

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA PINTURA EN LA ESPAÑA DEL PERIODO DE ENTRESIGLOS (XIX-XX)¹

Rosa Elena Ríos Lloret

INICIAR una investigación es una aventura apasionante, porque cualquiera que sea el tema objeto del estudio siempre existe por parte de quien lo comienza el deseo tan específicamente humano de saber. Es significativo, y ciertamente agradable y tranquilizador, que en la actualidad se acepte que las mujeres también tengamos esta legítima aspiración, porque en épocas pasadas, y por supuesto en el siglo XIX, al género femenino se le adjudicaba el vicio de la curiosidad, pero no la virtud de la sabiduría. Antes éramos Pandoras que Minervas.

Pero una investigación, como actividad deductiva, también tiene de atractivo que sea ella la que nos vaya llevando de la mano, la que nos permita circular por caminos que, en el momento del esbozo hipotético, ni siquiera hubiéramos imaginado. Algo semejante es lo que ha sucedido en este caso. No pretende ser una investigación de historia en el sentido estricto, pero sin ésta hubiera sido imposible realizar aquélla. De un planteamiento inicial que se pretendía ceñido a las representaciones pictóricas de la mujer, se ha derivado a la lectura de la literatura del momento, teatro, novela, poesía, así como el folletín, los cuentos, relatos y artículos aparecidos en las revistas que se suponía que podían leer las señoras y señoritas de aquellos años, acotados en el período de la Restauración en sentido amplio, desde 1875 hasta 1914. Las imágenes plásticas se han compenetrado con las escritas con una identificación que, a menudo, puede resultar sorprendente, y ambas han necesitado de los textos morales, religiosos y científicos para poder ser comprendidas de forma adecuada. Se ha procurado mirar los cuadros y escuchar los textos. No hay una pretensión tecnicista o positivista de la pintura española de aquellos años. Nunca hubo la intención de estudiar los movimientos artísticos como tales: sus orígenes, características e

¹ Este es un resumen de la tesis doctoral presentada en la Universitat de València, facultad de Geografía i Història, en enero de 2005, que estuvo dirigida por las doctoras doña Carmen Gracia Beneyto y doña Isabel Morant Deusa, y que obtuvo la calificación de sobresaliente *cum laude* por el tribunal presidido por la doctora Guadalupe Gómez-Ferrer y compuesto por el doctor don Telesforo Hernández y las doctoras doña Victoria Bonet, doña Xesqui Castañer y doña Mireia Freixa.

influencias; como tampoco hubo un impulso semántico o lingüístico hacia la literatura utilizada. El primer acercamiento a la pintura y la literatura fue absolutamente superficial: en una o en otra aparecían mujeres. Sin embargo, poco a poco, desde esa aproximación embrionaria, comenzaron a aparecer incógnitas, desviaciones y heterodoxias, a veces incluso en aquellos espacios profunda y tradicionalmente tan compactos. Y ellas empezaron a hablar. Porque de esto trata esta tesis, de oír las, aunque a veces lo único que se pueda escuchar sea su silencio, pero cuando callan, gritan; de verlas, aunque la mirada sea la mirada del otro, pero el deseo de cómo tienen que ser es tan significativo como la propia realidad de serlo. Por lo tanto, no se buscaba descubrir cómo eran las mujeres españolas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, no era tan desmesurada la ambición ni tan pretenciosa, sino simplemente levantar un poco el velo para atisbar cómo se quería o cómo se creía que fuera una mujer. Tal vez por ello, se hacía necesario trabajar sobre ellas atendiendo a su estado civil, porque desde todos los frentes les enseñaban que era su condición de mujer la que conducía su destino como persona, de ahí que en dos de los apartados de la tesis aparezca en los encabezamientos los títulos de una señora y una señorita, mientras que en los otros dos se tracen los rasgos de las heterodoxas y disidentes.

Aunque no se trata de entrar en un debate, tal vez estéril, sobre si el arte es o no reflejo de la realidad, lo cierto es que tanto las representaciones de las mujeres pintadas como las relatadas en un papel las describen en relación al mundo en el que ellas vivían, a veces para trazar personajes absolutamente felices en un entorno que, visto desde la actualidad, puede parecer hasta claustrofóbico, a veces para dibujar heroínas que se inmolaban en busca de una libertad imposible. Pintadas por artistas que las amaron o despreciaron, o ambas cosas a la vez, idealizadas o aborrecidas, reales o ficticias, para la historia de las mujeres todo es importante, y singularmente las producciones culturales, porque forman parte de un imaginario colectivo.

¿Hasta qué punto las protagonistas de las novelas eran reales? ¿En qué medida las lectoras las tomaron como modelo? ¿De verdad que ése era su aspecto? ¿Sólo aquellas posturas, aquellos aires modestos eran realmente la esencia de sus personas? No son éstas las preguntas y quizá sean innecesarias sus respuestas. La representación que hicieron los hombres de las mujeres, porque la mayoría de textos y de pinturas utilizados aquí serán obra de varones, interesa porque, en la medida en que la sociedad estaba gobernada por ellos, exteriorizaron el modelo deseado e hicieron todo lo necesario para perpetuarlo. La mirada, tradicionalmente bifaz, sobre la mujer, la buena y la mala (lo cual no significa que estas dos fueran las únicas de su caras), se descubre así no como el resultado de una ética o una moral generales, sino fruto de unos valores sociales específicamente elaborados para ella.

Todos estos interrogantes sobre la representación de la mujer, sobre los mecanismos lingüísticos y pictóricos que la explican, pero que también la

conforman e incluso la crean, se pretenden contestar mediante la opción de un modelo de hacer Historia que tiene que ver con las prácticas culturales. Siguiendo a Chartier,² se trata de la cultura que construye lo social en referencia al modo en que esas prácticas culturales definen, articulan o interpretan a los individuos, a sus relaciones y comportamientos, y a las propias instituciones que los dirigen, legislan y organizan. Con frecuencia, los valores y las formas de vida que adoptamos como propios son construcciones históricas heredadas y, como productos sociales que son, están sometidos a cambios. Sin embargo, cuando estos valores y estas formas de vida se referían a las mujeres españolas de la época de la Restauración, en un sentido amplio (1875-1914), parecía como si se estuviera hablando de conceptos de una inmutabilidad aceptada por la ciencia y por la Iglesia, y por qué no, el sentir común. Se diría que esas mujeres eran un lago cerrado y tranquilo, donde no había ni vientos ni mareas que enturbiaran o alteraran sus aguas. Más aún, la sanción generalizada de la existencia de dos visiones, y sólo dos, de mujer (la buena y la mala), parecía confirmar con los antagonismos la realidad exclusiva y excluyente de este modelo. Y todo ello lo realizaba la cantidad, porque el tipo no sólo parecía uniforme, sino que se mostraba con profusión. Sin embargo, esta aparente imperturbabilidad del modelo femenino y su identificación con la realidad de lo que era la mujer, junto con la inmutabilidad de estos arquetipos, hay que comenzar a cuestionarla, y fueron estas disonancias las que me alentaron a aproximarme a las imágenes de las mujeres españolas del período de entresiglos.

Un primer acercamiento al tema lo motivó la gran cantidad de pinturas de esa época cuyas protagonistas eran mujeres, aunque muy pocas, por no decir ninguna, eran obra de éstas, sino de varones. Mirando los cuadros, al igual que después leyendo la literatura de ese período, se podría concluir que los finales del siglo XIX fueron el siglo de la mujer, si nos atenemos a la atención que está despertó. Y todo ello en un momento en que (y específicamente en el caso español) las mujeres no tenían participación política, recibían una educación distinta de la que recibía el varón, y con unos objetivos formativos antes que instructivos, se las relegaba al hogar y se las apartaba del trabajo y la vida pública y, en suma, desde el punto de vista legal y político eran individuos tutelados. Era evidente que existía una preocupación por organizar la apariencia femenina adecuándola a una esencia de la femineidad creada por el hombre y que la mujer debía admitir.

Así pues, la elección de los cuadros de este período como fuente histórica y documental fue un primer paso decisivo. Peter Burke³ se pregunta si

² Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992.

³ Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*, Crítica, Barcelona, 2001.

existe una "invisibilidad" de lo visual por parte de los historiadores, porque lo cierto es que pocos son los que se han preocupado por utilizar las imágenes como fuentes históricas, y a veces algunos las han tratado con absoluto desinterés. No es éste el caso de Philippe Ariès,⁴ de Michel Vovelle⁵ o de Michelle Perrot,⁶ una de las pioneras francesas en la Historia de las Mujeres. Éstos y otros historiadores ingleses y norteamericanos, como Joan Scott,⁷ sí que han trabajado en lo que se ha denominado "la mirada plástica", sobre todo a partir de los años ochenta, cuando se desarrolló el interés por los testimonios del arte como fuente de documentación histórica. Congresos de historiadores norteamericanos de tales tendencias han influido en coloquios, seminarios e institutos de Historia españoles (como el X Coloquio Internacional de la Asociación Española de la Historia de las Mujeres, celebrado en 2003), sin que se pueda olvidar los recientes trabajos de M^a Ángeles Pérez Samper y de M^a Victoria López Cordón⁸ sobre las imágenes de las Reinas de España.⁹

De todas las manifestaciones plásticas, elegí la pintura, dejando de lado la escultura, el grabado y la fotografía, aunque estos dos últimos están en cierta forma presentes a lo largo de toda la investigación. La selección de los cuadros estaba determinada por la aparición en ellos de mujeres. No hubo, pues, ninguna preferencia por unos determinados artistas. Todos me interesaban si de algún modo habían situado a las mujeres en el corazón de sus trabajos. No pensaba en su calidad artística, sino en el tema que habían escogido en sus obras. Dado, pues, lo ingente del material, opté por la inclusión de un CD en el que aparecieran los casi mil lienzos que sirven de apoyo visual a las conclusiones.

Pero pronto fue ineludible recurrir a la literatura en sentido amplio. Así los textos de ficción (novela, teatro, poesía, cuentos...) se unieron a manuales educativos, textos morales, periódicos, revistas y hasta argumentos de

⁴ Philippe Ariès y George Duby (dirs.), *Historia de la vida privada*, 5 vols., Taurus, Madrid, 2001.

⁵ Son muchos los títulos inspiradores de este investigador, entre ellos, y por citar sólo uno, podríamos señalar su obra *Ideologías y mentalidades*, publicada por la editorial Ariel en 1985.

⁶ Michelle Perrot y George Duby (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, 4 vols., Taurus, Madrid, 2000.

⁷ Joan Scott, *Feminism and History*, Oxford University Press, Oxford, 2000.

⁸ M^a Victoria López Cordón, M^a Ángeles Pérez-Samper y M^a Tereza Martínez de Sas, *La casa de Borbón: familia, corte y política*, 2 vols., Alianza, Madrid, 2000.

⁹ En España también se está trabajando últimamente desde esta perspectiva, aunque por lo general, suelen ser estudios realizados por los historiadores del arte, ya que se centran en la imagen de la mujer en la pintura. Tal vez una de las pioneras en estas investigaciones sea Xesqui Castañer, *La imagen de la mujer en la plástica vasca contemporánea (siglos XVIII-XX)*. *Aproximación a una metodología del género*, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993.

óperas y zarzuelas, cuplés y canciones. Todo ello se convertía también en mi caso en una fuente histórica, cuya necesidad huelga argumentar pues que han sido ya muchos los historiadores que trabajan con ella.

Sin embargo, imágenes pintadas y textos escritos eran insuficientes para mis propósitos, porque ellos mismos me exigían aproximarme a formas de vida femeninas que explicaran si eran analfabetas, o el contenido de sus estudios y aprendizajes; si podían o no trabajar y en qué condiciones; cuáles debían ser sus formas de comportamiento y su protocolo social, tanto el bueno como el malo, y todo esto enmarcado en un código jurídico legal que establecía cuáles eran sus derechos y deberes. Este último aspecto me pareció realmente importante, dado que, a pesar de los deseos, el marco legal condiciona, e incluso puede llegar a determinar los comportamientos, por ello, en cada uno de los apartados de la investigación se especifica cuáles eran las condiciones jurídicas de la mujer, ya fuera soltera, casada o viuda.

Así pues, las fuentes se dispersaban, crecían y se multiplicaban, de tal forma que una de las dificultades fue organizarlas, porque su riqueza es tal que resulta incluso peligrosa, tanto más cuanto, como he dicho antes, no habían sido escogidas por su calidad artística (que muchas poseen), ni por la categoría de su autor (que muchos la tienen), sino porque sus protagonistas son mujeres a las que se presentaba bajo formas canónicamente repetidas, favoreciendo respuestas idiosincrásicas nacidas de la dialéctica entre el espectador/lector y la imagen/texto.

Fue muy revelador el modo en que lo pintado y lo escrito se compenetraban, permitiendo ver la imagen que las élites burguesas tenían de la mujer. En efecto, era la burguesía la que encargaba retratos o consumía literatura en los que deseaba verse representada. Sin embargo, no por eso estas fuentes son exclusivas de un pensamiento burgués, sino que se produce una permeabilidad entre unas clases sociales y otras, de tal manera que en la documentación se ven las críticas y las envidias de la burguesía respecto al comportamiento de las aristócratas, o cómo los ideales burgueses influyen también en las mujeres trabajadoras. Emilia Pardo Bazán,¹⁰ por ejemplo, se quejaba de la visión burguesa de la mujer noble, a la que se solía calificar de frívola y de comportamientos casi inmorales. Por otro lado, cuando en las pinturas aparecen obreras en su trabajo, el sentimiento de lástima que inspiran al artista no nace de las condiciones de su trabajo, sino del propio hecho de que estén trabajando, ya que la actividad laboral no se considera propia de una mujer, y mucho menos de una señorita, y ser una señorita se convirtió en aspiración de muchas de las muchachas del pueblo.

Leer las pinturas y mirar los textos era una opción que exigía también una metodología, y he de confesar que a veces he aceptado la existencia de

¹⁰ Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, Ed. Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, Col. Feminismos, Madrid, 1999.

un código consciente o inconsciente de significados, pero que otras veces me he inclinado por el "juego infinito de significaciones", como dijo Derrida,¹¹ sin olvidar que para mí ha sido tan importante estudiar lo pintado y lo escrito como lo que ha quedado excluido, ya que tal exclusión es en sí misma también significativa.

Los trabajos de Gisella Pollock y Linda Nochlin¹² también han sido determinantes, puesto que estas autoras especialistas en una Historia Social del Arte, trabajan en ella desde una perspectiva feminista, no en términos de clases sociales, sino de sexo, tanto si hace referencia al sexo del artista, al de los patronos, al de los representados o al de los espectadores, lo que les lleva a preguntarse sobre el significado de esas imágenes pintadas o escritas. Sobre todo el significado para quién, o la fantasía de quién. Pero, además, era preciso interrogarse sobre las respuestas del lector y, por lo tanto, a aceptar la existencia de la doble corriente que se establece entre la sociedad y sus imágenes.

Existen muchos y muy acertados trabajos sobre la burguesía española de ese período. A partir de los años noventa, con lo que se ha llamado el giro cultural en los estudios históricos, se añade a las investigaciones de tipo político, económico y social, un enfoque cultural que ha estudiado el proceso de diferenciación entre lo público y lo privado, un proceso que está en la raíz de la construcción de la modernidad occidental y al que la historiografía feminista ha añadido una dimensión que las anteriores interpretaciones apenas ponían de relieve. Esta dimensión se refiere a la afirmación de que la división entre lo público y lo privado va íntimamente unida a un discurso sobre la diferencia de los sexos, que los jerarquiza y los adscribe a funciones sociales distintas, y de todos es sabido que en esa división burguesa el papel que se ha dado a la figura femenina ha sido fundamental. Un discurso, éste de la diferencia de los sexos, que se ampara en justificaciones no sólo morales o religiosas, sino también en cuestiones biológicas intrínsecas a una distinta naturaleza de los sexos, lo que permite asociar a la mujer al mundo de los sentimientos y de lo privado, y al hombre al mundo de lo político y lo público. Todos estos enfoques generan un abanico más amplio para el estudio del mundo burgués, de sus valores, sentimientos y temores.

Mi trabajo se inserta, pues, en este tipo de producción historiográfica acerca de la burguesía, también se pregunta por los ámbitos público y privado y su adjudicación a hombres o mujeres, pero asimismo se interesa por el ideario masculino que queda reflejado en los textos y en las imágenes en que se habla de la mujer, del mundo doméstico y familiar. Éste es un trabajo sobre modelos de femineidad, y sueños de privacidad. Y en este sentido,

¹¹ Jacques Derrida, *La verdad en pintura*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

¹² Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other Essays*, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1989.

el título de la tesis, por la propia evolución del estudio llevado a cabo, quizá no recoja en su totalidad el contenido de éste.

La tesis se enuncia como un estudio de la mujer, así, en singular, no de las mujeres, lo cual no es fruto de la casualidad. El motivo de tal decisión es aproximarse a los usos del período estudiado, porque de esta forma se referían a ellas en la España de entresiglos. Al decir "mujer", se englobaba en un único contenido a todas las mujeres. Se las conceptualizaba como colectivo, y se suprimía su individualidad. Es interesante y significativo que en unos años de tan acendrada defensa del individualismo, hubiera tal preocupación por evitar la singularidad femenina. De esta forma, se podía uniformizar el discurso ejercido sobre las mujeres, reducirlas a arquetipos y modelos fácilmente clasificables, pero también era posible diluirlas como personas autónomas y distintas unas de otras. Convertir a las mujeres en la mujer eliminaba la posibilidad de las diferencias, y sobre todo, de las disensiones.

De la misma forma, el título recoge la palabra "representación". El Diccionario de la Lengua Española define "representación" como "la construcción de una imagen, de un símbolo o de una imitación de algo", y otra de las definiciones es "imagen o símbolo que sustituye o imita a la realidad". Así pues, cuando se habla de representación se establece una relación con lo real, una relación que no implica la coincidencia absoluta. Con todo, la representación es otro modo de acercarse a la realidad. Es una forma de pensar que pretende influir en esa realidad y construirla, y las fuentes que he utilizado no me han decepcionado en este sentido. Este concepto de representación empleado por Chartier permite al historiador ir más allá de la historia de las ideas, que se limita a explicar la parte de la realidad que corresponde al pensamiento, dejando como cuestión diferente la acción que significan las prácticas sociales. En este sentido, la tesis indaga en las formas culturales que construyen lo social. Se interroga por las representaciones, pintadas o escritas, que muestran modelos femeninos positivos o negativos, y que definen creencias, sentimientos y valores. Se pregunta por la construcción de la femineidad.

La serie de convenciones que aparecen en una imagen o un texto son tanto o más interesantes que la mayor o menor fidelidad de esas imágenes o textos al objeto descrito. Esta circunstancia era la que me resultaba particularmente atractiva. Mi interés estaba en la representación en sí misma, no en el debate sobre su posible adecuación a la realidad, y en concreto llamaba mi atención la representación de las mujeres, representación obra casi siempre de hombres. Sin embargo, esta investigación no trata sólo de la representación de la mujer y del imaginario masculino, sino del orden privado y familiar, porque ése es el ámbito femenino, del modo en que la burguesía se representa su mundo privado, y de la función pacificadora que ese imaginario masculino tiene en la construcción de la mujer.

La representación, pues, tiene unos significados y unas prácticas, por tanto hay que tomar en consideración tanto las modalidades de hacer creer como las formas de las creencias. Así pues, me interesaba conocer esos procesos, desmenuzarlos, porque ellos eran los que articulaban la representación de la "mujer" en la España de entresiglos (1875-1914). Era menos trascendente que las representaciones obedecieran a una realidad que el hecho de que esa representación se convirtiera no sólo en plausible, sino en aceptada y asumida desde las esferas del poder. El modelo femenino se tornará en arquetipo de difícil destrucción porque contará con el respaldo de la ley, la educación, la Iglesia y la ciencia, y creaba efectos en el mundo material, en el decurso de la vida diaria. Y todo ello parecía acentuado por el hecho de que la mayoría de las imágenes, pintadas o escritas, de las mujeres salieran de manos masculinas, porque, en efecto, van a ser los hombres los sujetos que firman los lienzos o los textos, y la asimilación del modelo será tal que, con frecuencia, muchas mujeres lo suscribirán y ayudarán a difundirlo. Esto no significa que, a pesar de las coacciones impuestas por los discursos del poder, algunas, pocas, no se rebelaran, y las más no crearan refugios y huidas.

Rousseau dará forma a un modelo de femineidad que arraiga entre la burguesía, incluso antes de la Revolución, momento en que se impone. Este arquetipo de mujer doméstica excluida de la vida pública es apreciado más allá de las gentes que en el siglo XVIII y en épocas posteriores se identificaron con las obras de ese filósofo, y la causa de ello probablemente sea que se trata de un modelo fuerte y bien asentado. Porque aún principios aceptados desde ámbitos conservadores, como la moral cristiana, pero también porque parte de la ciencia del siglo XIX los sentirá como suyos.

En el caso de España, los principios ilustrados que en la Restauración aún se consideraban modernos por una parte de la sociedad, cuando se referían a la definición del modelo de mujer podían integrarse en preceptos religiosos tradicionales, que no pondrían ningún impedimento, antes al contrario, para su difusión y asentamiento. Si a ello unimos algunos modos de entender teorías científicas en boga (frenología, biologismo spenceriano, evolucionismo, etc.) parecería que el modelo femenino de mujer obediente, encerrada en el espacio doméstico, explicada como personificación del sentimiento y, por ello, necesitada de protección, era un arquetipo sólido, ya que desde ámbitos opuestos coincidían de forma tan contundente con él, y algo semejante sucedía con su contrario.

La lectura atenta de las imágenes mostraba una cierta tendencia uniforme, que no se debía tanto al hecho de que las mujeres se muestren como "malas" o "buenas", sino en que todas sus representaciones inciden en la necesidad de la obediencia femenina. Por esto, los cuatro apartados en que se divide la tesis están articulados en torno al hombre que controla a la mujer, sea el padre, el marido, el protector o el chulo.

La obediencia se convierte así en uno de los ejes en torno al que gira este trabajo. Entendida como tutela necesaria, implica atender al superior, que, en este caso, es el varón. Una de las causas que se alegaban para explicar tal sumisión eran la pretendida inferioridad mental de la mujer, sujeta a instintos y, por lo tanto, en un estadio de primitivismo y casi de permanente niñez. Todo esto explicaría en ella la primacía de la emoción y el sentimiento, su volubilidad y la fragilidad de su espíritu. Al mismo tiempo, se acepta con absoluta seguridad su inferioridad física, definiendo su vida por su biología, de tal forma que la pubertad, la maternidad, la menstruación y la menopausia son las que rigen su destino. Como consecuencia de todo ello, es necesario protegerlas y cuidarlas, con la consiguiente justificación del control y dominio sobre ellas, pero también es imprescindible formarlas, con un tipo de educación específico que se refiere más a los aspectos morales que a los intelectuales. Por lo tanto, la tutela masculina no sólo es necesaria, sino imprescindible, de ahí que la mujer pase del control del padre al del marido. El matrimonio, pues, se convierte en una necesidad imperiosa, derivada de la propia condición de mujer.

La obediencia es un imperativo moral que evita que la mujer se corrompa, porque es incapaz de gobernarse, y se relaciona con las virtudes de la abnegación y el sacrificio, como actitudes gozosas. Aun más, todo ello se entiende como algo más que virtudes o cualidades. Son algo casi genético, específico de la naturaleza femenina, y así lo justifica la ciencia.

La consecuencia de este altar a la obediencia será la pasividad femenina. Sin deseos, sin ambiciones, sin propuestas, esta imperturbabilidad se considera algo positivo, y se manifiesta en forma de modestia, recato y rubor, que afecta al comportamiento de la mujer, a su aspecto y a los espacios de sociabilidad que se le permiten. Este sometimiento fervoroso a la autoridad masculina estará justificado por la Iglesia, que utilizará el modelo mariano como excelso ejemplo, pero también por la Ciencia, que atribuirá a la condición de mujer la obligatoriedad de su sumisión. La educación, los protocolos sociales, y cómo no, el arte contribuirán a mantener y divulgar lo que se presenta como virtud y como gala, de tal manera que aquellas que se niegan a practicarla son las que la sociedad establecida rechaza. Incluso las mujeres cuya moralidad las define como malas o abiertamente deshonestas, por ejemplo las prostitutas, están regidas por estos principios de sumisión, de tal forma que ellas no son las heterodoxas, porque también en ellas priman la pasividad y la obediencia al hombre, representado por la autoridad que reglamenta su trabajo, su vestimenta, sus espacios y su comportamiento; por el cliente, que paga y exige la satisfacción de sus deseos; y el chulo o protector, que las controla.

Así pues, ¿quiénes son las heterodoxas, las peligrosas? Las desobedientes. Las auténticamente malvadas no son las que pecan, sino aquellas que consideran que su comportamiento no es pecado, sino justa reivindicación.

El peligro ante la difusión de estas conductas alteradas es el que se intentará frenar desde todos los campos mediante su represión, pero también mediante el panegirico y la glorificación de las actitudes ortodoxas. Por ello, era imprescindible formar a las mujeres para que se aproximaran al máximo al modelo ideal.

Y esta desobediencia nace cuando la mujer pretende demostrar que, ni intelectual ni moralmente, es inferior al varón, y que lo único que necesita es una educación que le permita acceder a una instrucción, unos conocimientos, para poder realizar un trabajo y mantenerse sin tener que depender de la tutela masculina. Y ahí es donde textos e imágenes coinciden en rechazar tales aspiraciones, sin ni siquiera mostrarlas, sobre todo en el caso de la pintura, y las califican de contrarias a la naturaleza femenina, provocadoras de todo tipo de males apocalípticos. No es casualidad que a esas mujeres se las califique de viragos, que se diga que asumen roles masculinos que no les son propios, y que se las desprecie e intimide con la amenaza de no encontrar marido, toda una maldición dada la estructura de la condición femenina.

Por consiguiente, ponerse a trabajar, sin que fuera necesario para no morir de hambre, querer estudiar una carrera, labrarse una profesión, supone rebelarse contra el modelo establecido. Y en este sentido van todas las diatribas, hasta el extremo de presentar todas aquellas aspiraciones como algo ridículo, cuando no antinatural. Ya he señalado que prácticamente no existen imágenes pintadas de mujeres de ese tipo, y la razón tal vez esté en evitar difundir el ejemplo.

Si la mujer se definía fundamentalmente como sentimiento y emoción, no es extraño que el apartado dedicado a estas cuestiones tenga una importancia no sólo cualitativa sino también cuantitativa en esta investigación.

La sexualidad femenina, el deseo amoroso, era un discurso preferente en la confección del modelo de mujer. Se define a ésta como un ser asexual y asexuado y, al mismo tiempo, se le adjudica una avidez pasional irrefrenable, de tal manera que "la mujer" se considera a la vez como madre virginal o bien como una salvaje atenta sólo a la satisfacción de los instintos más primarios. Sin embargo, todo este discurso es masculino. Es el varón quien proyecta su imaginario con una función pacificadora: por una parte alienta la figura de la casta esposa que le asegura la tranquilidad del hogar y su propio cuidado, y por otra parte favorece la existencia de pozos de pasión que son los que puedan permitir la satisfacción de los instintos masculinos. No obstante, todo ello no deja de generar tensiones y conflictos. En primer lugar porque hay que construir esa "doble mujer" y justificarla, y, curiosamente, van a coincidir la Iglesia y la Ciencia en tal empeño. La pecadora y la prostituta congénita o la enferma son dos versiones que explican a aquellas mujeres que hacen uso de su propia sexualidad, un uso que debe acomodarse a las necesidades del hombre. Porque el hecho de que las

mujeres sean conscientes de su sexualidad les puede dar un poder que les permita controlar a los hombres, lo cual podría ser un problema, porque subvertiría los principios de obediencia y sumisión femeninas.

Así pues, hay dos exigencias morales. Una para los hombres: son ellos quienes tienen la iniciativa y las necesidades, que su propia naturaleza justifica y, por ello, hasta la Iglesia perdona. Y otra moral para las mujeres, que les exige la espera y la pasividad, y que se explica también por motivos biológicos y éticos. Porque en el fondo lo que hay es un miedo a la sexualidad femenina, y por eso se elimina. Por ello, a lo largo de toda la tesis planea no sólo y exactamente la sexualidad femenina, sino la sexualidad que el hombre atribuye a la mujer, y, como en un juego de espejos y reflejos, nos permite aproximarnos a los deseos y los temores de los hombres, deseos y temores que dejan entrever rasgos de una sexualidad masculina que obliga a ser calificada en cierto modo de morbosa. Por ejemplo, el fetichismo, el sadismo, el masoquismo aparecen con frecuencia y no demasiado ocultos en los textos e imágenes. Así pues, esos deseos y temores masculinos se proyectan en sus imágenes de la mujer, a la que piensan como diferente. Esta idea de alteridad, relativa a lo femenino, crea estereotipos que, en su mayoría, son hostiles y despectivos o, en el mejor o peor de los casos, condescendientes.

Desde el momento en que nacía una niña en el seno de la aristocracia o de la clase burguesa de la España finisecular, todo su porvenir se orientaba al que tenía que ser su destino prioritario: el matrimonio. Por esta razón, su educación se organizaba sobre esta base primordial. Es importante señalar que el concepto de educación para una joven del siglo XIX estaba más cercano al de una doncella del siglo XVI o XVII que a lo que entendemos en la actualidad. En efecto, no se pretendía una instrucción de materias humanísticas o científicas, que la formaran intelectualmente, sino que lo que se le enseñaba, porque le era imprescindible conocer, eran unos modos de comportamiento y de conducta, una etiqueta social, que le permitiera saber cómo tenía que desenvolverse una señorita, una futura señora, porque de ese conocimiento protocolario se podía deducir su pertenencia a una clase y el que fuera considerada y aceptada como digno miembro de ella. Es este reconocimiento lo que para una joven decimonónica debe ser fundamental. Incluso cuando hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX el debate sobre la necesidad de la educación femenina sea más enconado, la orientación de lo que debe estudiar una mujer se dirige antes a una economía e higiene domésticas para que pueda administrar una casa y cuidar a un marido y a unos hijos, que a una auténtica instrucción. Pero la finalidad matrimonial de la educación femenina impide un desarrollo autónomo. Una mujer no aprende para ella, sino para los demás.

Con estos planteamientos es evidente la dificultad, e incluso la imposibilidad, de poder automantenerse que tenía una muchacha de esa época. En

primer lugar, porque no estaba bien visto, y en segundo lugar, porque no sabía cómo. La reducción al espacio doméstico que permite su control y que evita cualquier actitud levantisca se consigue con un sometimiento económico, que cuenta un apoyo legal. En efecto, el Código Civil establecía que una muchacha soltera no podía emanciparse hasta los veinticinco años pero, llegada a esta edad, ¿adónde ir si no sabe ningún oficio y no se le ha enseñado profesión alguna, ni siquiera a valerse por sí misma? Además de las restricciones legales y económicas, siendo como eran tan importantes, las coerciones sociales lo eran también y mucho. Una señorita sola, desamparada, es decir, sin un hombre a su lado que la protegiera, era alguien muy frágil y cuya reputación, lo más importante que poseía, porque sin ella difícilmente podía casarse, quedaba en una situación peligrosa. Por lo tanto, cuando se habla de la poca resistencia de las mujeres en la España de entresiglos ante el control masculino, habría que matizar un poco estas ideas. Es cierto que el movimiento feminista y el sufragismo no tuvieron aquí tanta importancia como en Gran Bretaña y en otros lugares del mundo occidental, pero el hecho de que una joven de la burguesía se decidiera a ponerse a trabajar, dadas las fuertes presiones en contra, era en sí mismo una demostración de rebeldía que, con las naturales diferencias, se podría equiparar a las manifestaciones de mujeres inglesas en demanda de su derecho al voto, más aún si tenemos en cuenta lo solitaria y anodina que era su valiente resolución. Se prefería que se quedara en su miserable hogar muriéndose de hambre, que se fuera a casa de un familiar, en un estadio intermedio entre señora y criada, que profesara en un convento o que buscara un protector con un cierto decoro, todo antes que el trabajo, y sobre todo que el trabajo fuera del hogar.

Por eso se hacía necesario conseguir novio, porque casi era la única alternativa. A ello se encaminarán todos sus esfuerzos, y no sólo los de ella, sino también los de sus padres. Este afán será duramente criticado, y a estas jóvenes a las que se lanza a la tan significativa actividad de cazar marido se las definirá como frívolas sin ninguna inquietud espiritual, que sólo aspiran a casarse, y sin embargo, hacerlo no era ninguna banalidad, a todas se les había enseñado que ése era su destino y para muchas constituía realmente la salida exclusiva. Esta urgencia provocará que las jóvenes casaderas se encuentren siempre en una continua contradicción: deben buscar con apremio un posible marido, pero no tienen que parecer ansiosas por conseguirlo. Tienen que salir y mostrarse, pero una exhibición exagerada puede calificarlas como vanas y destruir todo su afán. Tienen que ser modestas y atrevidas en tan perfecta combinación que es todo un arte. La estrategia para conseguir novio es con frecuencia digna de una diplomacia bizantina. El matrimonio era una ocupación, casi un oficio, cuyas materialidades una muchacha decente debía ignorar. La represión de sus apetitos, ante todo el sexual, más aún, la negación de estos sentimientos, provocará la creación de un modelo

de muchacha virginal, ignorante de su cuerpo, que, cuando lo siente, lo adivina como un pecado o como una enfermedad. El alejamiento del varón inclinará a algunas a placeres solitarios, y su sometimiento, férreamente exigido y tenazmente imbuido, provocará actitudes masoquistas que se ensalzarán y alabarán como propias e intrínsecas de la mujer. El eros de la doncella encubría una sexualidad menos simple de lo que cabría pensar.

Conseguido el fin fundamental de su vida, el matrimonio, el comportamiento de una señora estaba sometido a iguales o mayores restricciones, porque era la depositaria del honor del esposo y la madre de unos hijos que llevarían su apellido. La perfecta casada del XIX cumple las normativas que dieron Vives y fray Luis de León. La lectura de los tratados morales del XVI y del XVII difiere en poco de los comportamientos exigidos a la esposa decimonónica. Las mismas virtudes: la obediencia, la abnegación, la paciencia; los mismos proceder: casera, modesta, ahorrativa; y, desde luego, el mismo espíritu: servir al marido y a los hijos.

Debía ser casta y aceptar la desvergüenza extraconyugal del marido con resignación. Sin embargo, el adulterio debió de ser más que abundante y se dio una cierta conformidad social ante su existencia, siempre y cuando no hubiera escándalo. Porque éste es uno de los flancos de la sociedad burguesa que más debe atender una mujer: mantener la apariencia de una conducta honrada es más importante que serlo. El sexo desordenado o un comportamiento inadecuado se pueden aceptar por la sociedad, siempre y cuando no se la obligue a reconocer que existen. La obediencia y el decoro son las dos líneas paralelas por las que corren los destinos de las mujeres decentes, pero los maridos inquietos buscaban otros acomodos, y éstos también tenían nombre de mujer.

Las imágenes, escritas, pintadas o pensadas, de mujeres que están fuera del modelo tradicional, social y culturalmente aceptado en la España de entresiglos, son, mayoritariamente, creaciones de la mente masculina, ya sea del escritor, del pintor o del filósofo. No hay una intervención femenina directa en su creación. Son los hombres los que establecerán las reglas que rigen el canon femenino, pero también los responsables de las características de su alteración.

El principio fundamental que define la conducta de aquellas mujeres opuestas al modelo femenino ortodoxo es el de la desobediencia: desobediencia a la autoridad masculina y a los preceptos impuestos por ella. Sin embargo, esta conducta suele pasar desapercibida, envuelta en toda una maraña de etiquetas, sobre todo en la pintura, y en la literatura, cuando aparece suele recibir su justo castigo. La transgresión es tan grave que, sólo en contadas ocasiones, algunas podrán actuar de manera independiente o al margen de las convenciones impuestas, y las más privilegiadas (en razón de sus apellidos, dinero o cualquier otra circunstancia) no sufrirán un rechazo radical por ello, siempre y cuando se atengan al principio fundamen-

tal: mantener el decoro en apariencia y no dar pie al escándalo. Las más, en cambio, deberán pagar por su osadía, y no sólo ellas, sino también su familia. Estas mujeres son las verdaderamente heterodoxas y sobre ellas se descargan todas las culpas. Las pocas que conscientemente rechazan determinadas reglas que se les imponen y que consideran absurdas y arbitrarias; las que se rebelan contra el obligatorio acatamiento a una autoridad masculina no siempre justa, pero también las que desobedecen porque se ven arrastradas a ello, como consecuencia de las circunstancias de su vida o del propio entorno.

La mayoría de las imágenes de la heterodoxia femenina se centran en resaltar su sexualidad desordenada, antes que en su desacato espiritual. Es más, en la pintura no hay imágenes de mujeres rebeldes, luchando, aunque sea simbólicamente, por controlar su vida. Y en la literatura, las que intentan aspirar a su autodeterminación suelen chocar con obstáculos tan insalvables, que su final a menudo es o el acatamiento de su destino, o la desgracia, el abandono, la miseria y la muerte. La escasez de imágenes de mujeres levantiscas puede deberse a que no las hubiera en la realidad, lo cual tampoco es extraño teniendo en cuenta el rigor del control al que estaban sometidas desde tantos campos, pero también es lógico considerar que no existía el más mínimo interés por avivar su difusión. De hecho, cuando se muestran actitudes, conductas o comportamientos que rompen las estrictas rigideces de la urbanidad y de la educación de una señorita, siempre van asociadas a modelos sexuales promiscuos, y éstos estaban tan relacionados con la prostitución (con todo lo que de marginalidad y estigmatización tenía) que era lógico comprender el miedo a caer en cualquiera de estas inconveniencias.

En cambio, sí que son relativamente abundantes las representaciones de mujeres cuya sexualidad no era la admitida como "normal" para el género femenino. La causa de ello puede deberse a que eran imágenes que satisfacían los deseos sexuales masculinos, unos deseos que, en una sociedad patriarcal como era la española de aquellos momentos, no era indigno aplacar. Al contrario, se pensaba que la vitalidad sexual era una de las características inherentes a la virilidad, y que el hombre tenía unas necesidades imprescindibles que atender. El problema surgía porque quien colmaba esas urgencias tenía que ser una mujer, con lo cual se trastornaba el principio básico de la asexualidad femenina, un trastorno que fue preciso ordenar.

El reverso de la norma no se puede entender como una heterodoxia rebelde de la mujer, sino como la cruz necesaria de una moneda, porque esa apetencia sexual masculina debía ser colmada. El hombre tenía que buscar fuera de casa la satisfacción de una libido siempre apremiante, ya que su santa esposa, por ser ambas cosas, no lo podía ayudar. No hay que perder de vista que la necesidad de la prostitución se acredita como una obliga-

ción para velar por la mujer honesta, para que continúe siéndolo. Las características asexuales de la mujer decente son principios que no surgen de ella, sino de la concepción que de la honradez femenina tiene el hombre. La necesidad de la prostituta y la justificación de la prostitución se permiten como la "natural" urgencia masculina de satisfacer sus apetitos sexuales. La mujer buena que colma las esperanzas varoniles en el tranquilo y ordenado hogar doméstico se acompaña de "la otra", que a nada tiene derecho pero cumple determinadas exigencias de él, con absoluta conformidad, algo que no debe ser resultado de su placer, porque invitaría a las demás mujeres a gustarlo, sino de los desarreglos físicos, mentales y espirituales de ellas. La prostituta es la imagen distorsionada de la mujer buena. Así pues, la prostitución es necesaria, pero se debe reglamentar para evitar la propagación de enfermedades, aunque también para controlarla y marginarla en espacios y locales y evitar una divulgación de unas imágenes femeninas que usan "libremente" de su cuerpo y que "disfrutan" de una sexualidad cuya posesión se niega a la mayoría de las mujeres. La prostituta es también la sumisa cumplidora de las fantasías eróticas del varón. Las justificaciones del por qué algunas mujeres sí que pueden satisfacer los deseos sexuales de los hombres o se dedican específicamente a ello, después de que desde todas las instancias se había trabajado tanto por negar el deseo sexual femenino, provocarán la aparición de diversas teorías para explicar la prostitución.

La mayor parte de las teorías y causas acerca de la prostitución suelen incidir en que la entrada de las mujeres en ese mundo no se debe a un verdadero deseo de ellas, sino que son los otros los que las empujan. Puede ser un novio que las seduce y las engaña y no les queda otro camino, puesto que ya están marcadas para siempre; o, tal vez, la miseria, el hambre y la explotación de amos y patrones. O la propuesta "científica" de que aquellas mujeres que sienten apetitos sexuales, y las que tienen una actividad sexual frecuente, como es el caso de las prostitutas, sufren un trastorno de su mente o de su cuerpo, en suma, son unas enfermas a las que hay que tratar en su dolencia, incluso se llegará a hablar de la prostitución congénita, y se definía a estas mujeres como degeneradas y primitivas. Pero es interesante observar que en todas estas teorías se suele explicar que lo que las arrastra es algo más poderoso que ellas mismas, y que en otras circunstancias, con mejor educación y trabajo, con unos ingresos decentes, esas mujeres no llegarían a esta situación. Es significativo el interés por demostrar que la dedicación a este oficio no tiene un mínimo de voluntad propia, porque significaría una cierta aceptación de un deseo sexual femenino que constantemente se han encargado de negar. Más aún, cuando se cree el prototipo de la mujer fatal, de la devoradora de hombres, se entenderá también el deseo sexual femenino no como algo natural, sino como un desorden que lleva al hombre a la muerte.

Atrapadas así entre la enfermedad, la incultura y la maldad, aquellas mujeres que se dedican a cubrir profesionalmente las necesidades sexuales de los hombres son definidas y consideradas de diferentes maneras según sean los principios escogidos por aquellos que las definen y las consideran. De este modo, las prostitutas se entenderán como congénitas, miserables y extraviadas, y desde la perspectiva religiosa, que tanta influencia tenía en la España finisecular, como pecadoras.

El problema del descontrol de la sexualidad femenina se agudizaba en aquellas que se encontraban en los límites entre la honrada y la prostituta, las que, a pesar de tener un oficio, vendían su cuerpo por dinero para conseguir mayores ingresos. Estas mujeres eran sumamente peligrosas, sobre todo las que obtenían grandes beneficios con ello, se paseaban elegantemente vestidas y vivían en medio del lujo, porque eran modelos que podían seguir obreras y campesinas, miembros de las clases populares que podían subvertir no sólo las estructuras morales, sino también las sociales y económicas.

Una rápida mirada al índice de este trabajo permite observar que hay un mayor espacio dedicado al amor y a la sexualidad femenina que a otros apartados. El hecho es en sí mismo significativo porque ha sido la propia investigación la que lo ha exigido así. Probablemente no podía ser de otro modo. Desde la Iglesia y la moral conservadora se repetía con tenacidad que la mujer era toda amor, toda sentimiento. Desde las instancias de la Ciencia y de la Filosofía se pontificaba sobre el predominio del instinto femenino, sobre su razón, e incluso se le negaban las capacidades intelectuales y cognoscitivas, declarándola abiertamente inferior. Por otro lado, la educación tan sucinta que recibía, la dificultad en poder alcanzar estudios superiores y dedicarse a actividades artísticas de forma profesional, y la poca importancia que se le daba al trabajo de la mujer, siempre algo esporádico y sometido a circunstancias externas a sus propios deseos, la circunscribían materialmente a espacios acotados que se sublimaban por esa ofrenda amorosa de la que se decía que era la mayor aspiración de la mujer y a la que ella se debía entregar gozosa. Que no siempre se entregó, que no siempre lo hizo gozosa; que algunas sí que se dieron y sí que lo hicieron felices; que otras fueron desgraciadas sin saber las causas y que hicieron desgraciados a los que las rodearon; que unas pocas emprendieron un camino, son representaciones de la mujer española de finales del siglo XIX y principios del XX que se atisban, por poco que nos fijemos, en la pintura, en la literatura y en la historia.

RECENSIONES

Actas de la Sociedad

De Amigos del Payo

De Valencia, y su Reyno.

Libro Primero.

Comprende los años de 1776, y 1777.