

Imagen femenina y control social

POR
BEATRIZ MONCÓ

I

El Barroco español es un tiempo complejo en el que la unión de contrarios es una de sus señas de identidad. Incluso el principio y final del periodo, es decir, desde los inicios del siglo XVI hasta la terminación del XVII, marcan para España los hitos de su esplendor y comienzo de decadencia no solo política sino económica y cultural. Ese declinar imparable, traducido en continuas guerras y revueltas, crisis monetarias, inseguridad de créditos y empobrecimiento de masas, trajo consigo un sentimiento de precariedad, de inestabilidad social y personal que, entre otras cosas, se tradujo en un sistema “dominado por las fuerzas de imposición represiva que están en la base de la gesticulación dramática del hombre del Barroco”.¹

Se establece, por tanto, una pugna de fuerzas sociales que desde la orilla de los desfavorecidos presionaba por un cambio de relaciones, no solo entre clases y grupos sino también entre individuos. La aparición de nuevas ideas, aspiraciones y conductas (los heterodoxos religiosos, los reformistas o los aventureros-conquistadores son buena muestra) trajo consigo una reacción del poder político y de aquellos estamentos e instituciones que reelaboraban el orden tradicional. Bajo este aspecto podríamos hablar de la construcción de una “cultura de la prudencia” en la que predominaba “el compromiso con el sistema”,² y que se trataba de llevar a la calle tanto con las leyes o normas correspondientes (Iglesia y Estado) como con los formadores de la opinión pública, moralistas y literatos principalmente.

Este deseo de orden, traducido en una vuelta atrás en la historia, y que sobre todo encontramos en los primeros, se basa en una idea de decadencia, de dejación, de pérdida de valores que origina una visión pesimista que reclama una transformación sociocultural. Pedro Galindo, por ejemplo, escribe:

Nunca ha estado el mundo peor que en la era presente, nunca más malicioso, ni más deshonesto, ni más loco, ni más altivo, ni más desconcertado, ni más perdido, ni más desbaratado. Nunca los señores más absolutos; ni los caballeros más sin honra; los nobles más en bajezas, embarazados en viles mercaderías de la república; los ricos más crueles; los mercaderes más tramposos; los religiosos más indevotos;

¹ José Antonio MARAVALL. *La cultura del Barroco*. Barcelona. Ed. Ariel. 1980, p. 29.

² *Ibidem*.

los que habían de ser más quietos más divertidos; las mujeres más libres; las doncellas más desvergonzadas; los hijos más innobedientes; los padres más descuidados; los amos más dejados; los criados más infieles; los hombres más impacientes y menos sufridos; pero tampoco nunca ha habido más engaño, ni reinado tanto la mentira ni la verdad.³

Esta opinión, como digo, común en autores moralistas, aun siendo muy similar, tomaba aspecto más amable en los hombres de letras, en los autores teatrales, sobre todo en aquellos más popularmente admirados. Lope de Vega, Quevedo, Guevara y tantos otros establecen con sus obras modelos de conducta, patrones sociomorales que, en positivo o negativo, refuerzan el *ethos* de la época.

De igual modo, no solo el texto ("las letras" en sentido artístico) o el lenguaje sirven para tal fin sino que la imagen gráfica y la escenificación son en este momento de suma importancia. De hecho, el teatro, la pintura y los festejos son ámbitos excelentes para "ver" y para internalizar las normas culturales. Todo aquel contexto visual, que además se refuerza por la intensidad del color, la forma y el movimiento, se transforma en regenerador de cultura en tanto que dota de sentido no solo a lo que se ve sino a lo que se significa e interpreta.

Este mundo de lo gráfico, donde la imagen es, o puede ser, tanto retórica como plástica (e, insisto, siempre significativa), sufre en esta época una transformación importante: la concreción de los "sujetos" representados, sean estas personas o no. (Incluso las alegorías o abstracciones de los autos sacramentales se personifican, al igual que se hace en las artes plásticas).

En este sentido podríamos decir que finaliza lo que algunos autores han llamado "falsa arquitectura intelectual",⁴ propia del Renacimiento, para transformarse y materializarse aproximándose al cuerpo y a la carne. No estamos, pues, ante la versión gráfica de una idea sino ante un conjunto de concreciones específicas, lo que sin duda abre camino a otro proceso de cambio: mientras que el valor plástico se pierde al alejarse, es decir, al basarse en abstracciones, en el Barroco cada sujeto, cada objeto, reclama para sí y por separado una atención más detallada, más minuciosa y, por tanto, más expresiva y significativa.

³ Pedro GALINDO. *Verdades morales en que se reprenden, y condenan los trajes vanos, superfluos y profanos; con otros vicios y abusos que hoy se usan; mayormente los escotados deshonestos de las mujeres*. Madrid. Impreso por Francisco Sáenz, impresor del Reino, 1678 (fol. 29).

⁴ Guillermo DÍAZ-PLAJA. "La sensualidad barroca". *El espíritu del barroco*. Barcelona. Ed. Crítica. 1983, p. 53.

Lo interesante de este aspecto es que, precisamente, la concreción abre camino a la pluralización desde el momento en que lo cotidiano, lo material, lo conocido, incluso lo pasajero, nos obliga a situarnos frente a ello, a preguntarle, a interpelarnos y, finalmente, a tomar parte como espectadores y a hacerlo, además, como en un acontecimiento (Gebhardt).

En otro sentido es interesante constatar cómo dentro de esta corriente de contención y singularización la imagen de la mujer se transforma en verdadera protagonista, curiosamente en una época en que si algo definía socialmente a las mujeres es su no-presencia, su invisibilidad o, por decirlo de otro modo, precisamente su ahistoricidad, su falta de protagonismo y relevancia social.

Esta paradoja del mundo femenino desemboca en una situación ambivalente desde el momento en que en ella se focalizan buena parte de los pensamientos de moralistas, literatos y artistas y, por consiguiente, las pautas de control social de las que antes hablaba, máxime si tenemos en cuenta que, en buena parte de la ideología dominante, la imagen de la mujer y la imagen del mal son intercambiables.⁵

En ella, pues, voy a centrarme en las líneas que siguen teniendo en cuenta dos aspectos que, en la realidad de entonces, iban imbricados: el cuerpo femenino y los espacios que ocupa; señalando, además, que ambos constituyen una unidad indisoluble con el comportamiento que de ellas se espera. Cuerpo-espacio-conducta es, en el Barroco, una ecuación moral.

II

Debido a las normas religiosas y morales, en el caso de la mujer cuerpo y espíritu se encontraban muy unidos; así, la belleza del alma debía tener su máxima expresión en la belleza del primero. La fidelidad, el recato, la modestia, la caridad, la vergüenza y otras prendas femeninas debían verse reflejadas exteriormente, singularizando no el cuerpo en sí, al fin y al cabo atributo biológico, sino los afeites y vestidos.

Los primeros se interpretan como algo totalmente accesorio, no solo sirven de artificio sino de engaño. La idea no es nueva puesto que enlaza con la tradición moralista española y la encontramos tanto en el arcipreste de Hita (“Busca mujer de talla, de cabeza pequeña, cabellos amarillos, non sean de alheña”) como en fray Damián de Vargas, que más explícito y enérgico resume:

⁵ Véase mi libro *Mujer y demonio: una pareja barroca*. Madrid. Isama. 1989.

Mas si el Supremo Hazedor
te ha dado negros cabellos,
¿por qué quieres tu volvellos
rubios ni de otro color?
Pudiera Dios enrubiallos,
pero no le pareció,
item, lisos te los dio;
¿por qué quieres tú enrizallos?
Hate hecho Dios morena,
y tú quieres blanca hazerte,
con el hisopillo fuerte
dando a tu rostro carena.⁶

Y no solo el pelo y su posible teñido, sino la costumbre de pintarse las cejas, son comentarios comunes de la época y base para que las mujeres las utilizaran de la forma más artificiosa; el mismo Lope de Vega (en el acto I de *Amar sin saber a quién*) advierte cómo se pintaban del color que se vestían: “Si de azul, azules eran; / si de nácar, nacaradas; / si de morado, moradas; / si de verde, verdes...”.

Lo más curioso es que, a pesar de la tan denostada artificialidad, en la época se van configurando modelos de mujer hermosa que crean formas de control por negativo; es decir, lo eres en cuanto que cumples el modelo y con ello obtienes la recompensa social que el mismo lleva inherente. Esto, que parece relativamente fácil en el caso del pelo o las cejas (como hemos visto consiste solo en teñirlo o pintarlas), es tarea hercúlea y hasta imposible cuando hablamos de los ojos; un tema tan especial en el Barroco que podríamos hasta tratarlo como una subcultura especial.

Podríamos resumir el tema indicando que en la época se apuesta fuerte por los conocidos como “dormidos”, es decir, ojos rasgados que si no habían sido un obsequio de la naturaleza obligaban a las mujeres a simularlos con pinturas o a entrecestrar los párpados a un punto tal que los moralistas y literatos encuentran en tales hechos un verdadero punto de ataque. Y, así, escribe Quevedo:

Tus dos ojos, Mari Pérez,
de puros dormidos, roncan,
y duermen tanto, que sueñan
que es gracia lo que es modorra...
Los ojos haces resquicios

⁶ “Libro de poesía christiana, moral y divina”. Lo he encontrado en *Coser y cantar (apuntes para una figura de mujer) de El Bachiller Francisco de Osuna (Francisco Rodríguez Marín)*. Sevilla. Tipografía de M. Carmona. 1933, p. 25.

Y, con una vista hurona,
acechan brujuleando
esas niñas, o esas mozas...
Desdichadas de tus niñas,
que nacieron para monjas,
y a oscura red de pestañas
por locutorios asoman...,
ojuelos azurronados,
en lugar de mirar, tocan;
dos limbos tienes por ojos,
niña sin luz y sin gloria.

En este aspecto es necesario indicar que el problema de tales modelos no es ya la configuración de este en sí (que desde luego lo es) sino el cambio que sufren cada poco tiempo y obligan a la transformación del propio sujeto; es, por así decirlo, la moda del modelo. Una moda que muy poco tiempo después dio un giro radical y planteó el canon de belleza en los ojos abiertos, ojos espantados, que hicieron escribir a Calderón (jornada II de *Eco y Narciso*): “[Hubo] un tiempo en que se dieron / en usar ojos dormidos, / no hubo hermosura despierta / y todo era mirar bizco. / Usáronse ojos rasgados / luego, y dieron en abrirlos / tanto que, de temerosos, / se hicieron espantadizos”.

Tales transformaciones afectaron no solo a algo más o menos voluntario, es decir, al hecho de abrir o entornar los ojos o a perfilarlos con afeites, sino que el propio color sufrió una mutación y el valor preferencial llevó de los verdes hacia los azules, primero, y de estos a los negros, dando lugar a la posibilidad de teñirlos mediante aplicaciones de diversos líquidos, hecho que comentan Castillo de Solórzano o el mismo Tirso de Molina en *La celosa de sí misma*, ambos, desde luego, llenos de ironía.

Los ojos, además, parecen ser el arma de seducción más hábil del rostro aunque, en general, los autores son conscientes de que no es el objeto en sí sino su uso lo que es importante. Es decir, para el caso que nos ocupa lo moralmente significativo no es el ojo como tal sino cómo se mira. Vemos, pues, que es la intencionalidad del actor lo que realmente significa.

A las mujeres se las prefería con la cara pálida, lo que, evidentemente, distanciaba jerárquicamente a las diferentes clases sociales y constituía, en sí mismo, un reto para cualquier mujer que se preciase de serlo. Esta era la razón para que los afeites se mezclasen con remedios caseros como la ingestión de vinagre o de barro, que producían blancura en el rostro. En él, sin embargo, debía destacar la sutileza

de unas mejillas sonrosadas, con lo que estaríamos de nuevo en una mezcla de contrarios, de imposibles naturales, que los poetas expresan metafóricamente al decir que se combinan dos sierras, la Bermeja y la Nevada (Tirso en "Amar por señas") o púrpura y nieve (Calderón en "Darlo todo y no dar nada"). Este deseado equilibrio, que evidentemente solo es tal desde una perspectiva cultural, puesto que resulta poco menos que imposible en la naturaleza, se repite también en la nariz, pretendiendo que no sea ni muy larga ni muy roma ni muy quebrada. Y es interesante señalar que, precisamente en este apéndice, la naturalidad es su seña más remarcada. En otras palabras, la nariz no admite artificialidad ni componendas: o se tiene de un determinado modo o, en definitiva, no engaña. En palabras de Quevedo:

Ojos y dientes postizos
andan engañando necios
más la nariz no consiente
sustitutos ni remiendos.

La boca (incluyendo labios y dientes) pretende la imagen contraria a los ojos (otra vez el equilibrio entre antónimos), y si unos deben ser grandes la otra alcanza su perfección en la pequeñez: "una tilde de escarlata será la boca y no más", dice Pérez Montoro en pleno Barroco. Sin embargo, si algo caracteriza a estos valores de belleza es precisamente su falta de estaticidad. De ahí que para quebranto de las mujeres, a la boca pequeña siguiera la grande y, lo que para nosotros es más interesante, las mujeres, obligadas por la norma, hicieron todo lo posible por adaptarse al cambio. El color de los labios, sin embargo, fue un modelo inalterable. Las letras del Barroco se llenan de metáforas (y de afeites evidentemente) para simular la sangre, la grana, el púrpura, el rubí, el coral, la rosa o el clavel, que recuerdan el color rojo y con él la pasión o el ardor que lleva consigo un órgano que en nuestra cultura tiene claras connotaciones sexuales. No es gratuito que posteriormente, como veremos, se construya un tipo de mujer con tal color y que su mensaje sea, precisamente, un mensaje sensual y sexual.

Por otra parte, los dientes marcan, de nuevo, un contraste interesante y a la vez aunador. Han de ser blancos para resaltar con el rojo de los labios, y metafóricamente se comparan con las perlas. El resto de la cara, orejas y barbilla, pasan muy desapercibidos siempre que se mantengan en un equilibrio en su tamaño y forma, dejando los halagos para la última si tiene un hoyuelo central que atrae la atención de los literatos.

Bajando nuestra mirada, en el Barroco encontramos una centralidad hacia la garganta y el cuello muy característica de la época y que sin duda toma relieve por la moda de los hombros al descubierto y los famosos "escotados". El blanco vuel-

ve a ser el tono favorito, a un extremo tal que se pierde el color hasta alcanzar la transparencia y el “cristal” tan glosado por autores como Lope de Vega (en “El mejor mozo de España” o en “De cosario a cosario”) e incluso anónimos:

Su garganta es de manera,
tan de cristal, tan de nieve,
que si chocolate bebe
se trasluce por de fuera.

Las manos son un signo de jerarquía social, de ahí que las mujeres barrocas las cuidasen con esmero tratando de blanquearlas por arriba y darles un tono rosáceo y nacarado por las palmas. La nieve, el alba, la leche, el jazmín y hasta la azucena sirven de metáfora comparativa, de imagen de representación. Deben, además, aligerarse y alargarse sus dedos, llegando al extremo de acortar las mangas de los vestidos para extender visualmente las extremidades.

¿Y el cuerpo? La cintura debía ser fina, tanto que en palabras de Gracián “en un anillo de oro, dicen que cabe” (en *Agudeza y arte de ingenio*), mientras que el resto, al menos públicamente, era más difícil de percibir a ojos vista y, por lo tanto, hay ausencia de modelo. En realidad, tal y como lo escribió Góngora:

Lo demás, letrado amigo,
que yo os pudiera decir,
por mi fe que me ha rogado
que lo oculte el faldellín.

Quizás por ello, la vista del Barroco pasa de la cintura a los pies invisibilizando el resto del cuerpo, que en este sentido, carece de importancia, puesto que:

Hasta que se asoma el pie,
que es como si no asomara,
pues aunque todo se mira
es como no verse nada.⁷

Esta ocultación del cuerpo con la consiguiente reificación del pie podría explicar cómo los pies femeninos son objetos de deseo, símbolo fetichista y representación, en algunos casos, de la dominación masculina. Me parece significativo, aunque ahora no pueda tratarlo en profundidad, que el pie desnudo y aquello que toca (el zapato en sí) abran un campo simbólico mayor, creo, que las manos y los guantes, la cabeza y el sombrero.

⁷ Francisco Manuel de Melo en *Obras métricas*.

En el Barroco gustaban los pies pequeños, tanto que el mismo Lope en *La Dorotea* hiperboliza este aspecto al máximo de su imagen:

Cuando te calzas, sospecho
que es dificultad mayor
el hallar tus pies tus manos
que el encarcelarlos yo.
Tus zapatillos un día
han de pensar, y es razón,
que se te han ido los pies,
o que son un pie los dos.

Es, sin embargo, interesante que el pie que se poetiza va siempre calzado, puesto que solo se ve desnudo (blanco en la metáfora) en ocasiones íntimas, con lo que, de nuevo, el modelo controla y jerarquiza: el pie desnudo que no es blanco y se ve públicamente solo corresponde a las campesinas o a las clases más bajas.

Resumiendo, vemos que el Barroco construye un ideal de belleza, un modelo a seguir por las mujeres, que podríamos resumir utilizando las palabras de Lope de Vega en el último acto de la doncella Teodor:

FENISA: ¿Qué partes ha de tener
 una perfecta mujer?

TEODOR: Si son exteriores partes
 y en dieciocho las repartes
 desta manera han de ser:
 corta en tres y larga en tres,
 en tres blanca y en tres roja,
 en tres gruesa y flaca en tres.

FENISA: Si el decirlas no te enoja,
 decláralas.

TEODOR: Oye, pues.
 De boca, pies y narices
 será corta; en cuerpo, cuello
 y dedos, larga.

FENISA: ¿En qué dices
 que será roja?

TEODOR: En el bello
 color de los dos matices
 que las mejillas hermosas
 junta con la nieve y rosas,
 los labios y las encías.

- FENISA: Y ¿en qué partes la querriás
blanca?
- TEODOR: En tres partes forzosas
- FENISA: ¿Cuáles?
- TEODOR: Dientes, rostro y manos.
- FENISA: Y ¿en qué partes la quisieras
ancha y gruesa?
- TEODOR: En los dos llanos,
hombro, muñeca y caderas
y porque son más lozanos,
más vivos, más atractivos,
negra de ojos, de pestañas
y cejas...

Tengamos presente, sin embargo, que este ideal, que sirve de medida valorativa, presenta una buena paradoja. Por una parte, la belleza, la verdadera —al decir de los moralistas—, es la que no se ve. Por otra, la física ha de ser algo natural y, como si fuera un atributo de la naturaleza, equilibrada. El problema es que la naturaleza “es”, simplemente, y la medida, la prescripción y la prohibición no son naturales sino culturales y, por tanto, sometidas a transformaciones y a diferentes criterios. De ahí que ese “modelo natural” se construya desde la cultura adaptándose al valor, uso, costumbre y *ethos* de cada lugar y época. De ahí también la utilización de artificios que ayuden a “naturalizar” la imagen propuesta. Un aspecto que, creo, lo veremos mejor con la moda.

III

La moda (como uso, modo o costumbre que está en boga durante un cierto tiempo y en un determinado lugar) se refiere comúnmente al aspecto exterior de las personas y especialmente a los trajes y adornos, aunque, por extensión, se haga referencia al peinado, al maquillaje (pintado, mutilación, escarificación, tatuaje, etc., en esta u otras culturas) o a los actualmente denominados “complementos”.

Sin embargo, aquí voy a hacer un uso restrictivo del término y solo voy a referirme a su componente más exterior, centrándome en aquellos vestidos y usos más peculiares de la época, aquellos que, precisamente, configuran su imagen visual más modélica. Quiero, sin embargo, señalar que los vestidos en sí muestran en la época una ambivalencia interesante: son necesarios no solo en su función de abrigo sino en su función moral (esconder la desnudez de un cuerpo que no puede verse al natural),

pero, a la vez, se exige que esta artificialidad (construcción cultural de hecho) se realice del modo más natural posible, entendiendo la naturalidad en razón a lo que se quiere impedir.

En este sentido nos encontramos con tres campos que crean ámbitos de lo evitable, lo prohibido, lo sancionable; tres aspectos que según los moralistas están en íntima unión con la naturaleza femenina. Así, el lujo, traducido en derroche y gasto. La seducción, homologable a la tentación y el pecado. Y, por último, el engaño, en un sentido amplio que nos lleva desde lo meramente individual a lo colectivo y tanto en *status* como en rol. Veámoslo más detenidamente.

El lujo tomó en el XVII el cariz de una verdadera plaga, casi un problema de Estado⁸ que a nosotros y en esta época nos advierte de dos hechos importantes. Por una parte, la imbricación de lo público y lo privado (¿qué nos parecería hoy que el rey o el presidente del Gobierno nos prohibiese por ley determinados gastos que consideramos de índole personal?) y, por otra, lo lejanas que se encuentran a veces las esferas del deber ser (por norma legal o moral) y las conductas de los actores sociales, sus deseos y sus aspiraciones.

De un modo u otro, lo cierto es que en la época de Felipe IV se llegó a tal suntuosidad y boato que el rey se vio obligado, en varias ocasiones,⁹ a restringir los excesos en el número de criados, coches, salidas y gastos. Curiosamente, además, es nuevamente la mujer quien parece ser el mayor motivo para tales dispendios porque hasta la misma reina Mariana de Austria lo provocaba en palacio; no en vano sus “vacaciones” costaron en solo un año 520.000 ducados.¹⁰ (Advierto, sin embargo, que estos extraordinarios gastos se daban al mismo tiempo que las carencias más llamativas; los *Anuncios de Barrionuevo* son en este sentido muy esclarecedores).¹¹

⁸ Dejo aparte el ceremonial protocolario de una fastuosidad extraordinariamente complicada de la Casa Real que, aun siendo propio de la tradición borgoñona, se introdujo en España en 1548.

⁹ *Novísima Recopilación*. Libro VI. Título XIII. Ley VII. Madrid. 1804. En los Libros de Gobierno del AHN pueden verse varias Provisiones Reales al respecto.

¹⁰ ALONSO NÚÑEZ DE CASTRO. *Libro Histórico Político. Solo Madrid es Corte*. Madrid. Impresión de Roque Rico Miranda. 1675, fols. 216-217.

¹¹ “Dos meses y medio ha que no se dan en Palacio las raciones acostumbradas, que no tiene el Rey un real y el día de San Francisco le pusieron a la infanta en la mesa un capón que mandó levantar porque hedía como a perros muertos. Siguióle un pollo, de que gusta, sobre unas rebanadillas como torrijas, llenas de moscas, y se enojó de suerte que por poco no da con todo en tierra. Mire vuestra merced cómo anda Palacio.” (Carta 159). *BAE*. Atlas. Madrid. 1968.

Lo interesante es que tal lujo toma visos de decadencia y pecado para los moralistas. De ahí a plantear que el lujo exterior en el vestir, las galanuras, son solo para atraer al sexo contrario y, en el caso expreso de la mujer, para incitar al pecado no hay más que un paso. El único modo de equilibrar la situación, de tratar de poner remedio al desmán, es no ya normativizar por ley sino por costumbre social, por moda, y encuadrar a la mujer según su estado y posición social. Pero la ambigüedad parece adueñarse de la situación y, así, mientras los moralistas (el deber ser) ven la cuestión muy clara (la mujer debe preciarse “más de limpia que de hermosa”) la opinión pública (en voz de literatos y costumbristas) y los mismos actores saben (a lo Goffman) que la presentación de uno mismo comienza por los vestidos; de ahí que tanto él como el adorno externo o la variedad son importantes. Escribe Lope de Vega: “Ver siempre de una manera / a una mujer es cansarse”.

Sin embargo, dado que las mujeres debían encontrar un hombre que las cuidara y protegiera, todos permitían ciertas galas a aquellas que, por su edad y estado, aún no estaban recogidas bajo la tutela del esposo y, al contrario, las casadas, que como dice Vives “tienen hallado lo que esotras parecía que buscaban”, son quienes de un modo más claro deben cumplir la norma. Dicho de otro modo: los vestidos, el adorno y la gala son armas de seducción legitimadas solo cuando se dirigen a la conquista de un hombre “legítimo”, es decir, aquel que va a ser el marido. Cuando la mujer ya ha cumplido con la norma cultural y ha pasado de un estado a otro, consiguiendo así un nuevo *status* y una nueva imagen, su comportamiento deberá variar de acuerdo con la transformación sufrida por el modelo de conducta adecuado, un modelo que, por otra parte, busca de nuevo el equilibrio. Escribe fray Luis de León:

[...] su persona la ha de traer limpia y bien tratada, aderezándola honestamente en la manera en que su estado lo pide [...] quiere Dios declarar en esto a las buenas mujeres, que no pongan en su persona sino lo que se puede poner en el altar; esto es, que todo su vestido y aderezo sea santa, así en la intención con que se pone, como en la templanza con que se hace. Y díceles, que quien les ha de vestir el cuerpo, no ha de ser el pensamiento liviano, sino el buen concierto de la razón; y que de la compostura secreta del ánimo ha de nacer el buen traje exterior; y que este traje no se ha de cortar a medida del antojo o del uso vituperable y mundano sino conforme a lo que pide la honestidad y la vergüenza. Así que, señala aquí Dios vestido santo, para condenar lo profano; dice púrpura y Holanda, mas no dice los bordados que se usan agora, ni los recamados, ni el oro tirado en hilos delgados; dice vestidos, mas no dice diamantes ni rubíes; pone lo que se puede tejer y labrar en casa, pero no las perlas que se esconden en los abismos del mar; concede ropas, pero no permite rizos, ni encrespos, ni afeites; el cuerpo se vista, pero la cabeza no se desgreñe, ni se encrespe en pronósticos de su grande miseria.¹²

¹² Fray Luis DE LEÓN. *La perfecta casada*. Barcelona. M. E. Editores. 1996, p. 75.

La cita es larga pero esclarecedora en cuanto da cuenta de cómo virtud, moda y estado se mezclan para crear una normativa, un marco cultural y moral que sirva de criterio para el control social. Dado que es común en el Barroco la herencia de considerar “un estado femenil”,¹³ e incluso de plantear divisiones en “subestados”¹⁴ o reflejar en los llamados “libros de Doctrina” las diferencias y caracterizaciones de las mujeres según los mismos, parece claro que, en primer lugar, existirán estados a los que se les consiente una serie de actos que a otros les están prohibidos. Así, hemos visto cómo a las más jóvenes se les permite un cierto derroche de seducción y movimientos que se salen de norma en el caso de las casadas y que apenas se nombran en el caso de la mujer que ya tiene hijos jóvenes y mucho menos en el caso de las abuelas o viudas. (Aunque no es momento de pormenorización resulta indicativo ver en imágenes las prendas tan parecidas de personas mayores y religiosas, con las tocas cubriendo siempre la cabeza, o la misma desaparición de la “madre” como tipo en el teatro barroco, salvo para ridiculizarlas, e incluso los improperios que el mismo Quevedo dirige a las dueñas aquellas que, según él, no eran ni carne ni pescado).

Por otra parte, venimos viendo cómo tales estados sociales y las mujeres que los representan dejan claro que no solo estos, sino adornos, cuerpo, moral y espacios, están en íntima relación, ya que finalmente la seducción a la que nos referíamos, y con ella el comportamiento inmoral, son propios de la escena pública, un espacio en principio prohibido a las mujeres. Así, escribe Gaspar de Astete:¹⁵

Si tú vas por las calles vestida con suntuosos vestidos, no echas de ver que llevas tras de ti los ojos de todos y atraes los suspiros de los mancebos, y engendras en ellos el fuego de la concupiscencia [...] y aunque te parece que tú no te pierdes ¿no ves que pierdes a los otros?

La calle, en realidad, era un espacio masculino, de ahí que el de la mujer se restringiese al privado y doméstico. Aunque, de nuevo, edad, estado y clase social sean variables matizadoras. Realmente, a pesar de que no podamos entretenernos en la imbricación de espacios geográficos y espacios morales¹⁶ sí hay que señalar que la norma especificaba que solo el ritual podía variarla. Dicho de otro modo: la mujer debe permanecer en el espacio privado y solo el ritual eclesiástico (es decir, el cum-

¹³ Proviene de don Juan Manuel y correspondería a uno de los “estados del mundo”.

¹⁴ Son interesantes al respecto los de Enrique de Villena: “dueña, doncella, moza, casada, viuda, sierva, niña y todos los otros grados mujeriles y femeniles”. Puede verse en *Los doce trabajos de Hércules*. Burgos. Imprenta de Juan Burgos. 1499, fols. 3v-28v.

¹⁵ Citado por Mariló VIGIL en la página 177 de *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid. Siglo XXI Editores. 1986.

plimiento de sus deberes de católica) o el ritual festivo-religioso sirven de excusa para salir al espacio público. Es, sin embargo, interesante constatar que la no-norma es, en este caso, una norma también.

Sin embargo, como antes decíamos, las normas sociales tienen un espacio liminal, ambiguo, que permite sortearlas sin demasiado menoscabo de la persona y su imagen; de ahí que las mujeres, precisamente las más normativizadas, fueran verdaderas maestras en construir en espacios normativos vías de escape a la misma norma. En la Iglesia, por ejemplo, es común la murmuración, el coqueteo, los celos e incluso las citas entre hombres y mujeres, según comentan repetidamente moralistas y literatos de la época.¹⁷ Igual conducta encontramos en las fiestas a las que pueden asistir las mujeres; y este hecho, totalmente normal en espacios profanos como los paseos o el teatro, toma tintes algo más dramáticos en las fiestas religiosas, en las que la paradoja que antes mencionaba es aún mayor. Es decir, espacios públicos (las calles) que se sacralizan por el ritual, comportamientos netamente femeninos (participación religiosa y devota) que se transforman a base de ambigüedad y solapamiento de intereses y conductas. Veamos este aspecto eligiendo una fiesta que, a mi parecer, aglutina todos los aspectos que estamos comentando: el *Corpus Christi* madrileño.

IV

El Barroco es un tiempo en que, como decíamos al principio, las manifestaciones plásticas se hacen cotidianas. Al hombre y a la mujer barrocos les gusta ver, notar, palpar lo que es el símbolo religioso. No solo los sermones y los libros de doctrina sino las alegorías, los autos sacramentales, las procesiones e incluso los autos de fe o prácticas religiosas son en este momento verdaderos aldabonazos a los sentidos. La imagen retórica y gráfica llega en este periodo a una internalización que se hace consustancial con el propio individuo desde la niñez. El proceso de socialización y enculturación es, aquí, verdaderamente plástico.

Teniendo esto en cuenta será fácil imaginar cómo ciudades enteras vivían las representaciones simbólicas de la fe y Madrid, como capital del reino, tenía a gala poseer las fiestas más renombradas del país. Todas las primaveras, después del dolor

¹⁶ He tratado este tema y la ambigüedad que conlleva en "Espacios femeninos en el Barroco". *Cuadernos de Realidades Sociales* 33-34 (Madrid, Isama) 1989: 81-92.

¹⁷ Calderón en *Hombre pobre todo es trazas*, Tirso de Molina en *La villana de Vallecas* o en *La celosa de sí misma*, Zabaleta en *Día de fiesta por la mañana* y Castillo de Solórzano en *Teresa de Manzanares* dan espléndidos datos sobre este aspecto.

de la Semana Santa, la capital estallaba en alabanza, alegría y escenificación para honrar al Cuerpo de Cristo, un dogma de fe que, en ocasiones, fue hasta utilizado políticamente.¹⁸

Aunque solo nos referiremos a la primera, los festejos del *Corpus* tenían dos partes muy diferenciadas. Una, que ocupaba toda la mañana, se dedicaba a la procesión en sí, mientras que por la tarde se escenificaban autos sacramentales de exaltación a la Eucaristía.

La procesión era sin duda el momento central de la fiesta del *Corpus*. Para celebrarla se adornaban las calles con tapices, doseles y colgaduras de todo tipo que, en ocasiones, hasta prestaba la Casa Real. Las calles se cubrían con arena regada y se alfombraban con cientos y cientos de flores mientras que, de trecho en trecho, se levantaban pequeños altares en portales y plazas. Este aspecto exterior de la procesión, que se conserva incluso hoy día en algunos lugares de España, se combinaba con la apariencia externa de las mujeres; un hecho que, en la época, se conocía como “las prisas del *Corpus*”.

Las “prisas del *Corpus*” eran las que correspondían a todos aquellos oficios que tuvieran algo que ver con la moda y el atuendo. Sastres, modistas, sombrereros, zapateros y peluqueros debían apresurarse en la confección de los trajes que tanto hombres como mujeres estrenarían ese día. De igual forma, los peleteros, joyeros y fabricantes de telas, encajes y bordados contribuían a tales “prisas”, incluso exponían sus géneros en las platerías y soportales de la plaza Mayor. La procesión del *Corpus* se convertía entonces en un momento de ver y ser visto, de lucir encantos personales y de atuendo, en un lugar, por tanto, donde bajo la excusa del ritual se generaban aquellas conductas y aspectos que habitualmente se normatizaban.

Junto a las personas que salían en procesión (los reyes, miembros de consejos de Estado y tribunales, bufones y bailarines y músicos) acompañando a la custodia, era típico el desfile del llamado Mojigón (un hombre vestido y enmascarado de un modo grotesco que llevaba una vara llena de vejigas con las que golpeaba a los muchachos y que era escoltado por hombres disfrazados de ángeles y moros) y la Tarasca, de la que vamos a hablar.

La Tarasca era una máquina de madera en la que se metían unos hombres que, gracias a las ruedas y a sus empujes, la hacían andar. Su forma era la de “un serpiente de enorme tamaño, con el cuerpo cubierto de escamas, de vientre ancho, larga

¹⁸ Me refiero a la procesión de 1623 ante el príncipe de Gales, anglicano, que venía a desposarse con la infanta María. La magnitud y puesta en escena fueron algo jamás visto.

cola, pies cortos y boca grande y abierta”.¹⁹ Aparte de otras acepciones que posteriormente veremos, en el Covarrubias leemos que *Tarasca* es “una sierpe contrahecha que suelen sacar en algunas fiestas de regozijo”; Corominas y Pascual la definen como “una figura de serpiente monstruosa, de boca enorme y en actitud de morder”, y el María Moliner la incluye como “serpiente con la boca muy grande que se sacaba en algunas procesiones”.²⁰

Esta figura tan monstruosa y peculiar debe su nombre a la ciudad francesa de Tarascón, donde, según la leyenda, santa Marta con la ayuda de Dios y merced a su cinturón pudo atrapar a un terrible demonio que en esa forma aterrorizaba a los habitantes de dicho pueblo y echarle a las aguas del Ródano. En la España barroca encontramos no solo el uso derivado del nombre sino la continuación de la representación, aunque, aquí, más detallada: la *Tarasca* era la imagen del demonio Leviathán, el demonio de la soberbia según la doctrina.

Sentada encima de la *Tarasca*, es decir, formando conjunto con ella, iba una figura de mujer que, al decir de diversos autores, representaba a la “meretriz de Babilonia” y que, según uso habitual, se vestía de acuerdo con la moda que iba a imponerse ese año. Es decir, lo que hoy llamaríamos un maniquí se exponía arriba del demonio-tarasca y se peinaba, vestía y aderezaba por riguroso turno, con lo cual las mujeres podían ver de primera mano la moda que haría furor la temporada próxima. El espacio religioso y ritual del *Corpus* se convertía así en un espacio idóneo para que la mujer coquetease, sedujese y se dedicara a uno de sus pasatiempos favoritos: la moda. La procesión era en sí lo que hoy llamaríamos un avance de pasarela.

Pero, para nosotros, algo más también. En una primera lectura podemos apreciar cómo los tres ejes que comentábamos se encuentran presentes en esta fiesta del *Corpus*: su cuerpo, los vestidos y el comportamiento moral de las mujeres. Pero creo que en el caso que nos ocupa la figura de la *Tarasca* significa algo más y más profundo: la constante unión de mujer y mal y la consiguiente paradoja que tal ambivalencia suscita en el grupo.

Según los textos indicados, la *Tarasca* no solo es representación del demonio sino, al tiempo, imagen gráfica de una serpiente de aspecto fiero. Pero si observamos con

¹⁹ Antoine BRUNEL. *Voyage d'Espagne curieux, historique et politique fait l'année 1665*. Paris. Ch. De Sercy. (J. MERCADAL lo incluyó en el tomo II de su obra *Viajes de extranjeros por España y Portugal*).

²⁰ Sebastián DE COVARRUBIAS. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid. Turner. 1977. Joan COROMINAS y José A. PASCUAL. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid. Gredos. 2000. María MOLINER. *Diccionario de uso del español*. Madrid. Gredos. 1979.

atención vemos que no estamos ante una serpiente, es decir, ante un reptil que carece de miembros y de párpados móviles, así como de aberturas auditivas externas. Por el contrario, en las tarascas madrileñas del siglo XVII siempre hallamos un animal con orejas y patas, y en algunos casos estas últimas son de león, de ave, de pato e incluso de saurios sin identificar. Su cuerpo tiene aspecto de lobo, de camello sin jorobas, de lagarto, de perro o, en ocasiones, de quimera, aunque en su mayoría lo que prima es la morfología del dragón, a veces carente de alas.²¹ Paradójicamente la Tarasca (serpiente y representación femenina) siempre se representa por animales machos,²² a pesar de que los poderes en lucha (santa Marta-Tarasca) son también femeninos, frente a los masculinos de san Jorge y el dragón.

Por otra parte, si observamos con atención, y a pesar de que la Tarasca se representa, siendo serpiente, como un macho draconiano, los dibujos se adornan y feminizan gracias a los múltiples pechos que se intercalan. Es decir, las antítesis y disparidades unidas de nuevo: animales no mamíferos representados como tales, animales cuyo sexo es indistinguible (las serpientes) salvo para especialistas y por las manchas de la piel, convertidos en animales machos que a su vez se feminizan pero de un modo contra norma: mediante la hiperbolización de las glándulas que distinguen a las hembras de los mamíferos y evidentemente a las mujeres, en las que, además, se convierten en parte oculta de seducción. No en vano los pechos de la Tarasca aumentan de número hasta superar la media docena en 1687 y alcanzar la decena en la centuria siguiente.

Pensemos entonces en la imagen que más se repite: un dragón, fiero animal de connotaciones heroicas, con patas de ave rapaz o de pato y con unas inmensas ubres que se multiplican bajo su vientre. La hiperbolización, como decíamos, subraya una feminidad antes desdibujada pero, al hacerlo, le otorga al conjunto una imagen anti-natural, ridícula e incluso grotesca. Y esto no solo por la paradoja de un animal construido como un puzzle extraño, en tanto que ni siquiera el total se conforma a lo existente, sino porque lo único que tiene sentido es, precisamente, el aparente sinsentido. Es decir, esa agrupación inclasificable y esos pechos absurdamente multiplicados que cuelgan como algo desmayado significan lo femenino, la imagen corporal, focalizada en los pechos, que según hemos visto definía a la mujer-modelo. Pero algo más todavía, la mujer que representan no es la seductora, la incitadora, la plena de encan-

²¹ Sigo las representaciones de José María BERNÁLDEZ MONTALVO en *Las Tarascas de Madrid*. Ayuntamiento de Madrid. 1983.

²² La cabeza y la cola de la quimera, única alusión femenina, corresponden a un animal macho.

to y sensualidad, sino el cuerpo femenino en decrepitud, la mujer que ya no es joven, aquella que ha perdido su batalla con el tiempo y, por tanto, ni forma parte del modelo ni tan siquiera parece tener derecho a la existencia en el mismo.

La Tarasca, ese animal extraño, hecho a piezas, no es temible sino jocosos y despreciable por sus descabalados atributos de mujer. Es el mal cotidianizado y minimizado por lo grotesco y lo absurdo. Lo que se teme, lo que intranquiliza, lo que puede ser peligroso, se puede entender y dominar, no solo mediante el total conocimiento sino con el acercamiento que produce la ironía o la transformación en lo risible. En este sentido, el humor que ridiculiza y avergüenza es no solo sanción moral sino una forma de control social.

V

Por último, si trasladamos a la actualidad nuestra mirada podemos apreciar que tanto hoy como ayer la moda se ha transformado no en un modo de uso sino en una corriente normativa, un modelo que hay que seguir para demostrar “estar” y “ser” con referencia a un grupo determinado. Viene bien recordar cómo el vestido normativiza también en tanto que indica la clase social, el género, la etnia, la generación, el estado civil, el *status* social o el rol. El vestido, pues, identifica a la persona y al grupo tanto desde una perspectiva individual como colectiva.

Además puede ser señalizador de poder, de valor, de sumisión y, por consiguiente, instrumento para ejercitar el control social tanto de un modo directo (recuerdo aquí la opinión de Simone de Beauvoir respecto a que los artilugios de la moda no acentúan la belleza femenina sino que sirven para aumentar su impotencia) como indirecto mediante símbolos y representaciones culturales que, como hemos apreciado, son más difíciles de ver a primera vista.

En realidad los vestidos y complementos configuran un sistema simbólico con el que se expresa la idea de orden social (y por consiguiente también la de desorden). Un aspecto que encontrábamos ya explícito en el Barroco cuando fray Tomás de Trujillo escribe: “ni me parece que todos anden vestidos de un paño, ni de una hechura, sino que cada uno se diferencie según la cualidad de su persona, estado y oficio”.²³

Hoy esos tres aspectos siguen totalmente vigentes a pesar de que la idea de absoluta “igualdad” nos lleve a creer lo contrario. Es decir, la globalización tan cacarea-

²³ Libro llamado *reprobación de trajes y abusos de juramentos. Con un tratado de limosnas*. Impreso en Estella, Navarra, por Adrián de Anuers en 1563.

da de la moda, el “viste como quieras” o “la moda al alcance de todos”, consigna del *prêt-à-porter*, solo son ciertos desde algunos aspectos y bajo algunos criterios. ¿Tendría igual valor un traje de Balenciaga, Dior, Saint-Laurent, Dolce y Gabbana, Moschino, Victorio & Lucchino e incluso de Adolfo Domínguez o Aníbal Laguna si tales firmas no simbolizaran poder, fortuna o elegancia o si, simplemente, estuvieran al alcance de cualquiera?

Del mismo modo, hay que tener en cuenta que la exhibición del cuerpo nunca es arbitraria sino que responde a una institución de espacios y tiempos que se consideran privilegiados para mostrarlo. Consecuentemente el no conocer o incluso transgredir las normas que implícitamente conlleva tal configuración espacio-temporal es motivo de penalización social y, el hecho en sí, otra forma de control social. Es decir, que en este sentido la liberalización del cuerpo que caracteriza no solo a nuestra sociedad sino al mundo de la moda y la imagen mediática se da más en un nivel ideal, de modelo, de referencia, habiendo por tanto una fragmentación, más o menos señalada, con el mundo de lo cotidiano.²⁴

Sin embargo, el aspecto de imagen que tratamos es aún más complejo y nos acerca a otros dos puntos que hemos visto anteriormente. Hoy, también como ayer, la creatividad del hacer moda reifica a algunas personas (los sastres, los modistos, etc.) que “firman” determinados vestidos o complementos. Sin embargo, es interesante anotar (puesto que la moda es cultura) que existe una diferencia en que, actualmente, determinados artistas de moda se permiten una elaboración de su obra fuera del expreso uso que se haga del producto. De ahí que podamos ver algunas excentricidades que, en realidad, son precisamente la norma del diseñador de turno, su “sello de fábrica”, y que suelen dejarse para cuando la moda es pura exhibición de arte, es decir, en los desfiles de pasarela: Ágatha Ruiz de la Prada, John Galliano o el último pase de Arkadius en Londres son un buen ejemplo de cómo normativizar con lo que parece antinorma.

Un hecho, sin embargo, muy peculiar de nuestra época y en su máxima expresión propio de mujeres es la transformación de las modelos (antes recuerdo que eran maniqués, como las inanimadas) en la individualización de las *top*: Naomi Campbell, Claudia Schiffer, Linda Evangelista, como más clásicas y pioneras de este proceso, o Veronica Blume, May Andersen, Martina Klein, Nieves Álvarez o el fenómeno Bimba Bosé, que creo que necesita otras plataformas de interpretación suplementarias, son buena muestra. En realidad estas *top-model* muestran también cómo su profesión es un fenómeno investido de elementos que van más allá de su ámbito

²⁴ Al respecto es interesante la obra de David LE BRETON. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris PUF. 1990.

primario (la moda, el diseño, la publicidad, etc.) dado que se construyen como simbólicos. El mundo de la moda es así un espacio de aprendizaje, de significación y de ritualización social. Y ellas, por otra parte, plantean curiosas paradojas: exponen su cuerpo para promoción social creando así una imagen con elementos de subordinación y, a la vez, de emancipación para las mujeres. Es decir, combinan elementos contrarios desde el momento en que significan valores masculinos (autonomía económica y poder) y, al tiempo, expresan de forma hiperbólica el valor femenino por antonomasia: la belleza.

Por otra parte, este hecho de personalización, en realidad corporalización individual, ayuda a comprender cómo mujer-moda-cuerpo forma un conjunto que parece superar el tiempo y que, en mi opinión, se sirve de tres factores que se encuentran enlazados. Primero, las propias funciones de la moda, es decir, ser esta un mecanismo social de identificación como hemos visto y, además, crear un proceso paradójico que combina pudor y exhibición y que permite provocar o alejar la idea del sexo en tanto que configura el cuerpo desde el momento en que resalta o disminuye determinadas partes del mismo. (Este aspecto incluso crea tipologías muy interesantes en imagen femenina y publicidad: la mujer ojos, la mujer manos, la mujer boca, la mujer sonrisa, etc.).

Todo ello nos lleva a la segunda cuestión en el sentido en que parece empujar a que sea la mujer la protagonista de la moda, en tanto que, si como decía Roland Barthes²⁵ el vestido crea no solo identidad sino “sueños de identidad” (es decir, en cuanto nos permite configurarnos como uno y que ese uno obtenga el reconocimiento de los otros), el actor social que tiene mayor dificultad para definir con precisión su posición social (caso de las mujeres como colectivo) tenderá más a preocuparse por su presencia externa. (Un hecho que se confirma a lo largo de nuestra historia).

Por otra parte el mismo Marcel Mauss²⁶ nos recuerda cómo el cuerpo es nuestra primera herramienta frente a la sociedad (Bourdieu²⁷ hablará de utilización como carta de presentación social), aquello que nos permite hablar de nosotros, aunque también (y no entro ahora en ello) la sociedad hable de sí misma a través de él. Es decir, el cuerpo femenino es una metáfora de la sociedad.

²⁵ En *Sistema de la moda*. Barcelona. Gustavo Gili. 1978.

²⁶ En “Técnicas y movimientos corporales”. *Sociología y antropología*. Madrid. Tecnos. 1971, pp. 309-333.

²⁷ Pierre BOURDIEU. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid. Taurus. 1991.

Pero el camino es doble y esta utiliza la imagen femenina hasta un punto en que prolifera y se hace protagonista como no lo hacen las mujeres reales, es decir, hay más presencia icónica femenina que presencia real, quizás, como señaló Georges Duby,²⁸ porque conocemos lo femenino a través de las miradas de los hombres o, dicho de otro modo, porque la imagen es poder desde el momento en que es reflejo de experiencias, valores y deseos del elemento dominante.

Bien es cierto que un análisis de género (que desde luego ni estoy haciendo ni voy a hacer) nos obligaría a incluir otras perspectivas y otras variables que no estoy teniendo en cuenta, pero sí me parece necesario indicar cómo el cuerpo de la publicidad y la imagen está necesariamente ligado a la sexualidad (y por tanto a sus normativas) y que tal ligazón muestra una diferencia en las relaciones y las imágenes diferenciadoras de los géneros. Sin embargo, habrá que reseñar que, dada la complejidad del mundo de la imagen mediática y publicitaria, la utilización del cuerpo y, sobre todo, de su desnudez puede ser vehículo de otros valores que no tienen características sexuales.²⁹ Igualmente, y aunque no sea de interés tratarlo aquí, hay que señalar cómo, cada vez más, es necesario plantear la variabilidad intragénero o el fenómeno de intersección entre ciertos grupos de hombres y mujeres que comparten experiencias de cuerpo y que les lleva a, por ejemplo, “feminizarse” según los patrones más tradicionales.

Así, la imagen del cuerpo femenino como tal es utilizada para hablar culturalmente mediante un lenguaje que a veces toma caminos directos (los estereotipos³⁰ son el mejor ejemplo) o bien caminos en subjuntivo donde los modelos se mezclan o incluso parecen desaparecer al más puro estilo del icónico Tarasca que hemos visto.

Tenemos, pues, que cuando el cuerpo de la mujer se transforma toda ella tiende a invisibilizarse en tanto que se aleja de un modelo realizado gracias a un cuerpo prefijado. La seducción, la gracia, la elegancia o la vanidad pueden ser buenas o malas (ya hemos visto que las imágenes difieren entre literatos y moralistas y un juicio de valor como este no admite transculturalidades ni transhistorias) pero son, esto es, dan sentido y significado. La huida del modelo (la simple transformación en este caso)

²⁸ En *Damas del siglo XII*. Madrid. Alianza Editorial. 1995.

²⁹ Piénsese, por ejemplo, en los famosos anuncios de Benetton o en que, como recuerda Milan Kundera en *La lentitud*, la desnudez tiene un marcado símbolo de libertad para la izquierda.

³⁰ Encuentro especialmente interesantes los de Michelle Perrot, mujer blanca, roja y negra o los propios de roles marcados: mujer-niña, mujer madura, mujer anciana, o mujer-madre, mujer-hija, mujer-esposa, tan usados en la publicidad actual.

que puede dar lugar a liminalidad es peligrosa porque es incontrolable. De ahí que la ironía, la risa y el esperpento sirvan como agentes normatizadores o, cuando no es "políticamente correcto", se invisibiliza su representación, se marca en lo no deseable.

Si ayer la Tarasca era foco de jocosidad por su liminalidad y por la pérdida del valor sexual de la mujer, hoy se muestra a una mujer madura o anciana como delincuente o se cambia a una madre por un coche respaldándole con su experiencia en tareas domésticas, una experiencia (entre mujeres) que combina las de varias edades y que crea un específico estereotipo (los famosos anuncios de detergentes en que la mujer mayor aconseja a la joven respecto a la blancura de su ropa).

Así, la mujer no modelo no solo se sale de la norma sino que se la configura como la antítesis, como lo no femenino, como la faceta más desagradable de la vida, hasta un punto tal que es curioso comprobar que no hay moda visible para las mujeres maduras o cómo determinadas franjas de edad (50-60 es la más llamativa) se representan gráficamente como "tipos en decadencia", y así se habla de sus arrugas en la piel, de sus dentaduras postizas e incluso de su incontinencia urinaria.

En este sentido sujeto y objeto se confunden en la imagen, y el cuerpo de la mujer ES la mujer, y como tal se la interpreta y configura gracias a él. La imagen femenina es pues una imagen transhistórica en algunos aspectos, caracterizada por una edad, un cuerpo y un comportamiento que prefigura a las mujeres en modelos controlados y controlables. El ridículo, lo grotesco y la invisibilidad forman parte, también, de este control social.