo que equivale a socavar, en última instancia, los cimientos de un edificio aparentemente invulnerable como el de la cultura visual europea.

I

Pero, en su disposición yacente, *La maja desnuda* no es todo lo original que cabría esperar en una obra de su envergadura para la historia de la pintura. Su antecedente remoto es la *Venus dormida* de Giorgione, a quien se debe realmente la primera escenificación visual de una temática originariamente literaria conocida en la Antigüedad como *anapauomenai*, que significa belleza desnuda durmiente⁴. Como síntoma del agotamiento de la cultura medieval y en su voluntad de recuperar el legado clásico, Giorgione, a la hora de pintar su óleo en torno a 1510, debió acudir a antiguos poemas romanos como los epitalamios, que se escribían para festejar los enlaces matrimoniales y que solían empezar con la descripción de la diosa del amor descansando y rodeada de un sinfín de amorcillos deseando prender en ella la llama de la pasión. Esta hipótesis, formulada por Jaynie Anderson, la avala el presunto vínculo que guardaría la génesis del lienzo con los esponsales de Girolamo Marcello, mecenas de Giorgione, con Morosina Pisani, celebrados por esos años⁵.

⁴ Elisabeth B. MACDOUGALL sería la primera en poner tras esta pista con su artículo "The sleeping nymph: origins of a humanist fountain type" en *Art Bulletin*, Nueva York, College Art Association, 1975, núm. 57, p. 361.

⁵ Aunque los estudios publicados hasta la fecha coinciden en subrayar ese vínculo, para Calabrese existe un sospechoso desfase de dos o tres años entre la datación del cuadro entre 1509 y 1510 y el enlace matrimonial que habría dado pie a su composición, celebrado el 9 de octubre de 1507, según documenta Anderson. CALABRESE, Omar, "La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio", en CALABRESE, Omar (dir.), *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, Milán, Silvana Editoriale, 2003, pág. 30; ANDERSON, Jaynie, *Giorgione. The painter of "poetic brevity"*, París/Nueva York, Flammarion, 1997, p. 223.

No obstante y atendiendo a la máxima humanista de innovar el presente sobre la base del pasado grecorromano⁶, sería injusto valorar la imagen de Giorgione como mera ilustración del antiguo género poético por tres motivos básicos: primero, porque por su pose durmiente, no de simple descanso, la retratada se asemeja más a Ariadna que a la propia Venus, según la presenta el relato mitológico en el momento de ser descubierta por el dios Baco tras abandonarla Teseo⁷, lo que demuestra además el manejo de un mayor número de fuentes documentales por parte del autor para alumbrar su obra; segundo, porque la suntuosidad del ajuar donde descansa la modelo dista bastante de la alfombra natural de flores sobre la que cabría verla de seguir Giorgione al pie de la letra los versos de antaño; y tercero, porque a Venus no la acompañan aquí ni amercillos ni ninguna otra figura -al menos, en la versión llegada hasta nuestros días⁸-, sino que se basta a sí misma para dotar de sentido global a la composición.

Si irreprochable es el conjunto iconográficamente hablando, irreprochable lo es asimismo en su aspecto formal. La organización de la escena corre a cargo, en este sentido, de las diagonales principales, sobre todo de la descendente, en su trayectoria del extremo superior izquierdo al inferior derecho del rectángulo escogido por el artista como formato para la obra. Pese a permanecer en todo momento invisible, esa línea es la referencia espacial de la disposición en la imagen de la figura representada que, dicho sea de paso, se

⁶ Fielmente expresado en los conceptos de *aemulatio e imitatio* del estilo *all'antica* que acuñaran los humanistas. GOMBRICH, Ernst H., *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Debate, 1990, vol. I, pp. 122-128.

⁷ Cuenta la leyenda que Ariadna se enamoró perdidamente de Teseo cuando éste llegó a Creta para combatir al Minotauro y que le ayudó a salir del laberinto, prisión de su rival, dándole un ovillo cuyo hilo él mismo iría devanando en el camino de regreso. Pero tras escapar con él de la ira de Minos, Teseo la abandonaría en la orilla de la isla de Naxos mientras dormía. Allí la encontraría Baco, quien fascinado por su belleza, la aliviaría de su dolor casándose con ella y llevándola al Olimpo. GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1989, pág. 51.

⁸ Según el examen a través de rayos X al que la sometió la Gemäldegalerie de Dresde en 1992, la imagen incluyó durante cierto tiempo la figura de un amercillo cercano a los pies de Venus, con un pajarillo en una de sus manos, para equilibrar la composición.

impone visualmente por su claridad sobre la oscuridad de los tonos del paisaje de fondo. Ecos de su orientación se reconocen también en las dos oblicuas, casi en paralelo a ella, que definen el brazo izquierdo levantado, por un lado, extendiéndose hasta la cadera, y la nariz, por otro, como consecuencia del giro de cabeza. Pero la diagonal sobresale entre ellas al dividir la pieza en dos triángulos rectángulos diferenciados, con motivos representativos distintos aunque interrelacionados: el inferior, que acoge a la retratada en un plano bastante inmediato al espectador, y el superior, con un paisaje en retirada. Respecto a la diagonal ascendente, sin un peso de idénticas características, deja sentir igualmente su influencia en las paralelas a ella generadas por el escorzo del cuerpo de la modelo, caso de la línea que dibuja el antebrazo bajo la cabeza o de la que forman los senos entre sí. Sin la trascendencia, ni mucho menos, de la diagonal ascendente de las que son deudoras, estas otras oblicuas tienen asignada una función capital, como es crear ortogonalidad con la diagonal descendente que vertebrada la obra y transmitir entonces en el plano formal, la estabilidad intrínseca a la idea de reposo sugerida ya en el plano del contenido por el ser durmiente en torno al que gira la obra⁹.

Por si fuera poca la firmeza alcanzada por ese procedimiento, Giorgione le abre sitio además al sistema axial de coordenadas, ejes estructurales por derecho propio de cualquier imagen. Prueba de ello es que la horizontal principal hasta se vuelve físicamente presente mediante la línea del segundo montículo, lo que equivale a decir en toda la mitad derecha de la escena, para ocultarse poco después de llegar al centro de simetría. Su presencia permite deducir que donde reposa el cuerpo de la modelo, salvo la cabeza, y donde se concentra, por tanto, el peso visual es en la mitad inferior -como, por otro lado, es de recibo obedeciendo al tirón gravitatorio-, quedando destinada la superior a albergar más que nada el paisaje de fondo, sello

⁹ Ésta es la lectura que se desprende cruzando las entradas "horizontal" y "bella durmiente" del diccionario de símbolos de Revilla, donde la primera es sinónimo de quietud y reposo frente al dinamismo inherente a la dirección vertical y la segunda, del estado latente de la acción que aguarda ser vivificada. REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 64 y 419-420.

inconfundible de la escuela veneciana de procedencia del artista¹⁰. De todos modos, el invisible eje vertical detenta una mayor importancia. En un punto dado de su recorrido, por debajo del centro de simetría, la mano derecha del personaje se superpone al pubis¹¹. Esto no ocurre por casualidad, si se tiene en cuenta que, en su verticalidad intrínseca, el espectador tiende a dirigir su mirada antes que nada hacia lo que se presenta verticalmente también ante él y que los objetos aumentan de peso, lógicamente, con esa orientación¹². Siendo el pubis lo que coincide espacialmente con el eje, tiene de sobra garantizada su prioridad visual en el proceso perceptivo.

Lo único susceptible de competir con el pubis sería el centro visual, desplazado aquí de su localización habitual, ligeramente suspendida sobre el centro de simetría, siguiendo la línea del horizonte geométrico -o aquí también geográfico-. Ello se debe a la oblicuidad que presenta el cuerpo de la modelo, que hace que ese centro visual, que cabe fijar en su mirada, huya con ella hacia la izquierda. Como la modelo tiene a su vez los ojos cerrados en signo de descanso, el observador, deslizándose cuerpo abajo en su lectura occidental de izquierda a derecha de la imagen, termina transformando irremediabilmente el pubis en el punto de anclaje de su mirada, a lo que la retratada permanece totalmente ajena. En otras palabras, que los ojos cerrados son la clave para comprender la pieza al impedirle conocer a la diosa representada que alguien la observa mientras yace desnuda y preservar con ello su ingenuidad. En ese estado de pureza, la *Venus dormida* deviene metáfora de la belleza corporal humana, integrada mediante su desnudez, en la belleza natural del paisaje donde reposa y con la que se identifica en el sentido supramundano del pensamiento neoplatónico de tiempos de Giorgione, como evidencia

¹⁰ Para Rosand, el nombre de Giorgione es sinónimo además, en la escuela pictórica veneciana, de una estética eminentemente pastoral. ROSAND, David, "Giorgione, Venice and the pastoral vision", en CAFRITZ, Robert; GOWING, Lawrence; y ROSAND, David, *Places of delight. The pastoral landscape*, Washington, The Phillips Collection, 1988, p. 22.

¹¹ Derecha e izquierda desde el punto de vista, claro está, de la recepción.

¹² GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997, p. 260.

la semejanza entre las curvas femeninas y las colinas circundantes¹³. En efecto, en la fusión de teología cristiana y paganismo clásico promovida, entre otros, por Marsilio Ficino, la noción escolástica de un Dios por encima del universo finito y el panteísmo que hacía infinito ese universo y proyectaba a Dios en él, tenían en la belleza una de sus principales señas de identidad. Como ideal inmanente a la Naturaleza, símbolo de su plenitud y estímulo para su búsqueda, la belleza sensible, incluida en ella la belleza corporal humana, era reflejo de la belleza divina. Por eso, su contemplación, directa o indirecta mediante su recreación artística, elevaba el alma hasta las Alturas¹⁴.

Claro que, siguiendo el deseo mostrado por Giordano Bruno en sus escritos¹⁵, era posible también el fenómeno inverso, que la belleza divina descendiese hasta ese *locus amoenus* que era la Naturaleza, asumiese una existencia real y se revistiera de la belleza sensible consustancial a la esencia corporal, que es lo que parece transmitir, a fin de cuentas, la diosa desnuda de Giorgione en un enaltecimiento sin precedentes de la condición humana¹⁶. Impregnada de esta filosofía, la *Venus dormida* no puede ser más espiritual de lo que es, y no a pesar de su carnal desnudez, sino precisamente gracias a ella¹⁷. Donde

¹³ ANDERSON, Jaynie, *op. cit.*, p. 222.

¹⁴ PANOFKY, Erwin, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 262-286.

¹⁵ Véase su obra *Los heroicos furores*, Madrid, Tecnos, 1987.

¹⁶ De hecho, muchos renacentistas no dudaron en apoderarse del siguiente texto, evocador de la creación del hombre, escrito sin embargo en el siglo II d. C.: "Entonces el hombre, que tenía plena potestad sobre el mundo de los seres mortales y de los animales, se despojó de la armadura de las esferas rompiendo sus envolturas y mostró a la Naturaleza la bella forma de Dios. La Naturaleza sonrió amorosamente al ver, a través de los rasgos de la magnífica forma del hombre reflejados en el agua y la huella de su sombra sobre la tierra, toda la belleza y la energía de los Gobernadores unida a la forma divina. Por su parte, el Hombre, viendo en la Naturaleza una forma similar a la suya -reflejada por el agua- la amó y deseó vivir con ella. En el mismo momento en que concibió este deseo lo realizó y adquirió la forma irracional. Entonces la Naturaleza, acogiendo en su seno a su amado, lo abrazó y ambos permanecieron unidos por un amor apasionado". YATES, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 41.

¹⁷ Rosand recoge sucintamente este pensamiento: "Nudity signifies their higher spiritual status". Véase ROSAND, David, *op. cit.*, p. 38.

se expresa metafóricamente esa espiritualidad es en los ojos cerrados del personaje y en su consiguiente conversión en objeto de contemplación; o dicho de otro modo, que la espiritualidad es la responsable última de que el lienzo de Giorgione sea un fiel testimonio del modelo jerárquico de género puesto de manifiesto por el discurso feminista con relación a la mirada occidental donde el varón, en una favorable posición activa, contempla mientras la mujer, anclada en una pasividad que además le viene impuesta, se limita a ser contemplada¹⁸. Desde esa premisa y en virtud de la figura femenina que preside la obra, es legítimo pensar que el artista habría confeccionado la tela para solaz visual de un espectador eminentemente masculino; máxime si resulta que en ella, según aprecia Paul Joannides, no se desarrolla acción alguna, sino que todo queda a merced de la descripción¹⁹.

Esto que en principio es sólo una conjetura desde un punto de vista formal halla su confirmación en el plano del contenido a la luz del neoplatonismo renacentista. Queda claro que el centro visual desplazado de su sitio por la oblicuidad de la figura, se ve relegado a un segundo plano por otro enclave prioritario de la imagen, como es el pubis, en su coincidencia con el eje vertical y en ausencia de cualquier mirada dentro de la escena que le reste importancia. Con todo, este énfasis sexual debe entenderse en los estrictos castos términos en los que la corriente neoplatónica consignaba el amor, como expresión de la esencia divina infundida en el universo, de ahí que el gesto de la mano de la Venus, en contra de lo que puede insinuar, certifica en verdad recato. Gracias al amor, la aparente multiplicidad real recobraba su unidad, de manera que quien experimentaba ese sentimiento, a quien sentía realmente era a Dios. Como la belleza sensible era consignataria de la divina, amando la primera se amaba a la segunda²⁰. Qué mejor expo-nente, por tanto, de la belleza sensible,

¹⁸ A la obra pionera, en este sentido, de John Berger, *Modos de ver* (1972), hay que sumar la contribución psicoanalítica posterior del discurso fílmico feminista, de la mano de Laura Mulvey y su ya clásico *Visual pleasure and narrative cinema* (1975).

¹⁹ A propósito de ello, véase el debate planteado por JOANNIDES, Paul: *Titian to 1518. The assumption of genius*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2001, p. 185.

²⁰ PANOFKY, Erwin, *op. cit.*, pp. 262-286.

o qué mejor salvoconducto hacia la belleza divina que el cuerpo femenino, según admitiría el propio Giordano Bruno²¹, y encima desnudo, como lo recrea Giorgione. En su exposición, Bruno hablaba también del espectador masculino como de un héroe que debía ver más allá de la belleza corporal que incitaba a ser amada, que debía trascender intelectivamente su sugestiva materialidad, para acceder a la belleza divina ulterior. Pero en la *Venus dormida* todo apunta a que Giorgione le facilita bastante las cosas al héroe de Bruno: primeramente, identifica el desnudo femenino con el de una diosa, ahorrándole así la distancia a recorrer entre el amor divino y el humano; y, segundo, la figura está completamente dormida y cubriendo su sexo, por lo que su sensualidad resulta, a fin de cuentas, de lo más inofensiva.

II

La sucesora por antonomasia de la tradición del desnudo femenino reclinado iniciada por Giorgione es la *Venus de Urbino*²², una tela confeccionada por Tiziano en 1538 para Guidobaldo de Montefeltro al heredar el ducado de Urbino tras el fallecimiento de su padre ese mismo año. Aunque estudiosos como Rona Goffen creen reconocer en ella unos orígenes similares a los de su homóloga precedente, conmemorando en este caso los esponsales del que fuera benefactor del artista con Giulia da Varano²³, otros como Omar Calabrese desestiman esa creencia por la fecha en que se produjo ese acontecimiento, 1534, es decir, cuatro años antes de su ejecución. No habría tenido mucho

²¹ BRUNO, Giordano, *op. cit.*, pp. 3-26.

²² Pese a la proximidad temporal entre ellos, no puede considerarse a Tiziano un heredero directo de Giorgione porque entre uno y otro se pintaron desnudos femeninos reclinados en la órbita de influencia del de Giorgione, aunque sin la trascendencia, por supuesto, del de Tiziano. Entre esas imágenes, el *Desnudo en un paisaje* de Palma el Viejo, de en torno a 1520, es la más parecida a la de Tiziano.

²³ Goffen fundamenta su argumento en los dos baúles de la derecha del cuadro, mobiliario de la época normalmente destinado a custodiar el ajuar de la novia, y en el ramo de rosas de la mano de la retratada, atributo habitual de las novias según informa el propio Tiziano en su *Amor sacro y amor profano* y Lorenzo Lotto en su *Venus y Cupido*. Véase GOFFEN, Rona, "Sex, space and social history in Titian's *Venus of Urbino*", en GOFFEN, Rona (ed.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge University Press, 1997, pp. 68-69.

sentido que Tiziano, entonces un pintor experimentado, hubiera aceptado un encargo de esa magnitud, por el renombre del comitente, con tanto retraso temporal²⁴. Esta circunstancia ha llevado recientemente a la crítica a decantarse por un significado bastante más erótico de la pieza, inimaginable en el lienzo temprano de Giorgione que le habría servido de inspiración y del que buscaría alejarse de manera más o menos expresa. Este erotismo explicaría, por ejemplo, las variantes formales introducidas por Tiziano respecto al modelo de base, que sin ser pocas ni carecer de espíritu creativo, remiten abiertamente a él, muy probablemente por la colaboración a título póstumo que el artista tuvo en el cuadro de Giorgione y, a raíz de la cual, se habría sentido en deuda con él.

Como tributo a su mentor y desde una dimensión estructural, la *Venus de Urbino* reproduce la organización de la *Venus dormida* a partir de la diagonal descendente, por un lado, referencia visual, también en este caso, del personaje en primer plano, y del escorzo de su cuerpo, por otro, hacia dentro de la escena y origen de las oblicuas, paralelas a la diagonal ascendente, que estabilizan la imagen en su perpendicularidad con la descendente; entre ellas, la línea del brazo flexionado desde el hombro hasta el codo, la de los senos y la del almohadón que actúa de soporte. Al igual asimismo que en Giorgione, los ejes de simetría brindan su apoyo a las diagonales, aunque con sus matices diferenciadores. Si en la *Venus dormida* el horizontal apuntaba ya cierto vigor compositivo, de ahí la visibilidad de buena parte de su trazado para concentrar el peso del conjunto en la mitad inferior, que era donde residía la esencia del desnudo -léase el pubis-, en la *Venus de Urbino* redobla esa importancia como consecuencia del suelo ajedrezado que aparece en segundo plano y en la mitad derecha; un suelo depositario tanto del eje -coincidiendo con la línea de tierra-, como de sus paralelas sobre el pavimento, ortogonales a su vez con las líneas de fuga. A este respecto, no hay que olvidar tampoco la línea del diván sobre el que reposa la modelo -más oblicua, con todo, que horizontal- y las del inmenso ventanal o *loggia* del fondo, ecos ambas de la horizontalidad principal y de la idea de equilibrio a ella asociada.

²⁴ CALABRESE, Omar, "La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio", *op. cit.*, p. 32.

Nada comparado, sin embargo, con el eje vertical. Situando estratégicamente, otra vez, el pubis y la mano sobre él en el centro de la obra y focalizando la atención receptora hacia ellos, su presencia no tiene parangón dentro de la escena al discurrir exactamente por el extremo del oscuro cortinaje ubicado tras la retratada hasta algo más abajo del punto de simetría²⁵. Gracias a él, las dos mitades en que se escinde la representación quedan perfectamente deslindadas como espacios "contiguos", más que "continuos"²⁶, según indica Daniel Arasse, con una triple finalidad: quebrantar la continuidad y la armonía espacial de la *Venus dormida* como expresión de la existente igualmente entre desnudo femenino y paisaje; reforzar el contraste, iniciado por Giorgione, de la claridad corporal de la figura con la oscuridad del fondo mediante el cortinaje, que hace que parezca más clara de lo que es en verdad; y concentrar el peso de la escena a la izquierda, aunque sea contraviniendo el vector direccional que conduce

²⁵ Se sigue aquí la interpretación de Panofsky sobre este elemento de cesura para algunos críticos aún indescifrable. PANOFSKY, Erwin, *Problems in Titian, mostly iconographic*, Londres, Phaidon, 1969, pág. 21. Aunque pudiendo verse como preludeo de los pesados cortinajes de la teatralidad y la escenificación pictórica barroca, parece más indicado considerarlo a la luz del destierro del fondo dorado llevado a cabo por el *Quattrocento* florentino para erradicar una sólida tradición de ascendencia medieval que tenía el dorado como una manifestación elocuente de Dios en tanto luz del mundo. La exaltación de la Naturaleza y la aceptación de los límites terrenales llevarían, en cambio, a una profunda renovación del lenguaje artístico en los umbrales del Renacimiento. Pero en el período de transición sería frecuente insertar una especie de tejido suntuoso tras los retratados, "a cloth of honor", acorde con su dignidad sacra, en lugar de presentarlos directamente en el paisaje natural de fondo. Las imágenes más características de esta corriente son las Madonnas de Giovanni Bellini, quien "conspicuously avoided a number of types that had been standard in Venetian painting" (Véase RONDA, Kasl (ed.), *Giovanni Bellini and the art of devotion*, Indianapolis Museum of Art, 2004, p. 28.). Para completar el significado artístico del dorado, consúltese GODOY DOMÍNGUEZ, María Jesús, "El dorado en la obra de Gustav Klimt: reminiscencias medievales de un color", en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2002, núm. 1. pp. 313-331.

²⁶ ARASSE, Daniel, "The Venus of Urbino or the archetype of a glance", en GOFFEN, Rona (ed.), *op. cit.*, p. 96.

la lectura occidental hacia la derecha y que instituye a esta última como la más pesada al ser en ella donde se detiene la mirada²⁷.

Estas novedades derivadas del eje de simetría vertical guardan relación con el cambio de escenario operado en la *Venus* de Tiziano respecto a la de Giorgione. Frente a la localización exterior de Giorgione, Tiziano opta, en cambio, por un interior, concretamente unos aposentos privados caracterizados a la usanza de la época, que repercuten, como es evidente, en el ámbito del contenido. Con su desnudez, la *Venus dormida* daba vida a la secuencia renacentista entre belleza humana y belleza natural como reflejo ambas de la belleza inteligible que las sustentaba. El espectador debía efectuar el tránsito de la primera a la segunda y de ésta a la tercera, por lo que la identificación del cuerpo representado con el de un ser divino le era de suma utilidad: por mucha que fuera la sensualidad en él encerrada, hablaba, en última instancia, de Dios; es más, esa sensualidad era el vehículo para acceder al último nivel. Pero en la *Venus de Urbino* apenas queda traza de la Naturaleza envolvente de antaño, salvo las ramas de unos árboles divisados a lo lejos por el ventanal, la maceta sobre el alféizar y las flores que la retratada sostiene en una de sus manos. Mientras tanto, el cuerpo permanece tal cual; incluso aporta un rasgo insólito, como es la mirada del rostro. Esto hace suponer que Tiziano prescinde de la belleza natural, pero no de la humana, a la que saca además de su contexto y a la que, en el curso de ese proceso, despoja de parte de su significación previa²⁸. Lo que ocurre es que, aun sin ser ésta la intención original del artista por el trasfondo neoplatónico que aún se reconoce en la imagen, al volatilizarse la Naturaleza, se volatiliza igualmente el segundo término de la ecuación Hombre-Naturaleza-Dios, por lo que el paso del primero al tercero, antes tan sencillo, se

²⁷ Según este principio perceptivo, los colores claros pesan más que los oscuros, lo que explica, por ejemplo, que una zona negra deba ser mayor que otra blanca para contrarrestarla por efecto de la irradiación, que hace que una superficie clara parezca relativamente mayor que otra oscura. ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001, p. 35.

²⁸ Este sacrificio de la belleza natural por parte de Tiziano en aras de la belleza humana corrobora la tesis de Rosand, según la cual la importancia del paisaje para el pintor renacentista, legitimada por la autoridad de los autores clásicos, está siempre subordinada al dominio de la figura humana. ROSAND, David, *op. cit.*, p. 21.

vuelve extremadamente difícil, si no imposible, y el desnudo se ve desprovisto de explicación ulterior. La composición pierde así valor trascendente pero gana en inmanente: el desnudo se representa porque es bello en sí mismo, no porque remita a nada por encima de él. Esta autosuficiencia ha llevado a Gregor Weber a remarcar el carácter "desmitologizado"²⁹ del cuadro de Tiziano en tanto en cuanto la belleza corporal empieza a ser en él más humana que divina, aunque a un elevado precio.

Cuando Giorgione pintó su *Venus dormida*, además de revestir su corporalidad de divinidad insertándola en un bello entorno natural, cerró sus ojos para sumirla en la inconsciencia y salvaguardar así su inocencia. Se trataba de una "Venus arcádica" en su reciprocidad con el medio que la rodeaba, que le procuraba acomodo y que hacía de su desnudez un estado de beatitud. Cuando Tiziano elabora, en cambio, su *Venus de Urbino*, extrema la humanidad de su corporalidad trasladándola hasta un interior y abriéndole los ojos al mundo, e inevitablemente a su desnudez. "Venus urbanizada"³⁰ en su caso, la Venus de Tiziano está desvestida, más que desnuda, porque su estado ya no es natural como en Giorgione, sino libremente escogido dentro de la cultura a la que demuestra pertenecer, fruto de su socialización, donde el vestido es requisito *sine que non* de admisión y reconocimiento. A ello hay que añadir que parece saber que posa sin ropa ante el espectador, pero no sin joyas ni adornos florales que realzan aún más, si cabe, su belleza y, lo que es decisivo, sin importarle lo más mínimo, en contraste con la *Venus dormida*, que sumergida en la profundidad de su letargo ignoraba cuanto sucedía a su alrededor, inclusive si alguien la miraba o no. Este desconocimiento recubría el gesto de su mano de pudibundez, lo que no es aplicable bajo ningún concepto a la de Tiziano: la mujer desnuda que con su mano en el pubis mira desde dentro del cuadro al espectador, invita a múltiples y sugerentes interpretaciones, entre ellas, la de estar ejecutando una acción explícitamente sexual, como de hecho sostiene Goffen, llevada quizás por el carácter excepcional de este gesto en la historia de la

²⁹ WEBER, Gregor J. M., "Velata dal tempo" en CALABRESE, Omar (dir.), *op. cit.*, p. 51.

³⁰ ARASSE, Daniel, *op. cit.*, p. 99.

pintura³¹. Esta acción, siempre presunta, nunca categórica, termina despojando a la modelo de Tiziano de la candidez de la que disfrutaba la de Giorgione. Por eso, puede afirmarse que Tiziano, aunque toma el lienzo de Giorgione como punto de partida para el suyo, no lo hace, sin embargo, como punto de llegada.

Al despertar en todos estos sentidos, la *Venus de Urbino* rompe además con el prototipo de contemplación recreado en la *Venus dormida*. De ese modo, inicia un proceso de deconstrucción de la mirada androcéntrica occidental -donde, como se sabe, el varón observa y la mujer es observada-, escenificada por Giorgione en los ojos cerrados de su retratada. Frente a ella, la de Tiziano protagoniza un novedoso intercambio de miradas con el espectador -masculino, por defecto-, lo que implica ser observada, como hasta entonces, pero a la vez tener la asombrosa capacidad de observar. Esta disidencia de los cánones representativos acostumbrados de la figura femenina tiene efectos inmediatos sobre la modelo, que sale así de su confinamiento en la estrecha categoría de objeto para erigirse ella también, en tanto mujer y desde el espacio del lienzo, sujeto de contemplación. Pero tiene efectos igualmente sobre el espectador, pues la omnipotencia de su mirada exterior, desplegada en su capacidad de organizar y jerarquizar los elementos de la representación, como sucedía en la *Venus dormida*, donde volcaba toda su atención en ese enclave principal que era el pubis, sufre aquí un severo recorte por acción de la mirada femenina que brota de la pintura. Centro visual activo, aunque desplazado hacia la izquierda como en Giorgione siguiendo la línea

³¹ De hecho, éste es el argumento esgrimido por Goffen para conciliar la exaltación del matrimonio con el erotismo dentro de la escena pues, según explica, aunque condenada en circunstancias normales por las autoridades religiosas del momento, la masturbación era considerada un paso previo a la concepción en los tratados médicos escritos desde Galeno, de acuerdo con las enseñanzas eclesiológicas que orientaban hacia ella la sexualidad. Rona GOFFEN en *Titian's women*, New Haven, Yale University Press, 1997.

del horizonte geométrico³², esa mirada interna tiene la virtud, cuando menos, de confundir la externa del observador por ser lo primero con lo que ésta tropieza en el desarrollo de la lectura y lo que lo atrapa como punto singularmente grávido de la composición -al hecho de ser el centro visual se suma, recuérdese, la claridad cromática de la figura-. Ante esa mirada intimidatoria, el espectador se siente coartado en su libertad de deslizarse hacia ese otro emplazamiento corporal que es el pubis, don-de antes se instalaba sin ningún impedimento a través el eje de simetría vertical y sin mirada vigilante. Hacerlo ahora es hacerlo, en cambio, en condiciones muy diferentes: desafiando una presencia que incomoda y desautoriza supervisando cada mirada, rivalizando con ella si es necesario, sobre todo teniendo en cuenta que es su cuerpo desnudo el objeto de contemplación y el origen último de la discordia.

Ahora bien, cuando mantiene el título de Venus para identificar a su retratada, Tiziano no lo hace en vano. Tampoco es azarosa la aparición en el cuadrante superior derecho de otras dos figuras femeninas ocupando un alejado segundo plano, y de un perrillo dormido en el inferior. La primera medida está pensada para contrarrestar la inmanencia de la que hace gala la protagonista con su belleza corporal; la segunda, para darle una explicación razonable a su exhibición pública y emparentarla, de paso, con la Venus anterior. Al extraer a la figura de su contexto natural y reubicarla en otro social, nada indicaría que tras ella se oculta una belleza de índole superior si no fuera por la identificación con el ser de naturaleza divina que menciona el título de la obra, *Venus*. Con todo, el gentilicio acompañante del nombre propio, *de Urbino*, resulta de lo más revelador, pues no hace sino insistir, vía verbal, en la idiosincrasia mundana de la diosa; tanto como para que su procedencia, lejos de ser celestial, sea terrenal, incluso que sea posible concretarla en una ciudad real

³² Aunque, como acertadamente reconoce Goffen, el trazado perspectivo de la obra no es todo lo claro que cabría esperar tratándose de una obra renacentista. Si se reconstruyen las líneas de fuga de las perpendiculares al plano del cuadro sobre el pavimento de la derecha, se constata que la composición se estructura más a partir de un eje de fuga, a semejanza de la pintura medieval, que de un punto de fuga propiamente dicho según la construcción del espacio de un artista del Renacimiento. GOFFEN, Rona, "Sex, space and social history in Titian's *Venus of Urbino*", *op. cit.*, pp. 82-85.

de la geografía terrestre. En cuanto a las otras dos figuras femeninas, la relación que parecen guardar con la principal es la que suele haber entre una dama y su ayuda de cámara. Pese a su distancia en el espacio representado, como constata el cortinaje que separa sus respectivos términos y, por supuesto, su diferencia de tamaños³³, estos personajes parecen estar asistiendo a la protagonista buscando en el baúl colocado en su mismo plano el atuendo con el que vestirla. El perrillo, por su parte, es la única presencia dormida de la composición y, aunque discreta, es lo suficientemente elocuente como para que la asociación visual con los ojos cerrados de la Venus de Giorgione sea inmediata en el espectador³⁴. Con ello se consigue que la desnudez representada sea meramente transitoria y que la modelo recupere, siquiera de modo parcial, la inocencia de la que se ve privada despertando del sopor en que se hallaba sumida años atrás.

La propia mirada femenina, que tan transgresora aparenta ser, es otro recurso utilizado por el artista para evitar quebrantar la pureza de la modelo porque, aunque sujeto de contemplación, la *Venus de Urbino* es portadora en el plano formal de una marca diferencial añadida respecto al observador genérico masculino³⁵. La explicación la aporta

³³ Aunque con el trazado perspectivo esta técnica se perfecciona añadiendo la proporcionalidad, o lo que se conoce como gradiente de tamaño -en tanto aumento o disminución de esta cualidad perceptiva según su distancia al plano del cuadro-, la diferencia de tamaños entre los objetos y las figuras representadas era el procedimiento utilizado antes del Renacimiento para indicar su diferente ubicación en el espacio dentro del mismo plano visual. Véase ARNHEIM, Rudolf, *op. cit.*, pp. 278-279.

³⁴ Esta asociación es doble si se considera la figura del amorcillo desaparecida de los pies de la Venus de Giorgione de la que parece ser reminiscencia, aunque en sentido opuesto: si en Giorgione el amorcillo es la presencia despierta que intenta sacar de su letargo a la diosa, en la de Tiziano es la presencia dormida que apacigua en cierta medida sus deseos de conocimiento.

³⁵ Las marcas diferenciales las expide, según Amorós, el racionalismo patriarcal a una parte de la humanidad, a modo de mecanismo discriminatorio, para establecer presuntas modalidades de ser porque, en tanto la razón simboliza lo genuinamente humano, la mujer no queda contemplada en su concepto. A ella se le reserva otra categoría diferencial, la que se corresponde con la Naturaleza, que arremete contra el estatuto de individualidad instituido por el androcentrismo. AMORÓS, Celia, "Naturaleza, Cultura, Mujer y mediación: variaciones levi-straussianas sobre un tema de Hegel", en *Revista de la asociación española de neuropsiquiatría*, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, núm. 7, 1983, p. 4.

el discurso feminista, que señala que no hay una sola mujer que mire que no reciba su merecido castigo por el desafío que su mirada entrafía para el patrón pasivo de conducta prescrito para su sexo³⁶. Y si se analiza con detenimiento, la retratada de Tiziano mira al espectador, pero no lo hace desde donde cabría esperar considerando que la imagen pertenece al género pictórico retratístico, circunstancia en virtud de la cual el retratado, aquí retratada, reclama la atención situándose en medio de la obra, especialmente su mirada³⁷. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que la Venus de Tiziano éste descentrada o en un lugar inapropiado a su elevada dignidad. La prueba está en que aprovecha una línea fundamental como la diagonal descendente para su acomodamiento, el eje de simetría vertical para repartir equilibradamente el peso de su cuerpo a derecha e izquierda, y el horizontal para hacerlo reposar básicamente en la mitad inferior de acuerdo con la fuerza de la gravedad. En la escena, lo único que tiene carácter excéntrico es la mirada del personaje. Cuando la *Venus de Urbino* mira al espectador, no lo hace desde el lugar más frecuente del centro visual, en medio de la tela, sino desde el extremo izquierdo; no así el espectador, quien entre tanto queda inalterable en su posición central, como indica la situación del punto de fuga -y, con él, el punto de

³⁶ "The woman's active looking is ultimately punished. And what she sees, the monster, is only a mirror of herself -both woman and monster are freakish in their difference, defined either by too much or too little". Es la conclusión que extrae Williams de las mujeres que ejecutan una mirada activa en las películas de terror. Véase WILLIAMS, Linda, "When the woman looks", en DOANE, Mary Anne *et al.* (eds.), *Revision: feminist essays in film analysis*, Nueva York, Greenwood, 1984, p. 83.

³⁷ La responsable es la lógica visual elemental, que requiere que el objeto principal, sobre todo si se trata de la figura humana, se sitúe en el centro, donde tiene asiento firme y seguro, permanencia y estabilidad. ARNHEIM, Rudolf, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 82-83.

vista³⁸- en pleno eje vertical siguiendo el sistema proyectivo renacentista de representación del espacio y las líneas de fuga del ajedrezado del suelo. Tampoco Giorgione se avino al centro para representar a su *Venus dormida*, pero en su caso no tendría la trascendencia que tiene en Tiziano al no haber mirada interna implicada, ni cuestionarse la externa del espectador.

La mirada de la *Venus de Urbino* hace de ella un sujeto activo de contemplación, pero ese sentido de la actividad no es, ni por asomo, el convencional porque la mirada a la que hace referencia no es una mirada central, como sigue siéndolo la del espectador, sino oblicua, aunque sí se encuentra a la altura de la de éste, como se desprende de la ubicación compartida con él en la línea de horizonte a su paso por el punto de fuga -y, por ende, también por el de vista-; de hecho, el pintor alza el rostro de la modelo con relación a la de Giorgione para fomentar esa coincidencia. Por eso, lejos de haber dependencia o subordinación entre ellas -de la femenina interna, por supuesto, respecto de la masculina externa-, la hay de coordinación, lo que no es óbice para que la primera sea excéntrica frente al carácter central de la segunda. Más todavía, resulta de lo más sospechoso que precisamente la mirada visible en la imagen, la femenina, sea la que varíe mientras la presunta, la masculina, permanezca igual. Esto lleva a plantearse si de verdad están al mismo nivel como parece, o todo es fruto de una falsa impresión porque la mirada presente, la de la mujer, no es imprescindible para la organización de la escena -véase cómo la *Venus* de Giorgione la desecha por completo- como sí lo es la ausente, la del varón, de la que depende la construcción final por la proyección en perspectiva que desde ella se articula. Quiere decirse, pues, que el receptor masculino es quien, después de todo, sigue controlando la

³⁸ En la noción espacial renacentista, el punto de fuga se localiza en un plano imaginario perpendicular al plano del cuadro, llamado plano de horizonte, que contiene también el punto de vista del espectador ideal de la escena, de modo que comparten altura respecto al plano del cuadro, pero no distancia, por lo que no hay simetría entre ellos. La proyección ortogonal del punto de vista sobre el plano del cuadro origina el punto principal, que alineado con el punto de fuga, coincide visualmente con él para el espectador. Ese punto principal se encuentra en una línea horizontal, denominada horizonte, situada en la intersección del plano del cuadro con el de horizonte, que da la altura del punto de vista -y, por lo tanto, también la del punto principal y el punto de fuga- sobre el plano geométrico o pavimento donde el espectador está en pie, altura que no suele exceder la de una persona ni ser inferior a su mitad.

escena, aunque son numerosos los indicios que apuntan ya en otra dirección.

III.

En su diálogo permanente con la tradición, Goya empleó con astucia y mayor inteligencia los hallazgos técnicos de sus antecesores para renovar de arriba abajo un *leitmotiv* reproducido entonces hasta la saciedad, incluso desprovisto de contenido, ofreciendo una lectura actualizada, pero respetuosa a la vez con el espíritu renacentista que un día lo inspiró y algún tiempo después lo enriqueció. Ello permitiría que, tras casi trescientos años, *La maja desnuda* brillara con luz propia en una estancia dedicada monográficamente al desnudo femenino para deleitación visual de los allegados a Godoy, entre cuyas pinturas estaban también *La Venus del espejo* de Velázquez y hasta tres copias diferentes de la *Venus de Urbino*, todas ellas abundando en el mismo tratamiento temático. Con un lenguaje adaptado a las inclinaciones voluptuosas de su mecenas, Goya logró establecer sin embargo un contrapunto con todas ellas en el plano formal, pero ineludiblemente también en el del contenido.

Siguiendo el patrón estructural de la *Venus dormida* y la *Venus de Urbino*, las diagonales desempeñan en este caso una función irreemplazable, sólo que con una diferencia elemental respecto a ellas, pues la modelo se dispone ahora a lo largo de la ascendente, que va del extremo inferior izquierdo hasta el superior derecho. Casi en paralelo a ella, las piernas esbozan dos líneas oblicuas que consolidan esa orientación -al igual que hace la evanescente línea alba entre el ombligo y el pubis- y la distinguen dentro del conjunto en detrimento de la diagonal compañera. De hecho, ésta pasaría prácticamente desapercibida de no ser porque un punto destacado de la obra como el ombligo se sitúa en su recorrido, más concretamente, abajo y a la derecha del centro geométrico sobre el pubis. Esta localización lo convierte, aun sin serlo, en el punto medio de la escena, o en su equivalente, en rival directo del centro geométrico, que ejerciendo a su vez una atracción irresistible hacia él, hace que la distancia que media entre ellos, sin ser excesiva, la salve airosamente la mirada

del espectador por acción de la diagonal descendente y lo devuelva al que para ella es su sitio natural, aunque sólo sea en el engaño visual de la apariencia³⁹. De no ser por el ombligo, esta diagonal quedaría entonces en el olvido porque aquí, a diferencia de los otros casos, el escorzo de la modelo elude casi totalmente su influencia por la dificultad misma de la pose, que elevando el torso desde atrás hace que el cuerpo representado parezca precipitarse sobre el espectador y que las líneas que eran perpendiculares a la diagonal ascendente - como la de las caderas o los senos, no tanto la del brazo derecho flexionado o la que proyecta hacia dentro el canapé donde yace la modelo, que quedan tal cual-, aunque estabilizando la inclinación corporalmente descrita, dejen de ser propiamente perpendiculares y, por tanto, paralelas a la diagonal descendente; o por decirlo de otro modo, que el equilibrio y el sosiego de los que hacen gala las Venus de Giorgione y de Tiziano se resuelve aquí en movimiento, lo que tampoco resulta tan descabellado, dada la amplia distancia temporal que las separa de la imagen de Goya y, por extensión, la proximidad de éste a las ansias románticas de superar la estrechez de los parámetros neoclásicos.

A estas alteraciones se suman otras porque los ejes de coordenadas tampoco se ajustan exactamente a su escenificación anterior. Sólo el vertical conserva parte de su antigua idiosincrasia en la medida en que su posición media sigue haciendo de él un espacio apropiado para alojar el foco de atención que es el pubis. Respecto a este último, se detecta una coincidencia con la *Venus dormida* y la *Venus de Urbino* porque su ubicación sigue siendo levemente descendida del centro de simetría, pero también una importante divergencia puesto que aquí no hay ninguna mano que lo cubra -como en Giorgione- o que insinúe acariciarlo -como en Tiziano-. Desde el enfoque de la divisoria vertical y atendiendo al reclamo visual indiscutible que es el pubis, lo que en la imagen de Goya hay es una exposición gratuita de los atributos sexuales femeninos, que por primera vez en la historia de la pintura occidental dan cabida también

³⁹ De hecho, la sensación que a primera vista produce el ombligo es de que está en medio justo de la escena, cuando realmente no es así.

al vello púbico⁴⁰. Ello explica que la retratada alce el otro brazo con determinación y adopte una postura, si no más cómoda, sí, desde luego, con la que facilitar una contemplación cabal de su cuerpo. Ahora bien, aunque con una función similar, la presencia de ese eje difiere ostensiblemente en Goya respecto a sus antecesores. Si en Giorgione era una línea oculta que albergando el punto de fuga unificaba el conjunto y suministraba el punto de vista, y en Tiziano, la línea de trazado casi matemático que quebrantaba esa continuidad para hacer prevalecer la figura, en Goya apenas puede hablarse siquiera de invisible comparecencia pues, salvo el pubis, no existe ningún elemento de índole verdaderamente estructural que permita adivinar su presencia. Y si diluido queda el eje vertical en la oscuridad monocroma elegida como fondo por el artista -que no atonal, porque el negro en ella reinante experimenta una notable gradación, sobre todo, en el centro de la tela por contagio del destello lumínico que emite el cuerpo de la modelo, siguiendo a la de Tiziano, para diferenciar aún más a la retratada como figura-, diluida queda también la orientación espacial del espectador desde la que éste ordena y jerarquiza visualmente los elementos de la representación.

Más de lo mismo sucede con el eje de simetría horizontal. Si tanto en Giorgione como en Tiziano devenía visible con ayuda de algún elemento compositivo -una colina en el primero o la línea de tierra en el segundo-, Goya desecha terminantemente esa posibilidad. Las dos únicas referencias horizontales del cuadro las procura el remate superior del canapé donde reposa la modelo, arriba y a la derecha de lo que debiera ser el eje vertical, y el remate inferior, a la altura del pubis y a la izquierda del mismo supuesto eje, donde la horizontalidad descrita se confunde en un momento dado con el fondo por la oscuridad en que se sume la pintura por sus extremos, perdiéndose incluso la definición de las formas allí representadas. Por no haber referencias de este tipo, no existe ni un tímido esbozo de aquella línea de horizonte de las creaciones de Giorgione y Tiziano

⁴⁰ Ni siquiera su inmediata sucesora, la *Olimpia* de Manet, será en este aspecto tan revolucionaria al recuperar el gesto de la mano para la retratada, aunque no el de connotación sexual de la Venus de Tiziano, sino el púdico de la de Giorgione, porque lo que la modelo hace es cubrirse, más que acariciarse. Habrá que esperar casi un siglo, concretamente hasta Gustav Klimt, para que este componente físico de la sexualidad femenina vuelva a recrearse artísticamente.

-como unidad espacial en el primero y contraste entre planos en el segundo- porque tampoco hay aquí un paisaje de fondo que estructurar espacialmente. Todo se sacrifica en aras de la figura principal, que acapara para sí todo el protagonismo. Pero lo concluyente desde la postura receptora es que, con la evaporación de la línea de horizonte, se produce también la de la altura del punto de fuga y de vista, por lo que el espectador se ve definitivamente desposeído de sus privilegios visuales de antaño.

Algo que permanece, sin embargo, imperturbable y, aún así con sus variantes, es el centro visual, que al igual que en la *Venus dormida* y en la de *Urbino*, abandona su lugar común en mitad del lienzo por un lateral. Esta vez, en cambio, es el derecho como resultado de la oblicuidad en sentido opuesto del cuerpo de la retratada. Si en Giorgione este centro tenía las de perder frente al pubis al intentar capturar la atención del espectador porque la retratada tenía los ojos cerrados en prueba de su candidez, aquí, como en Tiziano, lleva por el contrario las de ganar al mantenerlos bien abiertos para intercambiar miradas con el exterior. Pero, a diferencia de lo ocurrido en el lienzo de Tiziano, en el de Goya su triunfo está doblemente asegurado. El motivo es el siguiente: en la *Venus de Urbino*, la pugna visual entre ambos núcleos perceptivos, centro visual y pubis, generaba un intenso debate en el espectador porque, si bien la mirada procedente del cuadro tendía a atraparlo para sí en el cuadrante superior izquierdo, el sentido descendente de la lectura, guiado por la diagonal, lo arrastraba consigo hacia el centro donde se alojaba el pubis; a lo que él tampoco oponía mucha resistencia, dicho sea de paso, tanto por la urgencia de finalizar la lectura recién estrenada y la acción de la inercia gravitatoria, como sobre todo por el carácter sexual del propio enclave, que empujaba fuertemente hacia él. A diferencia de lo ocurrido en esa tela, en *La maja desnuda* esta controversia se relaja bastante a raíz de la construcción del lienzo en torno a la diagonal compañera. Como la lectura es aquí ascendente, cuando el espectador se sobrepone al primer gran alto en el camino en plena pendiente que es el pubis femenino -cosa harto difícil, en honor a la verdad, en su condición masculina-, es más improbable su vuelta atrás que la clausura del proceso perceptivo, aunque sea arriba, siendo como ello es sinónimo de descanso para la mirada. Esta circunstancia, junto al vector direccional de izquierda a derecha de la lectura que dota de un mayor

peso a la derecha, otorga a la mirada de la modelo allí expectante una fuerza representativa sin par, atribuyéndole la potestad de doblegar la voluntad perceptiva más resistente; atribución que desdice rotundamente al sector de la crítica que reduce la grandeza de su representación a un simple cambio de orientación respecto a la *Venus de Urbino* de la que sería rigurosa réplica⁴¹.

Para ser verdaderamente justos con ella, la mirada de *La maja desnuda* exige ser valorada en el nuevo marco donde aparece. Si, hasta cierto punto, Tiziano libró una cruzada artística contra el decorado natural de Giorgione para darle al desnudo sentido en sí mismo, Goya radicaliza esa tendencia expulsándolo por completo de su creación. Con esta medida extrema, la única Naturaleza válida dentro de ella es la que encarna la modelo, cuyo cuerpo se muestra así más inmanente que nunca, motivo por el que, desde que Fred Licht lo propusiera, el cuadro es tenido por el primer desnudo femenino totalmente profano de la pintura occidental⁴². Esta característica procede probablemente del estrecho contacto mantenido por Goya con el círculo ilustrado madrileño -Jovellanos, Menéndez Valdés y Moratín, sin ir más lejos, estaban entre sus amigos íntimos⁴³-, que como cualquier otro círculo ilustrado de la época, promovía el gobierno de la razón en cada faceta de la vida frente a las ataduras del dogma religioso y que con el tiempo llevaría, él también, al "desencantamiento" del hombre y del mundo y, a la postre, a una interpretación de la realidad dentro de sus límites inframundanos en base al método científico⁴⁴. Liberada de toda Naturaleza de ascendencia divina, *La maja desnuda* puede verse, pues, como ratificación visual de la cosmovisión nacida al calor del ideario ilustrado y radicada en la

⁴¹ CALABRESE, Omar, *op. cit.*, p. 44.

⁴² LICHT, Fred, *Goya. The origins of the modern temper in art*, Londres, John Murray, 1980, p. 83.

⁴³ Véase GLENDINNING, Nigel, "El arte satírico de los *Caprichos*", en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid/Barcelona/Sevilla, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación La Caixa/ Fundación El Monte, 1996, pp. 17-22.

⁴⁴ Expresión de Max WEBER en sus *Ensayos sobre la sociología de la religión*, Madrid, Taurus, 1987, vol. I, p. 553.

madurez racional del ser humano, de ahí que su protagonista ya no sea una diosa⁴⁵, como sí lo eran sus antecesoras, sino una mujer de carne y hueso, real como cualquier mujer del Madrid de finales del setecientos⁴⁶, que es al fin y al cabo la identidad que el pintor fija para su modelo según reza el título de su óleo. Por encima de su adscripción a un género específico -irrelevante bajo la óptica igualitaria enciclopedista-, *La maja desnuda* es alguien que sabe lo que hace y, en virtud de esa autoconciencia, alguien con decisión sobre lo que hacer o no en un momento dado por la soberanía que la razón le concede sobre sus actos; una razón, su razón, emancipada por fin de toda injerencia externa.

Desde este alcance ilustrado de la inmanencia, Goya resuelve que la retratada se adueñe totalmente de la escena; más aún si se tiene en cuenta que en *La maja desnuda*, frente a lo que ocurre en la *Venus de Urbino*, no hay acción desarrollada ni en el plano principal ni en ningún otro sitio de la imagen, como tampoco existen más personajes que la protagonista. Lo único aquí importante es la presencia corporal de la modelo. Pero, si Tiziano pagó caro su comedido atrevimiento, más caro lo paga Goya al ser también mayor su osadía. Cuando Tiziano creó la *Venus de Urbino*, la despertó de la ingenuidad de la que gozaba con Giorgione, la hizo sabedora de su desnudez, incluso capaz de acariciarse el pubis mientras posaba ante el espectador. La Venus no sólo no se avergonzaba de su acción, sino que se regocijaba en ella, como probaba mirando complacida fuera de la obra; algo completamente lógico, por otra parte, siendo como era la primera vez que un pintor concedía a su modelo el don de la contemplación en una actitud, además, desinhibidamente sexual. A resultas de ello, era también la primera vez que el espectador se sentía realmente incomodado en su observación, incluso depuesto como centro organizativo visual de los elementos de la representación. Con

⁴⁵ Palabras que sirven de pórtico a uno de los artículos de Fred LICHT, "Ya no es una diosa. Las majas de Goya y el desnudo en los orígenes de la época moderna", en *El desnudo en el Museo del Prado*, Madrid/ Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado/Círculo de Lectores, 1998, pp. 117-131.

⁴⁶ Siguiendo la definición de Tomlinson para el caso masculino, la maja vendría a ser "la protagonista femenina de la vida popular urbana". En TOMLINSON, Janis A., *op. cit.*, p. 16.

todo, esta radicalidad era un tanto engañosa porque, al final, la retratada continuaba ostentando la dignidad de diosa, por lo que el cariz ultramundano no llegaba en verdad a desaparecer de la pieza; su desnudez era accidental, según informaban las sirvientas que se disponían a vestirla; la inocencia tampoco le quedaba tan lejana, como dejaba entrever el perrillo que dormía a sus pies; y su mirada era oblicua frente a la central del receptor, quien seguía mandando sobre la escena, tal y como siempre había hecho.

Pero Goya no se anda con contemplaciones. Es verdad que *La maja desnuda* levanta su mano del pubis al mirar al espectador, por lo que la sexualidad representada no sería inicialmente tan explícita, pero también lo es que al hacerlo lo deja íntegramente al descubierto, mos-trando así lo que en los desnudos anteriores permanecía oculto, por lo que el nivel de trasgresión a este respecto es equivalente, si no superior, al de la *Venus de Urbino*. El pintor se decanta en este caso por una mayor exhibición de la modelo, lo que explica que su cuerpo, en especial el torso, aparezca, no escorzado propiamente dicho, sino casi frontal al espectador como consecuencia del movimiento introducido en la figura para acercárselo lo máximo posible⁴⁷. A merced de esta contemplación exterior, de un observador que tiene ahora la oportunidad de ver lo que hasta la fecha le estaba vedado y, además desde una inmediatez a su persona jamás sospechada, la representación sería susceptible, sin embargo, de valorarse a la ligera, como una renuncia de la retratada a su consideración de sujeto al volverse más objeto, incluso, de lo que era con Giorgione. Pero nada más lejano de la realidad. Cuando desde dentro del cuadro reclama la mirada de quien aguarda fuera, *La maja desnuda* mira con todas sus

⁴⁷ Un maestro en este procedimiento será Cézanne al liderar una ruptura del espacio pictórico tradicional buscando lo que Goya sugería ya de modo un tanto intuitivo, el acercamiento del objeto representado al sujeto de contemplación. Cézanne dispondrá los objetos en la escena como volcados hacia fuera y creando un espacio calificado por algunos críticos de "abombado". Esto se advierte, por ejemplo, en su *Bodegón con manzanas y naranjas*. Hay en esta pintura un punto de vista elevado -los objetos se ven desde arriba- pero respetando aún cierta profundidad, como insinúa la diagonal de la mesa. Esta tensión entre espacios diversos origina una inclinación de los planos horizontales para formar con el plano del cuadro ángulos diferentes a los 90 grados. El resultado no es sino una fuerte presencia de los objetos. A propósito de ello, Pierre Cabanne hablará de la construcción "a la vez cerebral y constructivista" de los óleos de Cézanne. CABANNE, Pierre, *Le Cubisme*, París, P.U.F., 1991, p. 10.

consecuencias, sabiendo lo que enseña al nivel de sus compañeras y lo que enseña de más respecto a ellas; o sea, no se conforma con ser observada sin más en tanto ella misma observa, siguiendo en esto a la *Venus de Urbino*, sino que muestra plena conciencia del plus que encierra su observación y que la hace adjudicataria de la dignidad de sujeto que reclamaba Tiziano para su *Venus* sin llegar a conseguirlo. En este sentido, la *Maja desnuda* no sólo no retrocede un paso atrás, como de entrada puede que parezca, sino que lo da con más impulso hacia delante. A ello contribuyen, naturalmente, los límites terrenales de su quintaesencia humana, realzados por su desnudez femenina, pues si algo es la *Maja desnuda* es cuerpo y materia en el sentido más puro de estos dos términos. Esta desnudez la eleva el artista al espacio del lienzo por el gusto de la desnudez en sí misma, sin paliativos ni subterfugios, sin acciones que contrarresten su fuerza o que faciliten la explicación de la que carece en realidad; como una simple presentación, en definitiva, del cuerpo en su orografía femenina donde no se escatima un solo detalle y donde todo salta a la vista.

Más sujeto enfáticamente corporal que nunca, la modelo de Goya desmantela de una vez por todas la mirada androcéntrica de la cultura occidental contra la que Tiziano arremetió con su *Venus*. Para ello, además de abrirle los ojos a la retratada, como hizo Tiziano, invierte su orientación dentro de la escena. Conviene recordar, a propósito de ello, que Tiziano trasladó ya la mirada del interior del lienzo hacia un lateral, al izquierdo concretamente. Esa mirada, en un incesante tira y afloja con la externa del espectador, proclive a descender hacia el pubis, cedía en favor de esta última por la posición central que la pintura todavía reservaba al punto de vista mediante la perspectiva representada. Conteniendo el punto de fuga, e inexorablemente también el de vista, el eje vertical allí visibilizado despejaba cualquier duda acerca de la ubicación del observador y a su dominio sobre la escena, cuestionados, no obstante, muy sutilmente por los ojos abiertos de la modelo. Pero con Goya la perspectiva es absorbida por la oscuridad del fondo y la profundidad solamente se insinúa por el particular escorzo de la figura y el canapé sobre el que ella reposa. Este debilitamiento representativo de la tercera dimensión en quien primero repercute es en el observador y además de modo negativo pues, desprovisto de proyección en el plano del cuadro a través del punto de vista y de su consiguiente localización central, se siente perdido

dentro del espacio pictórico, si no llevado a su completa anulación. De hecho, se halla desasistido desde prácticamente todos los frentes compositivos: a la ausencia del sistema axial de coordenadas frente a su presencia anterior, se suma ahora el desplazamiento de los principales puntos de orientación espacial, especialmente del pubis, que no le inspira la más mínima confianza en su descenso respecto al centro de simetría, o el ombligo, que desplazado a un lado de ese mismo centro pero sugiriendo lo contrario, induce, si cabe, a una mayor confusión.

Ante tanto desconcierto, la única tabla de salvación del espectador es la mirada en la que desemboca la suya propia tras concluir su lectura de izquierda a derecha de la escena. Pero, en tanto necesita de esa mirada como único referente espacial al que agarrarse por su relación con la diagonal ascendente, en la tela de Goya se produce además un giro realmente inesperado: ese mismo espectador se ve rebajado a la condición de objeto, asociada desde siempre a la feminidad, porque la mujer a la que mira dentro de la pintura y que desde ella le devuelve la mirada le arrebató la suya de sujeto, asimilada en cambio a la masculinidad. Esta flagrante usurpación acontece en el interior del espacio pictórico pese a la singularidad de la mirada que la desencadena, una mirada excéntrica y femenina, es decir, carente en teoría de toda influencia seria en el modelo jerárquico de género coetáneo al pintor -y difícil de erradicar, por cierto, dados sus muchos de siglos de vigencia- donde el varón obtiene pingües beneficios a costa de la mujer. Pero en honor a su compromiso ilustrado, Goya se las ingenia para desmentir ese modelo acudiendo precisamente a dicha mirada como depositaria de un modo distinto de organizar y comprender la imagen del inculcado por la cultura visual dominante y que hace que la mujer recupere el sitio que le corresponde. Por eso, la marca diferencial añadida de la mirada de la *Maja desnuda* de Goya, como diría el discurso feminista, lejos de estar connotada peyorativamente por falta de valor, está cargada por el contrario de buenos augurios para el receptor, que es en definitiva quien cuenta siendo como es el extremo donde culmina y se dota de significado el proceso comunicativo que toda obra de arte inicia⁴⁸.

⁴⁸ ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.

Para ser exactos, la mirada de la maja es extremadamente provechosa -y, en la misma medida, poderosa⁴⁹- porque ayuda al espectador a reencontrarse a sí mismo en la obra al ser desde la altura a la que ella se sitúa desde la que él puede localizar la suya -único dato, por otra parte, al que puede acceder, pues de su ubicación central no queda una sola huella, disuelta como queda en el fondo tras la modelo, ni menos aún de su dominio masculino, eclipsado como aquí resulta por el femenino-. No obstante, procurándole unas coordenadas espaciales lo que *La maja desnuda* hace en realidad es invitar al espectador a adoptar su posición dentro de la imagen, a abrir los ojos a otra larga experiencia humana, desconocida o simplemente olvidada, pero en cualquier caso tan válida como la generalmente admitida aunque, en contraste con ella, gratamente enriquecedora para la percepción artística debido a la ampliación que sugiere de su concepto y a la aceptación de otros cánones representativos menos monolíticos que los asentados por la práctica artística consuetudinaria⁵⁰.

En su afán por superar las estrechas de mira desde las que suele contemplarse la obra de arte, la tela de Goya irrumpe en el contexto artístico contemporáneo como denuncia de la mirada construida artificialmente e implantada interesadamente por la cultura androcéntrica occidental, y como reivindicación asimismo de otras tantas posibles. A efectos prácticos, ello implica disentir de la arraigada norma representativa que privilegia el medio sobre los extremos al ordenar los elementos de la representación y al varón sobre la mujer

⁴⁹ La modelo de Goya se volvería así tan masculina como poderosa según la identificación que establece Lipton entre masculinidad y poder cuando describe a la mujer con prismáticos del cuadro de Degas del mismo título. Dice Lipton: "Standing frontally, iconically and staring out through binoculars, this woman is an imposing personage whose monumental form and act of bold looking expressed tremendous power; power which at that time was by definition male". Véase LIPTON, Eunice. *Looking into Degas: Uneasy images of women and modern life*, California University Press, Berkeley, 1986, p. 68.

⁵⁰ Obsérvese la coincidencia aquí entre el propósito pictórico de Goya y el del discurso feminista nacido al abrigo de los valores enciclopedistas y que bajo la denominación de "Ilustración olvidada" alerta contra los prejuicios del discurso ilustrado, que como promesa de autonomía para todo individuo desde una razón presumiblemente generalizada, deviene, en cambio, su polo opuesto discriminando al conjunto del sexo femenino. PULEO, Alicia H., *La Ilustración olvidada*, Barcelona, Anthropos, 1993.

al distribuir los roles de agente y paciente de la contemplación. El arte académico heredado del siglo XV, aliado del poder organizativo del centro y del magisterio visual masculino proyectado en él -como símbolo del reconocimiento y de la influencia del varón en la esfera social-, se ve obligado entonces a abrazar otro tipo de imágenes fundamentadas, por el contrario, en los márgenes compositivos y en la mirada femenina expulsada hacia ellos -metáfora, a su vez, del lugar marginal culturalmente asignado a la mujer-⁵¹. Estas otras imágenes, de las que la *Maja desnuda* es fiel exponente, invierten hacia fuera, hacia lo que suele ser el espacio compositivo visualmente subordinado, la tendencia perceptiva a buscar el núcleo representativo hacia dentro, o sea, hacia el espacio normalmente subordinante, como desafío de los esquemas artísticos dominantes, regidos por una voluntad acrítica que parte de dos premisas falsas: primera, que todo lo relacionado con organización del espacio depende indefectiblemente del medio y que, por eso mismo, lo céntrico es óptimo y lo marginal, pésimo; y segunda, que la mirada en sentido general es viril y, como consecuencia de ello, que lo masculino es lo universal que iguala y lo femenino, lo específico que crea desafortunadas diferencias⁵².

El objetivo de esta ingente transformación estructural es la deconstrucción de la versión totalizadora y excluyente de la mirada desde la que el espectador occidental ha venido contemplando la obra de arte desde que ésta iniciara la andadura hacia su autonomía durante

⁵¹ La tendencia representativa de Goya a hacer valer los extremos sobre el centro puede entenderse como preludeo de la reestructuración globalizante que a escala mundial y en la esfera cultural advierte Zaya en la era contemporánea a raíz del cambio del flujo migratorio del centro a la periferia tras finalizar el proceso descolonizador y los habitantes de los países orientales emigrar a los occidentales en busca de trabajo, pero sobre todo de las comodidades y el estado de bienestar de los que carecen en los suyos de procedencia. Véase ZAYA, Octavio (dir.), "Travesía. Diseminaciones, cruce y desterritorializaciones", en *Transatlántico. Diseminaciones, cruce y desterritorialización*, Madrid, Tabapress, 1998, pp. 17-27.

⁵² El valor que el presente trabajo reconoce a la mirada oblicua de la *Maja desnuda* es deudor, hasta cierto punto, del análisis efectuado por Mary Ann DOANE de la fotografía de Robert Doisneau, de 1948, titulada precisamente *Una mirada oblicua*, dentro de su artículo "Film and the masquerade. Theorizing the female spectator", en JONES, Amelia (ed.), *The feminism and visual culture reader*, Nueva York, Routledge, 2003, pp. 60-71.

el período renacentista⁵³. Lo que se pretende con ello no es, sin embargo, invertir los términos de la ecuación para privilegiar ahora a los anteriormente desfavorecidos. En el ánimo de los autores de este tipo de escenas prima, sobre todo, la resistencia y oposición radical a cualquier forma de imposición, venga de donde venga y la encarnación quien la encarne, en la creencia de que la tiranía a la que todas ellas abocan, hace desprestigiar el amplio potencial que encierran otros lugares y otros puntos de vista para la creación artística. En otras palabras, que para los artistas como Goya no hay centro ni mirada masculina a los que rendirse incondicionalmente porque tampoco existe periferia propiamente dicha ni mirada femenina que deban descartarse de antemano. Más allá de estas distinciones injustificadas, discriminatorias *in extremis* pues lo que se tiene por paradigmáticamente organizativo, por un lado, y humano, por otro, no trasciende lo puramente céntrico y viril respectivamente⁵⁴, las imágenes como *La maja desnuda* plantean la constitución de la obra de arte como un continuo reticular de espacios interseccionantes y miradas interactuantes con idénticas oportunidades de erigirse en el espacio y la mirada primordial. Como área de hibridación permanente, o como territorio desterritorializado, la obra de arte logra lo imposible: acortar distancias entre latitudes representativas e identidades sexuales de consideración dispar. Lejos de desestabilizar la composición resultante, estos hallazgos amplían hasta el infinito el registro de las representaciones artísticas potenciales de la realidad y, como la cara y cruz de la misma moneda, también el de sus posibles lecturas.

Por todo ello, cabe concluir que la reorganización pictórica a la que presta sus servicios la *Maja desnuda* tiene como fin último recomponer la mirada occidental desarraigando de ella absurdos prejuicios y preferencias arbitrarias, responsables de la

⁵³ A grandes rasgos, la autonomía del arte puede definirse como el reconocimiento de que las formas y los valores artísticos tienen significado por sí mismos y no lo toman prestado de otras esferas como la ciencia o la moral. Este proceso, que culmina en la conquista de la libertad creativa del artista y en la interpretación del arte en sus propios términos, comienza en el Renacimiento al desgajarse la obra de arte de una primera y decisiva tutela, la del dogma religioso.

⁵⁴ Este sentido de la discriminación procede de BENHABIB, Seyla, "El otro generalizado y el otro concreto", en BENHABIB, Seyla y CORNELL, Drucilla (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990, p. 127.

hiperrepresentación de unos valores y la *infrarrepresentación* de otros, para hacer de ella una mirada ecuánime, objetiva y auténtica donde no tengan cabida ni la omisión ni el menosprecio, sólo el deseo de registrar y aprehender la realidad lo más completa y verazmente posible con procedimientos artísticos. Ampliando el horizonte visual históricamente adoptado para contemplar la obra de arte, restableciendo activos perceptivos injustamente desdeñados pero legitimados en su desdén por la costumbre, e invalidando el recelo secular contra directrices disidentes de la habitual e identidades discrepantes con la dominante, el cuadro de Goya altera además la percepción que el espectador occidental tiene de sí mismo, expresada en su forma de concebir el espacio, de enjuiciar al contrario y de afrontar, en última instancia, la realidad desde parámetros engañosos como la generalidad y la excelencia.

Aunque parezca mentira, esta compleja significación la arbitra el simple retrato de una mujer desnuda que mira al espectador desde un lateral, pero que al hacerlo, como recalca el discurso feminista con relación a la experiencia artística contemporánea, *descoloniza su cuerpo femenino* de la mirada masculina⁵⁵; incluso lo *deserotiza*, según la noción cultural del erotismo -frente a la natural- donde el cuerpo de la mujer se somete por imperativo a la supremacía visual/sexual del varón⁵⁶. En la medida en que esa ilusión de sumisión se desvanece dentro de sus límites, *La maja desnuda* resulta, no ya transgresora, sino radicalmente revolucionaria.

Referencias Bibliográficas

AMORÓS, Celia, "Naturaleza, Cultura, Mujer y mediación: variaciones levi-straussianas sobre un tema de Hegel", en *Revista de la asociación*

⁵⁵ TICKNER, Lisa, "The body politic: female sexuality and women artists since 1970", en *Art History*, Nueva York, Routledge, 1978, núm. 1, p. 247.

⁵⁶ DUNCAN, Carol, "The Aesthetics of power in Modern Erotic Art", en *The Aesthetics of power. Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, 1993, pp. 119-120.

- española de neuropsiquiatría, Madrid, Asociación Española de Neuropsiquiatría, núm. 7, 1983.
- ANDERSON, Jaynie, *Giorgione. The painter of "poetic brevity"*, París/Nueva York, Flammarion, 1997.
- ARASSE, Daniel, "The Venus of Urbino or the archetype of a glance", en GOFFEN, Rona (ed.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge University Press, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf, *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 2001.
- _____, *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1998.
- BENHABIB, Seyla, "El otro generalizado y el otro concreto", en BENHABIB, Seyla y CORNELL, Drucilla (eds.), *Teoría feminista y teoría crítica*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1990.
- BRUNO, Giordano, *Los heroicos furores*, Madrid, Tecnos, 1987.
- CABANNE, Pierre, *Le Cubisme*, París, P.U.F., 1991.
- CALABRESE, Omar, "La Venere di Urbino di Tiziano Vecellio", en CALABRESE, Omar (dir.), *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, Milán, Silvana Editoriale, 2003.
- DOANNE, Mary Ann, "Film and the masquerade. Theorizing the female spectator", en JONES, Amelia (ed.), *The feminism and visual culture reader*, Nueva York, Routledge, 2003.
- DUNCAN, Carol, "The Aesthetics of power in Modern Erotic Art", en *The Aesthetics of power. Essays in Critical Art History*, Cambridge University Press, 1993.
- ECO, Umberto, *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1990.
- GASSIER, Pierre; WILSON, Juliet, *Goya: life and work*, Colonia, Evergreen, 1994.
- GLENDINNING, Nigel, *Goya y sus críticos*, Madrid, Taurus, 1982.
- _____, "El arte satírico de los Caprichos", en *Caprichos de Francisco de Goya. Una aproximación y tres estudios*, Madrid/Barcelona/Sevilla, Calcografía Nacional de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación La Caixa/ Fundación El Monte, 1996.
- GODOY DOMÍNGUEZ, María Jesús, "El dorado en la obra de Gustav Klimt: reminiscencias medievales de un color", en *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, núm. 1, 2002.

- GOFFEN, Rona, "Sex, space and social history in Titian's Venus of Urbino", en GOFFEN, Rona (ed.), *Titian's Venus of Urbino*, Cambridge University Press, 1997.
- _____, *Titian's women*, New Haven, Yale University Press, 1997.
- GOMBRICH, Ernst H., *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Madrid, Debate, 1997.
- _____, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Debate, 1990, vol. I.
- GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona/Buenos Aires/México, Paidós, 1989.
- HARRIS, Enriqueta; BULL, Duncan, *Goya's Majas at the National Gallery*, Londres, National Gallery Publications, 1990.
- JOANNIDES, Paul: *Titian to 1518. The assumption of genius*, Londres/New Haven, Yale University Press, 2001.
- LICHT, Fred, *Goya. The origins of the modern temper in art*, Londres, John Murray, 1980.
- _____, "Ya no es una diosa. Las majas de Goya y el desnudo en los orígenes de la época moderna", en *El desnudo en el Museo del Prado*, Madrid/Barcelona, Fundación Amigos del Museo del Prado/Círculo de Lectores, 1998.
- LIPTON, Eunice, *Looking into Degas: Uneasy images of women and modern life*, California University Press, Berkeley, 1986.
- MACDOUGALL, Elisabeth B., "The sleeping nymph: origins of a humanist fountain type", en *Art Bulletin*, Nueva York, College Art Association, núm. 57, 1975.
- PANOFSKY, Erwin, *Problems in Titian, mostly iconographic*, Londres, Phaidon, 1969.
- _____, *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988.
- PULEO, Alicia H., *La Ilustración olvidada*, Barcelona, Anthropos, 1993.
- REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995.
- RONDA, Kasl (ed.), *Giovanni Bellini and the art of devotion*, Indianapolis Museum of Art, 2004.

- ROSAND, David, "Giorgione, Venice and the pastoral vision", en CAFRITZ, Robert; GOWING, Lawrence; y ROSAND, David, *Places of delight. The pastoral landscape*, Washington, The Phillips Collection, 1988.
- TICKNER, Lisa, "The body politic: female sexuality and women artists since 1970", en *Art History*, Nueva York, Routledge, núm. 1, 1978.
- TOMLINSON, Janis A., *Goya en el crepúsculo del siglo de las luces*, Madrid, Cátedra, 1993.
- WEBER, Gregor J. M., "Velata dal tempo" en CALABRESE, Omar (dir.), *Venere svelata. La Venere di Urbino di Tiziano*, Milán, Silvana Editoriale, 2003.
- WEBER, Max, *Ensayos sobre la sociología de la religión*, Madrid, Taurus, 1987, vol. I.
- WILLIAMS, Linda, "When the woman looks", en DOANE, Mary Anne et alter (eds.), *Revision: feminist essays in film analysis*, Nueva York, Greenwood, 1984.
- YATES, Frances A., *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, Ariel, 1983.
- ZAYA, Octavio (dir.), "Travesía. Diseminaciones, cruce y desterritorializaciones", en *Transatlántico. Diseminaciones, cruce y desterritorialización*, Madrid, Tabapress, 1998.