

ESTEREOTIPOS FEMENINOS EN LA PINTURA

Pálidas y esquirolas

Carmen Pena López

La dicotomía entre dos principios, lo femenino y lo masculino, fomentado por la estética del siglo XIX, hace eco de los cambios estructurales de la sociedad industrial. El estereotipo femenino, débil y frágil, que tanto la pintura como la literatura representan, viene a significar la pérdida del poder de la mujer a través de su contribución en la economía familiar dentro del nuevo sistema económico que se estructura exclusivamente en la actividad laboral del hombre.

Pálidas...

Fue en el siglo XIX cuando se puso de moda el estereotipo de la mujer pálida, desvalida y enferma. Aquel modelo era la consecuencia del proceso de avance de la industrialización, que había trastocado los roles masculinos y femeninos, desplazando a la mujer como valor económico y como contribuyente al sustento familiar: recaída la responsabilidad y el poder económico en el hombre, privada la mujer de los medios para dedicarse con éxito a sus intereses, el matrimonio se convertiría en su objetivo imprescindible.

Como la moral decimonónica, y especialmente la victoriana, era puritana, uno de los pocos medios para no ofenderla por parte de la mujer y captar la atención de hombres y posibles maridos fue el de mostrarse frágil¹.

El desmayo y el frasco de las sales se convirtieron en el reclamo para el varón, que fuerte y seguro de sí acudía protector a impedir aquel derrumbamiento con su brazo firme en torno a la delicada cintura. Así prosperó una peculiar enfermedad llamada «consunción», especie de «forma de suicidio por autosugestión aguda», con base real o irreal. Esa fragilidad supuesta de las mujeres, esa naturaleza enfermiza, era un gancho para adular la fortaleza de los hombres, para confirmarlos en su patriarcal papel dominante. Sin duda potenciaba también el rol paternalista de los patriarcas, que caían como moscas en la trampa psicológica tendida desde la fragilidad como envoltura de un erotismo morboso, que vería su culminación tanática en la amante tísica –*La dama de las camelias*– o en las cerúleas sifilíticas abismalmente tentadoras, uno de

53

cuyos ejemplares se representa en *Sífilis*, de Ramón Casas.

Simultáneamente, con el asentamiento del patriarcado en la sociedad occidental de fin de siglo arraigó la idea ya adquirida de que la vida –la naturaleza– se presenta siempre bajo un doble aspecto, el masculino y el femenino. Con el carácter masculino se identificaron el sentido de transcendencia, el espíritu, la voluntad, la conciencia y la fuerza de la acción; mientras que lo femenino se identificaría con lo intrínsecamente pasivo, inmanente y carnal. Esta idea la recogió y desarrolló especialmente Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*².

La idea y la imagen de lo femenino fundía así dependencia física y económica: fragilidad, enfermedad, etc., iban ligadas a pasividad y falta de iniciativa, al menos aparente. La mujer matrimoniable debía aparentar sumisión y no mostrar sus iniciativas –ni amorosas, ni intelectuales–, todo ello manteniendo la gracia, el encanto y el atractivo de su sexo. Así se puso de moda la mujer que espera –o que irremediamente tenía que simular que esperaba– tejiendo una sutil enredadera para atraer y cazar al hombre desde esa postura impuesta por la moral y por la sociedad patriarcal.

Este estereotipo se plasmó en la literatura y en las artes plásticas, a lo largo de un abanico de diferentes modelos, unos explícitos, otros emboscados en metáforas de color o formales identificados con ese ideal femenino. Así el estereotipo de la mujer pálida y frágil dominó la pintura de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos de éste, calando de manera firme en los modelos del Simbolismo y del Moder-

nismo. Por transferencia los modelos de paisajes finiseculares –realistas o idealistas–, considerados por la crítica y teoría del arte como «femeninos»– integrarían lógicamente el encanto de la palidez.

En efecto, la teoría del arte y la crítica interpretaron a su vez aquellos modelos identificándolos con la esencia de lo femenino, en los términos que había impuesto el pensamiento de la época: es decir, el nivel estético y el nivel creativo introyectaron el constructo ideológico de lo femenino y lo masculino y lo proyectaron en imágenes diversas. Además el pensamiento religioso reforzaría todo ello: la maldad –inherente a la inductora al pecado original y a la perdición de la sociedad cristiana– sería exorcizada con una serie de imágenes estereotipadas de la mujer, que sólo funcionarían positivamente si la mujer como sierva dependiente renunciaba a cualquier iniciativa y acción en el nivel superior del espíritu, de la voluntad o de la historia.

Lo femenino así «controlado» se situaba en un segundo plano respecto a lo masculino, lo cual entrañaba un radical machismo, que estéticamente se emboscaba tras la concesión de encantos privativos de la identidad femenina a aquellos elementos del mujerío que se sometían al estereotipo sin visos de rebelión.

Las transposiciones plásticas de este modelo de feminidad han aparecido una y otra vez a lo largo de la historia de la pintura, en especial a partir del fin de siglo, y en concreto en la pintura y la ilustración modernista y simbolista: la modernista *Isolda* de Beardsley, por ejemplo (1890), se identifica con lo pálido, muchas

veces representado en el color blanco, simbólicamente ligado a lo lunar y a la luna misma, que recibe y refleja la luz³. La fragilidad sutil representada por la pulsión nerviosa de la línea expresa el modelo de enferma por «con-sunción», elegante y estilizada; los desnudos pálidos, lunares y enfermizos del simbolista Maurice Denis en *Atardecer trinitario* (1891) tienen tanto de referencias al primitivismo flamenco, como de identificación con esos modelos femeninos de época que hemos comentado, fundiendo la fragilidad a la magia encantadora y misteriosa de lo nocturno.

Siempre que el color adquiere un papel esencialmente simbólico, lo femenino se representa en un color y lo masculino en otro desde los orígenes de la pintura: recordemos, por ejemplo, las pinturas o las esculturas pintadas egipcias. Ese hecho se replanteó en la pintura modernista y simbolista finisecular, la cual recogió esa tradición simbólica y la cruzó con los modos femeninos y masculinos de época arriba comentados: un maravilloso ejemplo de ello es la pareja de Klimt en *El beso* (1908): ella desmayada, lívida y frágil, con su pelo de fuego rojo, es besada sensual y protectoramente por el hombre representado en oscuro frente a la palidez femenina.

Naturalmente, no actúa sistemáticamente la proyección de ese estereotipo, sobre todo cuando el carácter simbólico y decorativo de la pintura no era el objetivo: es decir, cuando la carga literaria desciende en pro de la pintura ambiental, de los efectos realistas interpretados en procesos sintéticos o analíticos, disminuye la proyección del estereotipo, si bien reflota con cadencia regular, incluso en el

vanguardismo del siglo xx. Así esa dicotomía esencial entre lo masculino y lo femenino se muestra por ejemplo en los maniqués de Chirico representando a *Héctor y Andrómaca* (1917).

... y esquirolas

La actitud de la que espera fue la proyección de una mentalidad patriarcal y conservadora, que idealizó y sublimó la falta de iniciativa femenina, tanto en el terreno sexual como en el social e histórico. Hasta tal punto ha sido esto así, que con frecuencia se enfrentó comparativamente este modelo al de la mujer rebelde, activa o revolucionaria, incluso en los textos de crítica artística.

Trabajando en torno a la pintura española de fines de siglo encontramos un texto del crítico José Francés, que no tiene desperdicio al respecto. El texto trata sobre el pintor Juan Llimona y aparece en la revista *El año artístico* de 1915; en él se refiere al cuadro *Soledad* del pintor mencionado, que destacó en la exposición nacional de aquel año; en él se representaba a una mujer tendida en las arenas de la playa, esperando que la otra naturaleza hostil le devolviese a los hombres por ella devorados (el cuadro está hoy en paradero desconocido). De nuevo la pasividad y la espera identificada con lo femenino de bien, y en aquel caso con lo catalán. Tan pasiva y «bondadosa» era esta *Soledad* como lo eran sus hermanas urbanas —continúa el texto—, «las que en la ciudad llenan los talleres, las fábricas y que en los días de algarada no lanzan piedras ni blasfemias como los hombres sublevados, sino que ruegan por ellos en la paz sentimental de la estancia...»⁴.

Con esta imagen femenina se identifica el más celoso patriarcalismo: la de la guardadora de las esencias, la que reproduce la fuerza de trabajo mientras espera, la que sugiere sin intervenir activamente en la historia, la que no se debe jamás identificar con las actividades revolucionarias a riesgo de perder la identidad femenina ortodoxa.

El patriarcado dictaminó que cualquier mujer que se preciase dentro de la sociedad decimonónica debía esperar: esperar al amor, esperar ante la historia, esperar al marido infiel... al menos aparentemente. Esa conveniente actitud de la mujer espectante se proyectaría en el arte y la pintura contemporánea con frecuencia.

Todavía no se ha hecho un estudio definitivo sobre el retrato femenino y sus actitudes a lo largo de la historia, pero sin duda una de ellas e importante es la de la mujer que espera: desde la tranquila y elegante *Mme. Recamier* de Jacques-Louis David a las más descocadas Majas de Goya —remedos de las antiguas «Venus»— o a las sugerentes y sensuales damas finiseculares de la *chaise longue*, de la que fue heredera a principios del siglo xx la *Condesa de Noailles* de Zuloaga, buena parte de las imágenes de mujer esperaban, unas recatadas y modestas, otras provocadoras o sugerentes, pero todas esperando: que las eligiera el honesto caballero, o que las comiera el lobo feroz.

Nada más divertido y tiernamente erótico que aquellas fotografías de niñas lánguidas, tendidas sobre sillas o divanes modernistas, iniciándose en el aprendizaje de la espectante atrapadora: un brazo caído, el otro con la ma-

no sobre la desnuda rodilla, la pierna gordezuela y aún semicubierta por el oscuro calcetín.

La crítica de arte y las imágenes artísticas recogen la idea generalmente extendida de que lo femenino es por esencia troquel de lo inmanente. En el campo de la pintura, desde los pintores vanguardistas a los conservadores han recogido esta imagen: *La señora de Cézanne en el sillón amarillo* representa una actitud común en los modelos femeninos; estática y con la mirada ausente cruza sus manos sobre el regazo y espera.

El Picasso de la época azul funde frecuentemente los estereotipos de mujeres pálidas y a la espera con modernos retratos inmersos en la estética simbolista y modernista todavía, como en el caso de *La melancolía* (1902), figura de mujer ensimismada que responde al concepto moral y social de la época.

Rompería Picasso con ese concepto introjectado de lo femenino, tanto en cuanto a la actitud, como en lo que se refiere a las identificaciones simbólicas de color, cuando se iniciase en la revolución cubista, especialmente en *Las señoritas de Avignon*: en él, tomando el desnudo femenino como referencia clásica en el que confluyen humanismo occidental y primitivismo, no sólo experimenta formal y espacialmente con la descomposición de los volúmenes, sino que los modelos —las damas de un burdel, las mujeres de la calle que repudiaba Francés— explotan de vida y de acción desplegando los brazos, desperezándose e integrando todos los colores —símbolos de lo femenino y de lo masculino—, acabando con la dicotomía ab-

solita entre los dos principios, pues ambos están en la naturaleza y en la vida.

Contaminaciones paisajísticas

Un paisaje es el resultado de la mirada humana sobre determinado medio ambiental: la naturaleza existe sin el hombre, pero el paisaje no, y está determinado por la psicología y la sociología de quienes lo describen. De aquí que en ellos, en los métodos de descripción de la naturaleza y de la valoración de la misma se delaten los ideales de los que los suscriben y corroboran. La mujer —como naturaleza— sería considerada en muchas ocasiones como extensión del paisaje y viceversa, intercambiándose los adjetivos de uno a otro con cierta frecuencia. Las cualidades de gran parte de los paisajes suelen coincidir con las de esa mujer remanso del guerrero, así como esos paisajes suelen ser madre que nos protegen en su seno, y excepcionalmente son iluminados en su supuesto aspecto masculino⁵.

Los paisajes sobre los cuales se han proyectado supuestas cualidades masculinas se consideraron superiores teórica y estéticamente a aquellos femeninos encantadores: los prejuicios machistas harían inconscientemente este tipo de transferencia. Los paisajes encantadores, suaves y «aquietados» serían femeninos y por tanto supuestamente periféricos, mientras que los considerados estéticamente varoniles eran «activos», dominantes y dentro del territorio cultural y político de referencia representaban el centro.

Es en el seno de la estética de la diferencia donde han surgido proyecciones de este carác-

ter; la necesidad de defender una identidad ligada a un territorio y a una imagen sublimada del mismo llevó a transponer valores dominantes a éste y a relegar a otros: este fenómeno se repitió constantemente a partir del surgimiento del romanticismo y especialmente como proyección de los pensamientos regionalistas y nacionalistas. A partir de ahí todos los movimientos situados en la estela romántica —los llamados postromanticismos— incluido el postmoderno se cargaron de estos prejuicios estéticos.

Dentro del arte español contemporáneo la reciedumbre de lo masculino habría de identificarse con la imagen de Castilla y lo femenino con los otros paisajes regionales periféricos. La razón principal fue que en los tiempos de fines del siglo XIX y principios del XX España vio ascender las teorías y la problemática regionalista y nacionalista: las tensiones entre centro y periferia crearon una distorsión y una fragmentación de la imagen de España, que se proyectó en su representación plástica y en sus emblemas artísticos. Entre todos aquellos pensamientos diferenciales surgió fuerte el nacionalismo español «crítico», que redefinió la quebrada España a través de la idea y la imagen de Castilla⁶.

El ideario de aquel renovado liberalismo veía en Castilla y en el paisaje castellano —hasta entonces estéticamente denostado— la esencia de la razón hispana, veía en su cordillera central el «eje dorsal» de la nación, en sus llanuras desoladas el escenario de la gran historia imperial del país, en sus cerros milenarios los «testigos» mudos del paso del tiempo y de los acontecimientos geológicos, geográfi-

cos e históricos. Y después de esto –¿cómo no?– este paisaje fue identificado con valores y cualidades masculinos, mientras que los periféricos –salvo ciertas excepciones– recibieron halagos y piropos propios de sus supuestos atractivos femeninos: el castellano representaba la historia, la voluntad, el espíritu, la lucha activa; los periféricos el encanto pasivo, sin lucha, sin voluntad, la palidez, la espera.

Este sentido estético y mítico del paisaje castellano se montaría con terminología de la corriente positivista lastrada de cargas idealistas muy notables, entre los términos del krausismo y los del positivismo científico y metodológico. El núcleo de este pensamiento estaba representado por la Institución Libre de Enseñanza y aquella estética cristalizaría en el cambio de los modelos de paisaje literarios y pictóricos que difundió la Generación del 98. En cuanto a los pintores que representaron estas identificaciones estéticas, uno de los más destacados fue Aureliano de Beruete, totalmente identificado con la estética de Giner de los Ríos expresada en un texto sobre «Paisaje», que enarbolaba el paisaje de la estepa como símbolo de la reciedumbre española, como la imagen masculina de España, mientras que los paisajes del norte de la península eran encantadores, pasivos, sin voluntad y femeninos:

«[...] todo es gracia, armonía, proporción, encanto; los valles son cerrados y pequeños, los cerros bajos, pálidos el azul del celaje; el verdor de los árboles transparente; fresco y brillante el de los prados; la naturaleza entera sonrío en una media tinta que lo envuelve

todo y hace imposible la ruda acentuación de contrastes. Es la belleza femenina, expresión de una actitud desplegada sin lucha en un ritmo tranquilo. Aquí por el contrario (se refiere al paisaje serrano de Castilla, en concreto al Guadarrama) asoma por doquier el esfuerzo indomable que intenta abrirse paso a través de obstáculos sin cuento, y así como en un mismo día y lugar se suceden con rapidez vertiginosa el hielo y el ardor de los trópicos, así el sol deslumbra con un fulgor casi agrio en el fondo de un cielo de puro azul casi negro. Es la nota varonil, masculina que pudiera llamarse»⁷.

Este paisaje «varonil», hasta entonces inédito estéticamente, se convertiría en una imagen constante en la emblemática española, en un centro de referencia, plasmándose en las pinturas de Beruete con delicadeza extraordinaria, en las de Zuloaga, en las de las vanguardias españolas –Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Caneja, etc.– hasta llegar a la abstracción lírica del grupo El Paso, manteniendo siempre los atributos de la hombría y del poderío, cada vez que la crítica de arte y la historia del arte español se refieren a él. Una vez más las metáforas referidas al paisaje proyectaban las construcciones teóricas referidas a la dualidad masculino-femenino, y por enésima vez en la proyección de las mismas –en este caso– sobre los paisajes de la patria se da un papel dominante por supuesto al masculino, mientras que lo presunto femenino se relega transfiriéndole el papel de la frágil mujer que espera pasivamente a que la naturaleza y la historia la hagan los demás.

Coda final

La intensa palidez de Paloma Picasso la inventó su esposo para contrastarla con los ojos carbónicos e inmensos de su ibérico padre, y cuenta la protagonista que el *look* se le impuso definitivamente cuando un verano, morena

como un tizón mediterráneo, sus amigos la rechazaron horrorizados.

Así nos sometemos las mujeres a la voluntad de los hombres, que finalmente quedan atrapados por nuestra naturaleza, cumpliendo nuestro santo capricho.



59

NOTAS

¹ Klein, V., *El carácter femenino*, Ediciones Paidós Ibérica, 1990.

² Beauvoir, S., *El segundo sexo*, «Los mitos».

³ Portal, I., *El simbolismo de los colores. La antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, Ed. de la Tradición Unánime, 1989.

⁴ Francés, J., *Revista Año artístico*, 1915.

⁵ Pena López, C., «El concepto de lo femenino y lo masculino en la teoría del paisaje español», en *La imagen de la mujer en el arte español*, Ed. Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

⁶ Pena López, C., «Centro y periferia en la modernización de la pintura española, 1876-1918», Introducción al catálogo de la Exposición *Centro y Periferia...*

⁷ Giner de los Ríos: «Paisaje», *La lectura*, 1915, vol. I.



Alexander Deineka, «Sobre la máquina», 1925.