

# PALABRA E IMAGEN: DOS FORMAS DE ACTUACIÓN

Paula Leronés

## RESUMEN

El estudio que a continuación presentamos tiene como objetivo el análisis de la representación femenina en la novela y en la pintura del siglo XIX. Un análisis cronológico y evolutivo de la figura femenina pero, a la vez, un análisis feminista, puesto que buscamos una representación «contraestereotipada». La mayoría de imágenes nos muestran el clásico estereotipo del «ángel del hogar» que representa a la mujer en su casa cuidando de sus hijos y de su esposo, pero, en otras ocasiones, muy pocas, encontramos mujeres solas, leyendo, tocando el piano, frente al espejo o frente a la ventana, una nueva representación de la mujer burguesa, llena de aburrimiento. ¿Estas imágenes trataban de identificar la problemática de la desocupación femenina? Y si es así, ¿estas imágenes podrían suponer el inicio de la concienciación feminista en España?

**PALABRAS CLAVE:** estereotipos, novela, pintura, feminismo, imaginario colectivo.

## ABSTRACT

«Word and image: two ways of action». The study presented below aims at analyzing women's representation in the novel and the painting of the nineteenth century. It is a chronological and evolutionary analysis of the female figure but also, a feminist analysis as we seek a «counter stereotype» representation. Most pictures show the classic stereotype of the “domestic angel” which represents the woman at home taking care of her children and her husband, but on some other occasions we find single women, reading, playing the piano, in the mirror or in front of the window, a new representation of the bourgeois woman, full of boredom. Are these images trying to identify the female unemployment problem? And if so, could these images mark the beginning of feminist awareness in Spain?

**KEYWORDS:** stereotypes, novel, painting, feminism, collective imagination.



## 0. INTRODUCCIÓN

A menudo cogemos el periódico, iniciamos sesión en *facebook*, *twitter* o ponemos la televisión para saber lo que ocurre en el mundo, a nuestro alrededor, para ser partícipes de la sociedad en la que vivimos y conectar con los que nos rodean. La información que adquirimos casi de forma inconsciente forma parte de nuestra manera de pensar, y esa manera de pensar, a menudo también, es compartida por todo el conjunto social. Esa forma de pensar se denominada imaginario colectivo<sup>1</sup>.

Esta mentalidad colectiva existe en cualquier ubicación geográfica y en cualquier período histórico, por lo que esta idea la vamos a trasladar sin inconveniente al siglo XIX y al ámbito español. Pero ¿qué medios de comunicación encontramos en este siglo? Efectivamente, medios de comunicación como tales no tenemos en este momento, pero sí podemos definir la cultura como un medio de difusión de ideas o por lo menos un medio en el que se reflejan las ideas, en el que se muestra este imaginario. En palabras de Arias de Cossío, «un escritor o un pintor expresa en su obra un estado de ánimo colectivo más o menos difuso y al mismo tiempo, con su creación, contribuye de una manera individual a definirlo y a conformarlo»<sup>2</sup>.

Con *Palabra e imagen: dos formas de actuación* buscamos analizar las ideas que transmite la cultura del siglo XIX en dos de sus vías: la palabra y la imagen. La primera haciendo referencia a la literatura, y la segunda, a la pintura, fundamentalmente, aunque encontraremos otras fuentes tales como la moda, la ilustración, el teatro y la prensa, intentando abarcar un concepto amplio e interdisciplinar de lo que supone, desde nuestro punto de vista, la Cultura.

Así, como primer objetivo general, nos proponemos el análisis de la mentalidad de una época determinada a través de la representación y con el enfoque interdisciplinario que nos ofrece este concepto cultural. Un estudio interdisciplinar sobre la Historia del Feminismo y bajo la perspectiva feminista: dos planteamientos que debemos distinguir a la hora de abordar este estudio. Por un lado, la teoría feminista o feminismo, que, según la Real Academia Española, se define como «doctrina social favorable a la mujer, a quien concede capacidad y derechos reservados antes a los hombres»<sup>3</sup>. En este sentido, conscientes del poder del lenguaje como productor de realidades, queremos analizar el discurso y la representación cultural de la mujer<sup>4</sup>. Por otro lado, Historia del Feminismo como historia de la lucha para conseguir la

---

<sup>1</sup> Edgar Morin, pensador y cineasta, elabora en los años sesenta esta teoría del imaginario colectivo, en la que establece el concepto como un conjunto de mitos, formas, símbolos, tipos, motivos, figuras que existen en una sociedad en un momento dado.

<sup>2</sup> En A.M. ARIAS DE COSSÍO, «La imagen de la mujer en el Romanticismo español», en M.A. DURÁN (dir.), *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Madrid, 1983*, Madrid, Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984, p. 141.

<sup>3</sup> Lo establece en su primera acepción, mientras que en la segunda dice «movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres».

<sup>4</sup> Decimos mujer, en singular, y no mujeres, con todo conocimiento de causa, pues estamos ante un tipo de mujer específico, aquella de clase media o burguesa, como veremos posteriormente.



igualdad. Muchas veces asociamos Historia del Feminismo con sufragismo, pero lo cierto es que va más allá. Y es en este punto en el que queremos incidir.

Nuestro segundo objetivo se centra en el estudio de una representación «contraestereotipada». Este segundo objetivo guarda conexión con otras preguntas más específicas tales como ¿estas imágenes «contraestereotipadas» pudieron significar un cambio de mentalidad? Y si es así, ¿ese cambio de mentalidad podría suponer un feminismo en el ámbito español?

De esta manera, unimos Teoría feminista e Historia del Feminismo bajo los conceptos cultura-representación-imaginario. Para poder llegar a estudiar estas cuestiones hemos configurado nuestro análisis en torno a tres grandes apartados. El primero abordará las formas culturales que perpetúan el orden establecido; el segundo, las que dejan constancia, desde nuestro punto de vista, de una ruptura ya sea de forma consciente o inconsciente; y el tercero, el nacimiento de una Nueva Mujer.

Hay que tener en cuenta que los períodos estrictamente «históricos-cronológicos» no son respetados, pues la historia de las mujeres y de la representación se rige por otros ritmos. Por tanto, los límites del siglo XIX quedan desdibujados, abarcando también los inicios del siglo XX. Además, hemos abarcado un período muy extenso, lo cual ha delimitado la cantidad de fuentes para demostrar nuestra hipótesis rupturista; pero, por el contrario, ha sido fundamental esa amplitud cronológica para poder entender el carácter evolutivo de las ideas.

También debemos ser conscientes de que la ruptura del arquetipo de «perfecta casada» es algo inusual, excepcional, puesto que la mayoría de artistas, escritores o ilustradores gráficos se hacen eco de esta conciencia colectiva. Aquí entran en juego los valores comerciales del producto cultural. Difundir un estereotipo ya consolidado ayuda a identificar y a entender más fácilmente por parte del público a esa protagonista del folletín o de la prensa y por lo tanto es más sencillo para el autor vender ese producto. Sin embargo, sin entrar en la problemática comercial ni en la subjetividad o intencionalidad de cada autor, nos hemos limitado a buscar posibles rupturas culturales ampliando lo más que hemos podido la noción de «contraestereotipos».

Además de la problemática en torno a la noción del tiempo y a la intencionalidad creativa del autor, nos hemos enfrentado a otro problema: el concepto de lucha feminista. Desde nuestra concepción actual el feminismo lucha por la igualdad, pero esta igualdad trasladada al siglo XIX debe matizarse. No podemos juzgar desde presupuestos actuales la lucha feminista decimonónica. Y con esta idea es con la que hemos partido. ¿Por qué estas nuevas imágenes no pueden ser propuestas feministas? ¿Por qué sólo, según algunos autores, fue Emilia Pardo Bazán la gran protagonista del feminismo español?

## 1. BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN: ENTRE MARÍA Y EVA

El papel de la mujer en la Historia de España ha sido estudiado por numerosos autores desde los inicios de los años setenta, momento en el que se empieza a poner los cimientos del enfoque feminista en las ciencias sociales introduciendo



la nueva herramienta metodológica: el concepto de género (como modo de pensar a las personas según su sexo) y a desterrar la «impuesta invisibilidad femenina» en nuestra disciplina.

En este ámbito destaca la labor tan ingente que ha llevado Folguera Crespo en la investigación y difusión de la Historia de las Mujeres y la Historia del Feminismo. En lo que a esta última disciplina se refiere la autora coordinó ya en 1988 la publicación de *El Feminismo en España: Dos siglos de Historia*, obra que gracias a la colaboración de distintos investigadores continuó el debate en relación con el desfase del feminismo español. Debate que podemos retrotraer a 1964 con los incipientes estudios de la condesa de Campo Alange, que se ven reflejados en *La mujer en España: Cien años de su historia*, un estudio que tiene el indudable mérito de ser el primero que aborda el tema. Un poco después, en 1970, *El feminismo ibérico*, de M.<sup>a</sup> Aurelia Capmany, vuelve a tratar este asunto aunque de forma menos precisa.

Andando en el tiempo, Giuliana di Febo en torno a 1976 continuará esta línea de investigación en su artículo *Orígenes del debate feminista en España: la escuela krausista y la Institución Libre de Enseñanza (1870-1890)*, aunque las aportaciones más relevantes vendrán de la mano de Geraldine Scanlon (1987) y Mary Nash (2007), las cuales siguen trabajando en la actualidad en torno a este tema.

Las razones del desfase del feminismo español se fundamentaban en un retraso en la adquisición del voto con respecto a los demás países, y con ello de la ciudadanía reconocida. Este razonamiento se fue desmontando con la introducción de nuevos planteamientos feministas. Estos vinieron a recordar la lucha por el trabajo y por la educación que se llevó a cabo durante el último período del siglo XIX en España. De esta manera, el feminismo dejaba de relacionarse exclusivamente con el sufragismo y aceptaba la lucha por una educación de calidad y un puesto remunerado. Ambos aspectos estudiados plenamente por Ballarín Domingo (1989), el primero, y por Capel Martínez (1982), el segundo. Por tanto, se vinieron a reconocer dos figuras principales en esta incipiente Historia del Feminismo Español: una de ellas fue Emilia Pardo Bazán y otra Concepción Arenal. Ambas definidas como «las mujeres que lucharon solas» por Cabrera Bosch a finales de los años ochenta.

En lo que se refiere a la relación entre las féminas y la cultura, aspecto que también vamos a tratar en nuestro estudio, se pueden distinguir dos líneas de trabajo: por un lado, aquellas que se centran en las creadoras, buen ejemplo de ello son las importantes aportaciones en el ámbito español de Estrella de Diego (1987), y por otro, aquellas que muestran mayor interés en la representación de las mujeres a través de la creación artístico-literaria.

En el campo del arte encontramos los trabajos de corte más general, como los de Serrano de Haro (2007), y más centrados en el caso español las investigaciones de Pascual Molina (2007). Cabría hacer una distinción entre estos análisis que tratan la representación de la mujer: en ellos podemos encontrar estudios sobre la mujer de principio de siglo, como los trabajos realizados por Arias de Cossío (1984, 2001, 2006) en relación con la mujer del Romanticismo español, en pintura y literatura, al igual que Ríos Lloret (2006) combina literatura y arte junto al discurso médico y religioso para explicar cómo se va construyendo la identidad moral de la mujer. De manera más exclusiva, Nicolás Gómez (2009) muestra la imagen de la mujer en



las escenas de interior del Romanticismo y Ramos Frendo (2001) identifica ciertas iconografías del «ángel del hogar» en la pintura.

Por otro lado, tenemos las investigaciones en torno al estereotipo de la *femme fatale*. La imagen de la mujer de final de siglo y comienzos de la nueva centuria la vemos analizada en los trabajos de Erika Bornay *Las hijas de Lilith* (1995). De igual manera lo hacen Litvuak en *Erotismo fin de siglo* (1979) o Dijkstra en *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo* (1994), donde se define esta representación como una iconografía de la misoginia.

De forma parecida, Freixa (2001) ha realizado estudios sobre esta mujer de final de siglo en el ámbito catalán y Francesc Fontbona (2001) se ha centrado también en la mujer pintada durante el simbolismo.

¿No hubo más «tipos de mujer»? Parece ser que sí. Martín Robles y Peregrina Palomares (2001) y Sauret Guerrero (2001) mostrarán un modelo distinto de mujer. El primero tratará de identificar desde las primeras rupturas iconográficas del siglo XIX llevadas a cabo por Goya hasta las surgidas por el Modernismo. Sauret Guerrero, en cambio, mostrará un nuevo tipo, la «re-catada», la que está entre la «perfecta casada» y la demoníaca. De manera parecida Parreño Arenas (2010) localiza una mujer a medio camino entre estos dos arquetipos, una mujer que, sobre todo, representa el pintor catalán Ramón Casas.

En 2006 se publica el trabajo de tesis realizado años atrás por López Fernández. *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914* trataba de agrupar y distinguir distintas iconografías de las mujeres de final de siglo. En estas iconografías encontramos gitanas, prostitutas, obreras, pero en lo que se refiere a nuestro tipo de mujer burguesa, la autora distingue multitud de representaciones de lo que ella denomina «la elegante».

Como vemos, aunque en los últimos años ha habido nuevas propuestas, predominan los estudios sobre los dos principales estereotipos femeninos del siglo XIX. La mujer que se corresponde con María, desarrollada durante el Romanticismo, y la mujer que se corresponde con Eva, estereotipo difundido en el fin de siglo como producto de la misoginia y del decadentismo. Pero, además de la Historia de la representación femenina fijada en la buena y la mala, la Historia del Feminismo queda relegada a cuestiones académicas y laborales.

Debemos tener en cuenta estas cuestiones a la hora de abordar nuestro estudio puesto que nuestros objetivos específicos se han insertado en los posibles huecos o aspectos menos tratados en la historiografía. Creemos que existen modelos de mujer que no se identifican ni con María ni con Eva, tipos que se desarrollan en la época de la lucha por la educación (también por el trabajo, pero la educación es, de las dos luchas, la única que atañe a nuestra mujer) y que podrían relacionarse con los cambios que se están dando en la sociedad.

En este sentido, utilizaremos la teoría feminista pero sin que nos domine la investigación, tratando de hacer historia con los documentos, la reflexión y el diálogo con los conceptos, que se llenan así de contenido.



## 2. EL DISCURSO DOMINANTE: «EL ÁNGEL DEL HOGAR»

Durante el Romanticismo, nuestra mujer burguesa únicamente será representada como «ángel del hogar»<sup>5</sup>. Un arquetipo femenino que se podría definir con estas palabras del poeta Gabriel y Galán: «¿Quieres, por fin, saber cuál es el tipo acabado, el modelo y el dechado de la perfecta mujer? La que sabe conservar su honor puro y recogido; la que es honor del marido y alegría del hogar»<sup>6</sup>.

Una imagen de la mujer ligada a una especie de santidad. Así, encontramos una gran cantidad de obras relevantes dedicadas a las advocaciones de María (a pesar de la menor cantidad de pintura religiosa que se realiza en estos años)<sup>7</sup>, ya fuera como Virgen o como Madre.

Durante estos años se dejan ver multitud de imágenes de madonas como las que propaga la tendencia prerrafaelista en el mundo victoriano<sup>8</sup>. Carlos Luis Ribera y Fieve, en 1849, realiza *Retrato de dama con su hijo*, en el que la mujer, como dama recatada que es, viste de negro, mientras sujeta al niño con actitud serena.

Esta «línea de purismo internacional»<sup>9</sup>, en palabras de Arias de Cossío, será continuada por su discípulo Federico de Madrazo. En su retrato de Carolina Coronado de 1855 no nos enseña a una luchadora feminista sino a una mujer melancólica que ha perdido recientemente a su hijo primogénito<sup>10</sup>. De manera parecida lo hace Cano de la Peña en su retrato de Fernán Caballero.

Pero, además del retrato individual, en esta etapa romántica destaca el intimismo de corte realista. Así, a través de retratos en familia contemplamos a unas mujeres serenas, distinguidas, confiadas<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Este «ángel del hogar» convivirá con otras figuras femeninas como las gitanas de López Mezquita o de García Ramos, que se combinan con mujeres protagonistas de hechos históricos, como queda representado en *La muerte de Lucrecia*, de Rosales, o *Las hijas del Cid*, de Dióscoro Puebla.

<sup>6</sup> R.E. RÍOS LORET, «Sueños de moralidad. La construcción de la honestidad femenina», en I. MORANT (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina (vol. III). Del siglo XIX a los umbrales del XX*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 185.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 192.

<sup>8</sup> «La pintura victoriana destaca en este siglo los aspectos moralizantes sobre la vida cotidiana: cuadros sobre la vida hogareña, noviazgos, virtudes cristianas y los peligros de su transgresión conformaban actitudes firmemente asentadas. El encierro de la mujer en el hogar como en un santuario contribuyó a la aparición de representaciones femeninas a modo de madonas», en R. GARCÍA RÁYEGO, «Mujeres, arte y literatura: imágenes de lo femenino y feminismo», *Cuadernos de Trabajo Instituto Investigaciones Feministas, Universidad Complutense de Madrid*, 1, (2002), p. 3.

<sup>9</sup> En A.M. ARIAS DE COSSÍO, «De ángel del hogar a librepensadora», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ (eds.), *Luchas de género en la Historia a través de la imagen* (tomo II), Málaga, Centro de Ediciones Diputación de Málaga, 2001, p. 24.

<sup>10</sup> Museo Nacional del Prado. *Galería online*, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/> (consultado el 2 de mayo de 2015).

<sup>11</sup> S.A. NICOLÁS GÓMEZ, «Mujer e intimismo en algunos pintores del Romanticismo en España: de «El ángel del hogar» a la «Sílfide» de los bosques», en J.M. PARRADO DEL OLMO y F. GU-

Es el caso del cuadro familiar burgués que plasma Sans y Cabot en *Escena familiar* o el de Valeriano Domínguez Bécquer en su obra pictórica *Retrato familiar*, de 1856. En ella vemos ensalzada la maternidad a través de una luz blanquecina que ilumina el centro de la imagen, donde se ubica la madre con su hija menor. El manto azul que viste la protagonista y la iluminación blanca son colores, ambos, símbolos de pureza y de virginidad que por el contrario sirven para destacar el papel de la concepción, y por ende la no virginidad. Por otro lado, la hija mayor aparece practicando «sus labores», que ya trata de enseñar a su hermana menor. Todo ello mientras el «*pater familias*» queda casi exento de este núcleo familiar.

Por el contrario, en *El pintor carlista y su familia*, Valeriano pone en el centro del cuadro al hombre trabajando en su nueva obra pictórica mientras el resto de las mujeres de su familia lo acompañan armoniosamente, facilitando y endulzando el ambiente doméstico con música de piano o, sencillamente, con una presencia delicada y sumisa.

De manera parecida, Espalter nos enseña a *La familia de Jorge Flaquer*, donde queda patente la educación recibida por las mujeres de la que hablamos anteriormente. La hija mayor toca el piano mientras la menor guarda en sus manos un pequeño libro que podría ser el devocionario. La madre, sin embargo, mantiene en su mano derecha una especie de tela como si hubiese dejado momentáneamente la labor para retomarla después del retrato.

Imágenes que ponen de manifiesto el papel de la mujer como pilar del hogar y del ámbito doméstico, educadora de sus hijos y ejemplo a seguir, especialmente por sus hijas, porque «embellecer y sembrar de flores el árido camino de la vida del hombre, formar el corazón de los hijos, y ser el ángel tutelar de todos los desdichados que demandan a la sociedad consuelo, amparo y protección»<sup>12</sup> era su principal función, tal y como deja constancia el miembro n.º 6 de la Real Academia Nacional de Medicina, Francisco Alonso y Rubio.

Siempre dentro del hogar como una «perfecta casada»<sup>13</sup>. El intimismo la representa con sus niños, junto a los juguetes, rezando con ellos, tendiéndolos en brazos o, por el contrario, realizando sus labores, como aparece en el lienzo de Joan Llimona *L'esposa*, obra que traslada esta misma idea surgida durante el Romanticismo a los inicios del siglo xx<sup>14</sup>.

Ello se debe a que esta división de géneros no fue algo contra lo que profundamente se luchó o al menos no tanto ni con tanta fuerza como contra la división de clases. El sistema patriarcal tuvo más afines que el sistema clasista. Moderados y progresistas difundieron la imagen de la mujer madre-esposa-bella.

---

TERRÉZ BAÑOS (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de La Plaza Santiago*, Valladolid: Diputación de Valladolid, 2009, p. 230.

<sup>12</sup> F. ALONSO Y RUBIO, *La mujer bajo el punto de vista filosófico, social y moral: sus deberes en relación con la familia y la sociedad*. Madrid: Gamayo, 1863, p. 55.

<sup>13</sup> Hay que tener en cuenta que *La perfecta casada* de Fray Luis de León se siguió reeditando como manual de conducta hasta bien entrado el siglo xx.

<sup>14</sup> NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora María. *Op. cit.*, p. 231.





Maternidad y belleza fueron el *leitmotiv* principal durante este período isabelino. Sin embargo, queremos hacer hincapié en que no es tanto una cuestión cronológica, puesto que este papel de madre continuará dándose durante todo el siglo XIX y parte del XX. Será la imagen que nos seguirá dando Ángel Larroque en *Maternidad*, de 1895, o Pablo Picasso en 1902 con *Madre con niño* o Julio González en las distintas obras que realiza bajo el título de *Maternidad*.

Así, como vamos a ver a continuación, diversos autores, ya sea por modernidad o por compromiso social, transmiten otros modelos que rompen con el hasta ahora impuesto. Estos modelos, igualmente, no atienden a cronologías, aunque cabe decir que los ideales revolucionarios que derivan de La Gloriosa facilitan la introducción de nuevas identidades femeninas y, por tanto, muchas de estas imágenes van a ser específicas del último cuarto de siglo.

### 3. CAMBIANDO LAS FORMAS, IDENTIFICANDO PROBLEMAS

Hemos dispuesto otro punto a medio camino entre las imágenes legitimadoras del discurso dominante y las nuevas propuestas. Estas imágenes muestran una iconografía ambigua. Una iconografía que refleja a mujeres solas, sin niños ni marido, pero siguen estando en su habitual ámbito: el hogar. Ahora bien, no están rezando, no se encuentran realizando sus labores, sino sumidas en el ocio más absoluto. ¿Y representar la ociosidad no puede ser identificar un problema? Aunque no haya intención de hacer crítica por parte de los autores ni de implicarse ideológicamente en la representación, encontramos una forma distinta de mostrar a la «perfecta casada», una forma que nos deja ver un problema.

Así, la mujer leyendo, la mujer ventanera<sup>15</sup>, enferma, adúltera o coqueta, ya no representa a la perfecta casada, sino a la «malcasada» mujer ociosa, aburrida, reflejo de una problemática social.

Dentro de esta iconografía, encontramos en 1898 *Mujer leyendo en un interior*, de Ricardo López Cabrera. La lectura, para nosotros, es un arma de doble filo, pues por un lado «le dio mayor confianza en su propio valer, la hizo más autónoma, la ayudó a pensar por sí misma, le abrió nuevos horizontes»<sup>16</sup>; por otro, la mantuvo en el hogar, le ayudó a evadirse, le fomentó su ya «exaltada sensibilidad». Por lo

---

<sup>15</sup> «En toda la literatura clásica española, aparece con frecuencia [este] adjetivo hoy casi en total desuso, y que llama la atención por no venir nunca usado más que en género femenino», en C. MARTÍN GAITE, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1987, pp. 33-34.

<sup>16</sup> En S. BOLLMAN, *Las mujeres, que leen, son peligrosas*, (prólogo de Esther Tusquets), Madrid, Ediciones Maeva, 2006, p. 16. También encontramos la opinión de Beneytez Maesa la cual afirma que «el hecho de leer [...] tiene por sí mismo un efecto liberador» en M.L. BENEYTEZ MAESA, *La mujer como tema en la representación pictórica occidental. Imagen femenina vs masculina. Desde finales del siglo XIX hasta la década del los setenta del siglo XX*, (tesis doctoral inédita), Universidad de Sevilla, 2008, p. 43.







tanto, la lectura pudo suponer un elemento de ruptura conforme a los discursos vistos anteriormente, los cuales venían a apoyar que «la falta total de movimiento corporal durante la lectura, unida a la diversidad tan violenta de ideas y sensaciones [sólo conducía a] la somnolencia, la obstrucción, la flatulencia y la oclusión de los intestinos con consecuencias bien conocidas sobre la salud sexual...»<sup>17</sup>. Pero es evidente que el hecho de representar a una mujer leyendo, o al menos en el caso de López Cabrera, no suponía una crítica. ¿Por qué? Porque se nos muestra a una mujer en una atmósfera de felicidad y tranquilidad, leyendo, quizás después de ordenar la casa o de vestirse cuidadosamente haciendo tiempo hasta que llegara el esposo.

Igualmente, Ana Ozores pasa su infancia leyendo. Su padre le permitía leer los clásicos, «verdadero arte»<sup>18</sup>. Más tarde incluso se atreverá con la escritura de poemas, lo cual va a ser criticado por toda Vetusta. Y es que «escribir poesía, y leer poesía escrita por mujeres, equivalía a luchar para abrir una salida, un espacio en que podía alentarse un yo pensante y sensible»<sup>19</sup>.

Clarín nos deja ver a una mujer sin ocupación, ociosa en todo momento, la cual cae en el tedio y en la desesperación, que la lleva a enfermar en multitud de ocasiones. Es la imagen que nos deja también Ramón Casas en *Joven decante*, de 1899. Y es que, como dice Carmen Martín Gaité, «el siglo XIX es la época por excelencia de la novela pasional, leída por mujeres más conscientes que nunca de la banalidad de su existencia. Y es que, deseosas de identificarse con aquellas heroínas pálidas, enamoradas y audaces de la ficción, aborrecían las cuatro paredes de su casa...»<sup>20</sup>.

La lectura principal ya no es el devocionario, es la novela romántica o la carta de un amado. Así, el lienzo *Novela Romántica*, de Santiago Rusiñol, realizado en 1894, nos permite ver a una mujer totalmente sola frente a un libro. En él, la protagonista mira casi desafiante hacia nosotros, con la expresión de una persona profundamente hastiada, consumida por el tedio, como se consume la madera por el fuego en la chimenea. «La figura, acertadamente enlutada, de semblante vaporosa y como *détraqué*, y en actitud de natural abandono, encaja divinamente con aquel medio entre sensorial y melancólico, donde parece que hayan pasado cosas tristes, historias misteriosas y aventuras novelescas de otros tiempos»<sup>21</sup>, dice Casellas en una carta que le envía al pintor. Quizás, con este comentario, el autor se refería a la totalmente aceptada soledad que debían sufrir aquellas mujeres, «las literatas», dedicadas a la vida intelectual. Una soledad fundamentada en la marginación.

Frente a estas imágenes encontramos la obra pictórica de Joan Llimona, también miembro del Modernismo, pero profundamente creyente, lo que se puede

<sup>17</sup> S. BOLLMAN, *op. cit.*, p. 25, citando al pedagogo Karl G. Bauer (1791).

<sup>18</sup> Afirma Carlos Ozores ya que muchas novelas modernas no le parecen adecuadas para Ana. L. ALAS CLARÍN, *La Regenta*, Barcelona, Ediciones Orbis S.A., 1982, p. 73.

<sup>19</sup> S. KIRKPATRICK, «Liberales y románticas», en I. MORANT, *op. cit.*, p. 137.

<sup>20</sup> C. MARTÍN GAITE, *op. cit.*, p. 30.

<sup>21</sup> L. LITVAK, «El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista», en VV.AA., *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914*, [Cat. Exp.], Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 12 de noviembre 2003-11 enero 2004, p. 63.

apreciar en *La carta* o *La lectura*, entre otros lienzos, donde sigue apareciendo un modelo tradicional de mujer católica que no atiende a la lectura por «intelectualidad» como en el caso anterior, sino simplemente por devoción.

Lo cierto es que el nacimiento de la prensa femenina, la difusión de las novelas por entregas o la poesía y las lecturas de «evasión» fomentaron la formación intelectual de la mujer. Una formación «determinista» en el sentido de que enseñaban recetas, modas, costumbres y actitudes de la buena esposa, pero que sin embargo aportaban protagonismo a este tipo de mujer en otra esfera distinta a la tradicional del hogar.

De manera muy parecida a la «mujer lectora», la iconografía sobre la mujer en la ventana también presenta esta dualidad. La ventana<sup>22</sup> siempre cubierta de transparentes visillos, marcando la separación de los dos mundos creados a partir de la Ilustración. Algunas de estas mujeres se ciñen a la ventana anhelando el mundo exterior; sin embargo, otras se asoman ligeramente observando el ámbito público sin dar muestra de querer abandonar el privado. Según Bastida de la Calle, frente al perfil iconográfico de una ventana que no va más allá de servir como foco de luz en la representación de una perfecta casada, «surge en el siglo XIX una imagen de mujer y ventana que refleja una emoción nueva»<sup>23</sup> y continúa afirmando la no intención de mostrar deleite visual con esta mujer sino más bien misterio, pues la protagonista no contacta psicológicamente con el espectador, de manera que nos enfrentamos a un sujeto extraño, que sueña, y quizás sueña con sobrepasar ese límite del marco de la ventana.

Además de misterio, podemos encontrar aburrimiento. La Regenta, en sus largas horas encerrada en el caserón se asoma al balcón pensando en ese, todavía, amor utópico, don Álvaro. Y desde ahí lo verá venir en un precioso caballo blanco.

No entraremos en si estas representaciones de mujeres hastiadas son misoginia<sup>24</sup> o feminismo, pero lo cierto es que no concuerdan con el «tipo femenino» anterior.

---

<sup>22</sup> O el balcón, ambos actúan como la frontera entre lo privado y lo público. «Porque por el balcón se proyecta hacia afuera una parte de la vida privada y por el balcón puede entrar en el ámbito privado de la habitación parte de la vida que existe fuera de ella», igual que ocurre con la ventana. En A.M. ARIAS DE COSSÍO, «Las fronteras del balcón» en VV. AA., *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*, [Cat. Exp.], Madrid, Ministerio de Cultura, octubre-diciembre 1990, p. 93.

<sup>23</sup> M.<sup>a</sup>D. BASTIDA DE LA CALLE, «La mujer en la ventana, una iconografía del XIX en pintura e ilustración», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 9, Madrid, UNED, 1996, p. 299. (Consultado el 9 de mayo de 2014).

<sup>24</sup> Distintos autores reconocen en Clarín y en su novela valores misóginos, y en Ana un típico «ángel del hogar». Es el caso de Blanco de Lalama, que define a Anita como abnegada y virtuosa a la vez que bella, superficial y sensible, en M.A. BLANCO DE LALAMA, «Ana Ozores y *La Regenta*, del personaje romántico a la novela naturalista», *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 9, n.º 2, Navarra, Universidad de Navarra, 1993, p. 154. También es el caso de Núñez Puente, que dice que la protagonista es una «figura femenina que se muestra síntesis de ingenua dulzura y pervertido erotismo», en S. NÚÑEZ PUENTE, «¿Imagen o estatua?: hacia una interpretación de la visión de lo femenino en *La Regenta*», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ, *op. cit.*, p. 274.



El mismo caso lo podemos encontrar en la mujer tocando el piano. «El piano se convierte en un medio de entretenimiento, un lugar para la ensoñación y, en ocasiones, una forma de expulsar las pasiones contenidas»<sup>25</sup>. El piano actúa de forma parecida al libro, como medio de evasión.

De igual manera tenemos la iconografía ambigua de la mujer en el espejo. «Los espejos se van a convertir en sus mejores aliados. Son más escasas las representaciones en el espejo puesto que suponen una intromisión en su ámbito privado e íntimo»<sup>26</sup>, pero aun así encontramos conforme avanza el siglo imágenes como la que nos ofrece el pintor sevillano Manuel Cabral y Aguado Bejarano en *Probándose el sombrero*, de 1882.

También Darío de Regoyos, de forma inusual, crea una escena de interior en *Retrato de Miss Jeannig*, de 1885, donde nos deja ver tristeza y melancolía a través del cristal y de un reloj que ocupa el centro del lienzo.

Muchas veces tristeza, otras coqueterías, como en *El maquillaje* y en *Los espejos*, de Joaquim Sunyer, realizados en torno a 1907. Este gusto por el arreglo no era cuestión únicamente de estética, sino de poder, puesto que una mujer atractiva logra lo que quiere de cualquier hombre. Es uno de los pocos medios de los que puede valerse para alcanzar un buen marido, prestigio y posición social.

Pero esta coquetería era criticada, pues era sinónimo de pecado. La mujer que pasa horas delante del espejo no dedica horas a su marido. Y también era símbolo de lujuria. El hecho de comprar compulsivamente y arreglarse de manera exhaustiva iba en contra de la modestia cristiana, significaba lujo, y la que caía en el lujo era descarriada de igual manera que la adúltera. «El adulterio femenino aparece derivado de una cultura de consumo que lleva a la mujer a traspasar los límites de la necesidad»<sup>27</sup>. Las adúlteras son siempre ociosas, damas de clase media-alta que no tienen desempeño alguno, pues sus sirvientas hacen las tareas del hogar y las institutrices educan a sus hijos.

Y es que las mujeres burguesas son las que se encuentran en la peor situación en cuanto a falta de libertades se refiere, pues, como dice Emilia Pardo Bazán, la mujer de clase baja podía trabajar, sabía hacer algo, tenía una cierta «independencia» de la cual carece la mujer burguesa, que se encuentra profundamente hastiada:

La hija del pueblo, chiquitita aún, aprende a agenciarse el pedazo de pan haciendo recados, sirviendo, cosiendo... Pero suponed una familia mesocrática, favorecida por la naturaleza con cinco o seis hijas, y condenada por la suerte a vivir de un sueldo o de una renta miserable. ¿Qué van a hacer esas niñas? ¿Colocarse detrás de

---

<sup>25</sup> RAMOS FRENDÓ, Eva María, «El modelo burgués femenino visto a través del arte», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ, *op. cit.*, p. 231.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> F. VÁZQUEZ GARCÍA y A. MORENO MENGÍBAR, «La sexualidad vergonzante», en I. MORANT, *op. cit.*, p. 214.



un mostrador? ¿Ejercer una profesión, un oficio, una ocupación cualquiera? ¡Ah! ¡Dejarían de ser señoritas ipso facto!<sup>28</sup>

Por tanto, el hecho de representar este tipo de mujer coqueta y adúltera es reflejo de lo que ocurre en la realidad: la progresiva ruptura de los valores burgueses familiares y de las esferas. Así, tenemos la historia de *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós<sup>29</sup>, que nos deja ver un matrimonio por conveniencia entre Jacinta y «el Delfín» donde lo único que importa es la descendencia, mientras que Fortunata, libre de doctrinas, actúa de una forma sincera, buscando el amor. Galdós nos deja ver las contradicciones de esta clase social media-alta, de manera parecida a como nos lo deja ver Emilia Pardo Bazán en uno de sus cuentos, *La perla rosa*, donde queda clara la unión entre lujo y lujuria por parte de la protagonista, Lucila.

Otro tipo de mujer representado será la enferma. Mujeres enfermas, casi siempre, en relación con la falta de actividad sexual. De este modo, la mujer frágil y enfermiza se va a convertir en un modelo que va a estar de moda, uniéndose indisolublemente el concepto de fragilidad al de feminidad. «La mujer lánguida y recostada, de piel pálida, débil, con una salud que se puede ver quebrantada en cualquier momento, siempre a punto del desmayo, será el modelo a seguir por toda mujer de alta sociedad»<sup>30</sup>.

Una forma de inquietud y desasosiego que hasta ahora en el modelo ideal no veíamos. «Un estado de ánimo desapacible y poco estable, lo que se calificaba como nervios, solía ser una explicación eufemística de un estado de turbación provocado por un despertar sexual»<sup>31</sup>.

Y es el caso de uno de los personajes de *Miau*. Abelarda Cadalso cae en un terrible trastorno mental que incluso la llevará a estar a punto de asesinar a su sobrino de manera parecida a Camila Barrientos en *La prueba*. Ella, una chica soltera de clase media, siente los estragos de una larga soltería. Así, Pardo Bazán escribe: «Bajo el artificio de su educación convencional, iba descubriéndose la naturaleza más fogosa que yo había encontrado nunca. La proximidad de un individuo de mi

---

<sup>28</sup> E. PARDO BAZÁN, «La mujer española, III. La clase media», *La España Moderna*, año II, n.º XIX, julio, Madrid, Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1890, p. 124 (consultado el 5 de junio de 2014).

<sup>29</sup> Con respecto a las protagonistas de las novelas de Galdós, un escritor coetáneo suyo deja escrito: «Todo lo que en tales mujeres hay, á la vez de simpático por el calor del afecto, (que saben sentir á menudo hasta el heroísmo, hasta la muerte) y de antipático por su ceguera ante las delicadezas y finuras del espíritu, su falta de valentía moral de arranque, para responder a los más ardientes llamamientos de la nobleza del alma y esa frialdad inerte que las imposibilita para reconocer la falta y redimirse en lo íntimo por verdadera contrición...». *Opinión de Altamira*: «La mujer en las novelas de Benito Pérez Galdós», *Hispania*, n.º 11, julio, Barcelona, Imp. Hermenegildo Miralles, 1899, p. 118 (consultado el 12 de mayo de 2014).

<sup>30</sup> E.M. RAMOS FREND, *op. cit.*, p. 222.

<sup>31</sup> R.E. RÍOS LLORET, Rosa Elena, *op. cit.*, p. 184.

sexo producía en Camila un efecto que encubría disimulando [...] pero no siempre podía mandar en sus ojos ni en su fisonomía delatora»<sup>32</sup>.

Por último, encontramos un tipo de mujer con aires de independencia. Electra, de Galdós, le dice a Máximo: «Quieren anularme, esclavizarme, reducirme a una cosa... angelical... No lo entiendo»<sup>33</sup> y él le recomienda como solución la independencia: «La emancipación... más claro, la insubordinación»<sup>34</sup>. Más adelante ella le dice: «Llámame lo que quieras Máximo, pero ángel no me llames»<sup>35</sup>, aunque, por otro lado, su conducta realmente se corresponde con una mujer ideal.

Un caso similar será otro gran personaje de Galdós, Tristana, la cual también nos deja ver las ansias de libertad sentimental y económica, el sueño de ser una mujer independiente que, sin embargo, se ve interrumpido por un fatal desenlace. La protagonista se queda sin pierna y, con ello, sin sueño que llevar a la realidad. Este final fue criticado por Emilia Pardo Bazán, la cual vio en esa amputación un símbolo de la cruel sociedad, que no deja liberarse a la mujer.

Como vemos, tenemos mujeres que tocan con los dedos la fortuna de la independencia pero que sin embargo no la consiguen, mujeres que leen, que se asoman por la ventana o se miran al espejo como señal de un profundo *ennui* que inunda sus vidas, o como resultado de esa inacción tanto profesional como sexual, la mujer adúltera, la coqueta o la enferma. Los límites entre ellas no son fijos, no son distintos tipos de mujeres sino más bien distintas formas de representar un único tema: el cambio de la mujer burguesa. Esa que debía estar al cuidado de su hogar y de sus hijos y sin embargo tiene una desocupación plena y no sabe en qué invertir su tiempo. Ya no es, por tanto, «ángel del hogar» sino, quizás, «ángel caído».

#### 4. APORTANDO SOLUCIONES: MUJER NUEVA<sup>36</sup>

En 1875-1876 se empieza un largo camino hacia la conquista de derechos por parte de las mujeres. Los círculos krausistas de educación y los Congresos Pedagógicos de 1882 y 1892 apoyan la educación de la mujer desde una perspectiva peculiar. No se trataba de un derecho inherente a su condición de ciudadana, sino más bien un medio para conseguir el crecimiento de la nación y el progreso de la sociedad. Es por ello por lo que Emilia Pardo Bazán dirá en el Congreso Pedagógico de 1892: «... Aunque no es costumbre en buena estrategia rechazar aliados, yo he de desprenderme de unos que considero funestos: los que encarecen la necesidad

---

<sup>32</sup> *Idem*, pp. 185. Extraído de E. PARDO BAZÁN, *Obra completas. Novelas y cuentos I*, Madrid, Aguilar, 1957, p. 636.

<sup>33</sup> B. PÉREZ GALDÓS, *Electra*, Madrid, Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, 2001, p. 27.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Idem*, p. 64.

<sup>36</sup> El término «Nueva Mujer» fue utilizado por Sarah Grand en 1894 para designar a las mujeres que rechazaban el hogar y los ideales femeninos de la clase media.



de educar intelectualmente a la mujer, para que pueda transmitir la enseñanza a sus hijos»<sup>37</sup>.

Es así como algunos hombres y algunas mujeres van a abogar por una mujer instruida, educada, pero todavía para su finalidad de madre y esposa como se refleja en muchos de los artículos de la publicación dirigida por Faustina Sáez de Melgar, *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*.

Frente a esas opiniones que siguen siendo ciertamente ambiguas, tenemos imágenes de mujeres plenamente nuevas, representaciones cosmopolitas de la figura femenina. Ello se debe a que, aunque hay «mensajes de liberación sometidos a los condicionantes del modelo burgués y comercial, siempre en esas fechas tibio, indeciso y ambiguo, [según dice Sauret, existe también] una voluntad de desafío, [sobre todo por parte de las mujeres], de mostrarse desde unas claves que anuncien su contestarismo»<sup>38</sup>.

Así, casi de forma exclusiva en el ámbito español, Emilia Pardo Bazán ha sido identificada por la historiografía como la primera y única mujer feminista que lucha desde la individualidad en estos momentos. Ella combate con la pluma diferentes problemas que atañen a las mujeres, como el maltrato, reseñado en muchos de sus cuentos, o la educación, entre otros temas.

En relación con la inteligencia de la mujer y su educación tenemos el gran retrato de Gertrude Stein realizado por Picasso. «El primer retrato consciente de una mujer intelectual»<sup>39</sup>, pues si recordamos el retrato realizado por Federico de Madrazo a Carolina Coronado o el de Cano de la Peña a Fernán Caballero que mostramos anteriormente vemos que se trata de retratos convencionales de damas más o menos domésticas frente a esta nueva concepción de la mujer intelectual.

En la pintura encontramos en estos momentos multitud de mujeres dedicadas al aprendizaje. Ya no es una lectura más o menos romántica, ahora se refleja una actitud de estudio. Es el caso de la obra de Cecilio Plá que muestra a Blanca de los Ríos o una de las imágenes que nos deja Casas en la postal dedicada a la Sociedad Cartófila Española fechada en 1901 y el conocido dibujo realizado para la portada del primer número de *Pel & Ploma*. La ilustración titulada *La Minerva d'Ara*, la cual va acompañada por un texto de Miquel Utrillo, representa a una chica con una pluma en la mano y rodeada de documentos. Todas ellas se dejan ver haciendo un gran esfuerzo intelectual.

Los aires europeizantes, sobre todo del Modernismo catalán y la pintura luminista valenciana, van a ser los que traigan consigo una nueva mujer. Es el caso de *Clotilde con traje de noche*, de Sorolla. La esposa no aparece como tal, sino como una mujer independiente, una dama vestida a la moda, la cual va a asistir a algún evento extradoméstico. Una mujer que mira directamente al pintor, rompiendo con

<sup>37</sup> VV.AA., *Textos para la historia de las mujeres en España*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 343.

<sup>38</sup> T. SAURET GUERRERO, «La iconografía de la re-catada: un prototipo femenino para un nuevo modelo de mujer», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ, *op. cit.*, p. 515.

<sup>39</sup> F. FONTBONA VILADESCAR, «Nuevas miradas sobre la mujer en el cruce de siglo», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ, *op. cit.*, p. 279.

esa mirada baja o retraída que presentaban los «ángeles del hogar». Según Sauret Guerrero, «las miradas directas [en este momento] pasan de entenderse como malignas y embaucadoras a atrayentes y desafiantes pero con una connotación de limpieza y sinceridad, como la aplicada a las masculinas de la retratística burguesa»<sup>40</sup>.

Es el caso de Luisa, la mujer de José María Rodríguez Acosta, retratada en 1903. En la obra *En el balcón*, Luisa nos mira directamente, sonrío y, además, presenta una actitud relajada frente al retrato. La rigidez de las formas ha desaparecido y tenemos ante nosotros una mujer al natural.

Mujeres que siguen estando en el hogar pero con una postura totalmente diferente. Por el contrario, tenemos también algunas en espacios públicos. En *Plein-air*, de Ramón Casas, nos enfrentamos ante una mujer, eso sí, parisina, que se encuentra sola en un espacio transitado por hombres.

Pero, por otro lado, tenemos a la española integrada en el paisaje. *Paseo a orillas del mar* presenta mujeres elegantes que se desenvuelven con total capacidad en los espacios públicos y que se alejan cada vez más del tópico doméstico, acercándose a sus homónimas parisinas.

«Una nómina extensa de pintores afiliados a ese Modernismo agradable»<sup>41</sup>, como dicen Martín Robles y Peregrina Palomares, «buscarán en la mujer sus elementos amables, su belleza no sólo a través del desnudo, sino de su actitud “moderna”»<sup>42</sup>. Con un carácter decadente, muy cercano a la corriente simbolista, pero sin llegar a representar el otro gran arquetipo que ya mencionábamos al inicio de este trabajo: la *femme fatale*<sup>43</sup>.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que sigue habiendo elementos tradicionales y no todo supone una ruptura total. En los conocidos dibujos de Casas encontramos distintas personalidades catalanas, incluso madrileñas, como médicos, escritores, políticos..., pero, sin embargo, sólo tres mujeres. Tres actrices de teatro. Esto según Freixa se debía a que «las mujeres solo eran susceptibles de ser retratadas por medio de la pintura, al óleo y sobre tela [...] el dibujo se identifica con un espacio público al que la mujer tiene vedado el acceso»<sup>44</sup>.

El despertar de esta nueva representación era un proceso difícil y costoso, pues ante la falta de tradición en nuevas imágenes femeninas era relativamente fácil caer en los estereotipos. Pero hay ciertas protagonistas que son realmente novedosas. Es el caso de Micaelita en *El encaje roto*, de Pardo Bazán. Micaelita el día de su boda, en el altar, se niega a casarse: «No son inauditos casos tales, y solemos leerlos en

---

<sup>40</sup> T. SAURET GUERRERO, *op. cit.*, p. 516.

<sup>41</sup> J.M. MARTÍN ROBLES y M.L. PEREGRINA PALOMARES, «La mujer como elemento icónico/simbólico en la pintura española del siglo XIX aproximación a su estudio», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ, *op. cit.*, p. 41.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> Esta vendrá después y será el resultado de un odio o miedo misógino hacia las propuestas feministas de igualdad jurídica y social.

<sup>44</sup> M. FREIXA, «Mujeres de un nuevo orden. La imagen de la mujer en la revista “Or i Grana” (1906-1907)», en T. SAURET GUERRERO y A. QUILES FAZ, *op. cit.*, p. 295.





los periódicos; pero ocurren entre gente de clase humilde, de muy modesto estado, en esferas donde las conveniencias sociales no embarazan la manifestación franca y espontánea del sentimiento y de la voluntad»<sup>45</sup>. Y es que Micaelita, aunque de clase burguesa, era consciente de que no conocía a su futuro marido y que de ello dependía la felicidad de su vida.

Otras mujeres de Emilia, como Celina, ya no aceptan de buen grado la infidelidad de los maridos como ocurría con Consuelo de López de Ayala, ahora buscan la venganza. En *Paracaídas*, la madre de Celina le dice: «Las mujeres nacemos para eso: para ser burladas... y perdonar [y ella dice:] ¡Según! Yo no soy tan buena...»<sup>46</sup>. Celina se va a dedicar al teatro para desprestigiar a su marido. «Sí, usando de facultad que la ley no debiera darle (ya que la ley no le vedó partirme el corazón); ¡entonces me acordaré de que hay tantas cosas que la ley no puede prohibir!»<sup>47</sup>.

Esta progresiva concienciación feminista iba calando gracias, en gran medida, a la difusión de revistas como *La Mujer*, *Ellas*, *Gaceta del Bello Sexo* y, más tarde, *El Pensil de Iberia*, las cuales cuentan con conocidas escritoras y articulistas que escriben sobre igualdad, educación o trabajo desde una perspectiva crítica y agresiva. Así, en *La Mujer*, encontramos este pequeño poema: «Probando con nuestros hechos / El amor a sus deberes, / Hoy debemos las mujeres / Reclamar nuestros derechos. / Arda pues, en vuestros pechos / Hombres! Si tenéis conciencia, / Un poco más de clemencia / Que también quiere beber / En las fuentes de la ciencia»<sup>48</sup>.

Con este tipo de publicaciones, y con la reforma de la enseñanza, se difundirá el reconocimiento de una conciencia femenina con inquietudes, necesidades e intereses propios que va a iniciar el camino hacia la independencia y la emancipación de la mujer.

Por ello aparecen imágenes de mujeres conduciendo como la que nos da Ramón Casas en una de sus postales o imágenes de mujeres solas como la que muestra López de Mezquita en la revista *Blanco y Negro* de 1900 o, incluso, mujeres practicando deporte o manejando una cámara fotográfica como las que nos deja Cecilio Plá.

Mujeres modernas, en definitiva, pero no sólo por utilizar artilugios tecnológicos-modernos, sino por incorporar nuevos matices rupturistas. La mirada, el movimiento, la actitud ya no son recogidos ni recatados, sino independientes. Y así se dejan ver en muchas obras. Mujeres alternativas que son capaces de responder al reto de la modernización.

Así, aunque la debilidad de las clases medias españolas, el monolitismo de la religión católica y los problemas para consolidar un régimen liberal estable en España limitan el desarrollo del feminismo burgués en nuestro país, que no florece

---

<sup>45</sup> E. PARDO BAZÁN, *Cuentos de mujeres valientes*, selección y prólogo de Marta González Megía, Madrid, CLAN. 2006, pp. 95-96.

<sup>46</sup> *Idem*, pp. 168.

<sup>47</sup> *Idem*, pp. 169.

<sup>48</sup> VV.AA., *op.cit.*, pp. 364 extraído de «Al sexo fuerte», *La Muger. Periódico científico, artístico y literario. La mujer defenderá los derechos de las mujeres*, Barcelona, 20 de marzo de 1882.



hasta el primer tercio del siglo xx, como la historiografía se ha encargado de señalar, hemos podido destacar una creciente oleada de imágenes que nos presentan nuevos tipos de mujer burguesa.

## 5. REFLEXIONES

¿Estas imágenes «contraestereotipadas» pueden significar un cambio de mentalidad? y ¿ese cambio de mentalidad podría suponer un feminismo en el ámbito español? Son las preguntas que nos hicimos al inicio de este análisis y que se planteaban como los objetivos específicos de este estudio. Si en los inicios del siglo xix, con el Romanticismo, hemos advertido la primacía de este «ángel del hogar», conforme avanza el siglo se dejan ver nuevos modelos de mujer burguesa: algunos con cierta ambigüedad, otros, muy pocos, proclamando activamente el «contraestereotipo».

Mujeres «ventaneras», lectoras, adúlteras y coquetas, entre otras, empiezan a hacer su aparición y, aunque para la historiografía estas son estereotipos que forman parte del «ángel del hogar» o de la *femme fatale*, dependiendo del caso, y por tanto, son síntoma de la misoginia, para nosotros son mujeres rupturistas.

Teniendo en cuenta que venimos de una asentada tradición doméstica por excelencia donde la mujer burguesa debe dedicarse exclusivamente a las labores, el hecho de que emerjan en el mundo de la representación mujeres cuya imagen principal es la ociosidad para nosotros es clave en el reconocimiento de una problemática femenina.

Quizás no sean imágenes totalmente feministas en la mayoría de casos, incluso, como apuntan muchos autores, pueden ser producto de la crítica hacia las mujeres, pero aun así, van aportando un pequeño granito de arena hacia una nueva visión de lo femenino. Una visión que empieza a tener en cuenta el ámbito público.

Encontramos mujeres en la playa, en los jardines, solas en la calle, en una cafetería, en una pista de tenis o con actitudes nuevas tales como la intelectualidad, puesto que aparecen estudiando, o la picardía, puesto que miran directamente al espectador.

Durante el desarrollo de este trabajo hemos percibido un imaginario colectivo con variantes o con distintas formas de actuación que dependen del espacio cronológico, de la estética, del sexo, del ámbito geográfico, y/o de la propia ideología.

Como ya hemos dicho, la iconografía femenina varía dependiendo de la época. Durante la etapa isabelina predomina el ángel doméstico, mientras, conforme avanza el siglo, y a partir de la Revolución del 68, se dejan ver nuevos modelos de mujer. Es evidente que los límites cronológicos se difuminan, pero aun así es un elemento a tener en cuenta.

Además del tiempo cronológico como elemento influyente en el pensamiento colectivo, debemos destacar la estética. Es importante reseñar el anticipo de la literatura en mostrar los incipientes cambios femeninos. Dentro de las dos disciplinas que más hemos tratado, la pintura y la novela, esta última deja ver la problemática femenina mucho antes que la pintura. Quizás esto se deba al desarrollo de una incipiente corriente realista que ya estaba dejando su huella en el ámbito literario



español de manera más enérgica que el costumbrismo o la corriente intimista en la pintura española. Este hecho favoreció la crítica social en la novela y el desarrollo del relato psicológico y con ello, los autores se pararon a observar la realidad y a describirla detalladamente a través del pensamiento de sus personajes. Por tanto, encontramos una crítica ferviente hacia el mundo burgués, hacia la configuración de las esferas y de la familia, y en general hacia el Estado liberal. Crítica que facilita el tratamiento de una imagen femenina rupturista.

A su vez, cabe destacar otra variante: el sexo. Por lo general, vemos que las mujeres que reivindican derechos lo hacen desde una postura de lucha, mientras que en los hombres no encontramos esta idea de reivindicar abiertamente la igualdad aunque sus imágenes sean novedosas.

Por otro lado, en cuanto al ámbito geográfico destacamos una mentalidad más abierta en aquellas imágenes que proceden del modernismo catalán y del luminismo valenciano. Ello, seguramente, es debido a un intercambio de ideas y asimilación de influencias de las corrientes europeas. Es el caso de las imágenes que nos aportan Ramón Casas, Santiago Rusiñol, Sorolla o Cecilio Plá, pero también, es el caso de Emilia Pardo Bazán, que, sin vivir en el ámbito catalán, sus continuos viajes al extranjero le facilitan el conocimiento de lo que está ocurriendo fuera en torno a la mujer.

Como decimos, es frecuente encontrar en la costa este un imaginario femenino más avanzado, aunque no es una norma, pues las imágenes que nos deja el catalán Joan Llimona son realmente tradicionales en comparación con sus coetáneos. Este anclaje en formas tradicionales deviene de la creencia religiosa y esta es otra variante a destacar.

La ideología influye de manera notable en la percepción de la situación de la mujer. Es cierto que durante el estudio hemos destacado que moderados y progresistas no tenían opiniones diferentes en torno al feminismo pero, evidentemente, aquellos de creencia católica poseían más dificultades para aceptar nuevas identidades femeninas.

Dentro del imaginario colectivo hay una gran cantidad de elementos condicionantes a la hora de elaborar una imagen femenina. Todas estas variantes, que aparecen reflejadas en la tabla 1, no son inamovibles, no son limitaciones fijas, sino que sólo son algunas observaciones que hemos podido extraer de todas las representaciones que hemos estudiado.

TABLA 1. TABLA EXPLICATIVA DE LAS POSIBLES VARIANTES DEL IMAGINARIO COLECTIVO

| VARIANTES   | IMAGEN FEMENINA TRADICIONAL  | IMAGEN FEMEMINA RUPTURISTA |
|-------------|------------------------------|----------------------------|
| Cronológica | Antes de 1868                | Después de 1868            |
| Geográfica  | Sin contacto con el exterior | Contacto con el exterior   |
| Estética    | Costumbrismo                 | Realismo                   |
| Ideológica  | Catolicismo                  | Libertad de creencia       |
|             | Hombres                      | Mujeres                    |

¿Y estas variantes no formarían parte de la subjetividad del individuo? Realmente consideramos que serían parte integrante del imaginario colectivo puesto que la creencia católica, las influencias europeas, el realismo y el conocimiento de pertenencia a un sexo en estos momentos no es algo que haya sido escogido por el individuo deliberadamente sino impuesto por el sistema social.

El imaginario colectivo cambia continuamente pero de forma procesual. Esto es lo que hemos intentado mostrar en nuestro estudio. La historiografía existente nos dejaba una línea divisoria entre el ángel y el demonio, entre María y Eva, como si de un día para otro hubiésemos cambiado de parecer y la mujer se nos presentase distinta y desconocida. Así, hemos querido mostrar ese proceso de transformación hacia otras ideas, hacia el feminismo, hacia la libertad de la mujer, un proceso de cambio que tiene todo sistema ideológico. Lento y gradual con comunes y habituales vueltas al pasado.

RECIBIDO: noviembre de 2015, ACEPTADO: abril de 2016



## BIBLIOGRAFÍA

- ALAS CLARÍN, Leopoldo. *La Regenta*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A., 1982.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María. «La imagen de la mujer en el Romanticismo español», en DURANT, M.ª Ángeles (dir.), *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid: Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 113-118.
- BASTIDA DE LA CALLE, María Dolores. «La mujer en la ventana una iconografía del XIX en pintura e ilustración». *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 9, Madrid: UNED, 1996, pp. 297-316. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=152167> (consultado el 9 de mayo de 2015).
- BENEYTEZ MAESA, María Luisa. *La mujer como tema en la representación pictórica occidental. Imagen femenina vs masculina. Desde finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX*, dirigida por Antonio Agudo Tercero, tesis doctoral inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2008, pp. 14-64. Disponible en: <http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/1398/la-mujer-como-tema-en-la-representac/> (consultado el 12 de mayo de 2015).
- BLANCO DE LALAMA, María Asunción. «Ana Ozores y *La Regenta*, del personaje romántico a la novela naturalista». *Rilce: Revista de filología hispánica*, vol. 9, n.º 2, (1993), pp. 153-169. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=107970> (consultado el 9 de mayo de 2015).
- BOBADILLA PÉREZ, María. «Función de la novela en la construcción del imaginario social/femenino». *Garzoa: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, n.º 10, (2010), pp. 23-34. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3355287> (consultado el 8 de julio de 2015).
- BOLLMAN, Stefan. *Las mujeres, que leen, son peligrosas*. (prólogo de Esther Tusquets). Madrid: Ediciones Maeva, 2006.
- BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1995.
- CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina. «La mujer en la prensa femenina del siglo XIX». *Ámbitos*, n.º 11-12, (2004), pp. 281-298. Disponible en: <http://grupo.us.es/grehcco/ambitos11-12/cantizano.pdf> (consultado el 3 el junio de 2015).
- DE DIEGO, Estrella. *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra. Ensayos Arte, 1987.
- DIJKSTRA, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Editorial Debate, 1994.
- GARCÍA RÁYEGO, Rosa. «Mujeres, arte y literatura: imágenes de lo femenino y feminismo». *Cuadernos de Trabajo*, n.º 1, (2002).
- KIRKPATRICK, Susan. «La narrativa de la seducción en la novela española del siglo XIX», en COLAIZZI, Giulia (ed.), *Feminismo y Teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 153-167.
- *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.
- LITVAK, Lily. *Erotismo fin de siglo*. Barcelona: Bosch, 1979.
- «El reino interior. La mujer y el inconsciente en la pintura simbolista», en VV.AA., *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España 1890-1914* [Cat. Exp.], Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 12 de noviembre 2003-11 enero 2004, pp. 58-77.



- LÓPEZ DE AYALA, Adelardo. *Consuelo*. Nueva York: Henry Holt and Company, 1911. Disponible en: <https://www.archive.org/stream/consuelocomedia00ayalgoog#page/n7/mode/2up> (consultado el 26 de mayo de 2015).
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María. *La imagen de la mujer en la pintura española. 1890-1914*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2006.
- MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- MORANT, Isabel (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina (vol. III). Del siglo XIX a los umbrales del XX*. Madrid: Cátedra, 2006.
- NASH, Mary. *Mujeres en el mundo. Historia, retos y movimientos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, pp. 19-79.
- NICOLÁS GÓMEZ, Salvadora María. «Mujer e intimismo en algunos pintores del Romanticismo en España: de “El ángel del hogar” a la “Sílfide” de los bosques», en PARRADO DEL OLMO, Jesús María y GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (coord.), *Estudios de Historia del Arte. Homenaje al profesor de La Plaza Santiago*, Valladolid: Diputación de Valladolid, (2009), pp. 229-234.
- NUÑEZ PUENTE, Sonia. *Ellas se aburren. Ennui e imagen femenina en «La Regenta» y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. San Vicente del Raspeig, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 2001.
- PARDO BAZÁN, Emilia. «La mujer española, III. La clase media». *La España Moderna*, año II, núm. XIX, julio, Madrid: Imprenta de Antonio Pérez Dubrull, 1890, pp. 121-132. Disponible en: <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002236804&search&lang=es> (consultado el 5 de junio de 2015).
- *Cuentos de mujeres valientes*, selección y prólogo de Marta González Megía. Madrid: CLAN, 2006.
- PARREÑO ARENAS, Etelvina. «La imagen de la mujer en la pintura española del siglo XX». *II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, Jaén: Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2010, pp. 1-39. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4096036> (consultado el 13 de enero de 2015).
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix. «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español». *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, núm. 1, (2007), pp. 75-89. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2279125> (consultado el 12 de agosto de 2015).
- PÉREZ GALDÓS, Benito. *Fortunata y Jacinta*. Barcelona: Ediciones Orbis S.A., 1982.
- *Electra*. Madrid: Tip. Viuda e Hijos de M. Tello, 2001. Disponible en: [http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca\\_digital/libros/P/Perez%20Galdos,%20Benito%20-%20Electra%20\\_1901\\_.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/P/Perez%20Galdos,%20Benito%20-%20Electra%20_1901_.pdf) (consultado el 3 de junio de 2015).
- *Tristana*, edición de Germán Gullón. Madrid: Austral, 2006.
- SÁEZ DE MELGAR, Faustina (dir.). *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-mujeres-espanolas-americanas-y-lusitanas-pintadas-por-si-mismas-0/html/> (consultado el 3 de junio de 2015).
- SAURET, Teresa y QUILES FAZ, Amparo (eds.). *Luchas de género en la Historia a través de la imagen (tomo III)*. Málaga: Centro de Ediciones Diputación de Málaga, 2001.



- SCANLON, Geraldine M. «La mujer y la instrucción pública: de la Ley Moyano a la II República». *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, núm. 6, (1987), pp. 193-208. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87395> (consultado el 5 de agosto de 2015).
- SERRANO DE HARO, Amparo. «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos». *Polis: Revista Latinoamericana*, n.º 17, (2007). Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2359265> (consultado el 12 de agosto de 2015).
- SIMÓN PALMER, María del Carmen. «La mujer y la literatura en la España del siglo XIX». *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Ediciones Istmo, 1986, pp. 591-596. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih\\_08\\_2\\_069.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/08/aih_08_2_069.pdf) (consultado el 16 de abril de 2015).
- SUBERO, Efraín. «Para un análisis sociológico de la obra literaria». *Thesaurus*, tomo XXIX, núm. 3, (1974), pp. 489-500. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH\\_29\\_003\\_081\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/29/TH_29_003_081_0.pdf) (consultado el 5 de mayo de 2014).
- VV.AA. *El espacio privado. Cinco siglos en veinte palabras*. [Cat. Exp.], Madrid: Ministerio de Cultura, octubre-diciembre, 1990.
- *Textos para la historia de las mujeres en España*. Madrid: Cátedra, 1994, pp. 329-368.
- VÍAS MAHOU, Berta. *La imagen de la mujer en la literatura occidental*. Madrid: Grupo Anaya, 2000.
- MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Galería online*. Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/> (consultado el 2 de mayo de 2015).

