

MUJER Y MITO. El desnudo yacente

ERIKA BORNAY

Desde aquel símbolo de fecundidad que fue la Venus de Willendorf, masa de protuberancias y adiposidades, carente de rostro, hasta nuestra actualidad, la imagen y percepción del ser femenino a través de la historia, ha venido generalmente determinada por el hombre. Corroborando esta aseveración y como introducción a la exposición que sigue, es del todo pertinente transcribir un adecuadísimo fragmento de los escritos de Baudelaire puesto que definen, no sólo su opinión sobre la mujer, sino también el criterio de gran parte de la sociedad masculina, en particular, la de aquella época:

"El ser que constituye para la mayoría de los hombres la fuente de los más deleitosos e incluso —digámoslo, la vergüenza de las voluptuosidades filosóficas— más duraderos placeres (...) la mujer, en una palabra, no es sólo para el artista, la hembra del hombre. Es más bien una divinidad, un astro, que condiciona todos los pensamientos de la mente masculina; es como una reverberación de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un solo ser; es el objeto de la admiración y curiosidad más vivas que el espectáculo de la vida puede ofrecer al que la contempla. Es una especie de ídolo, tal vez estúpido, pero deslumbrante y fascinador, ante cuya mirada la voluntad se siente cautivada y paralizada..." (Traducido por la autora).¹

Al margen de las exigencias, más o menos realistas, que requiere la ejecución del tema del retrato, y, en general, de los condicionamientos que impone la pintura de historia, siempre mediatizados por la libertad y subjetivismo de quien recrea una de sus páginas, puede afirmarse que

1. *Oeuvres complètes*. París, 1961, p. 327.

en las artes plásticas, el hombre-artista ha representado a la mujer sobre todo como objeto producto de su fantasía y de su líbido. En realidad, la ha configurado como la otredad; como ser exótico, a veces extraño (Baudelaire (la ve como ser "curioso"), siempre sexualmente deseable y alejada de los márgenes de lo real, de lo cotidiano. Las Venus, las divinidades paganas, las cortesanas, salidas del pincel del pintor, son producto de sus ensoñaciones y pulsiones sexuales.

Dado que el significado es inherente al cuerpo humano, una lectura del mismo que se pretenda rigurosa, no es susceptible de una única y simple interpretación. El cuerpo de la mujer en un espacio visual, nunca es un signo inocente, y si este cuerpo aparece desnudo, la connotación erótica es incuestionable. La sexualización de la mirada del hombre que contempla esta figura surge como acto espontáneo, que tiene lugar al activar la imagen contemplada una función sincrónica ojo-cerebro, y el hombre pasa a adquirir la categoría de *voyeur*, al ver en la imagen representada, algo similar a un fetiche erótico. Kenneth Clark, el conocido historiador de arte, va aun más lejos e incluso hace referencia al desahogo que pueden comportar estas imágenes:

Desde los tiempos más primitivos, la naturaleza obsesiva e irrazonable del deseo físico, ha buscado alivio en las imágenes (eróticas).²

De este deseo del varón por una figura femenina representada, existen infinidad de ejemplos. En la Antigüedad Clásica hallamos ya el mito de Pigmalión, al parecer un rey de Chipre (otras fuentes afirman que fue rey de Tiro) que estaba enamorado de una estatua de Afrodita, modelada, según algunos mitógrafos, por él mismo. Pigmalión pidió a la diosa del amor que le otorgase una esposa parecida a la imagen, y Afrodita satisfizo su petición dando vida a la propia estatua que había subyugado al rey. Como Pigmalión que prefirió el concepto a lo real, el mismo Alejandro ante la pintura que de Campaspe le hizo Apeles, eligió el retrato, y como en un trueque, hizo entrega de su amante al artista³, es decir, de la mujer real.

Enamorarse de estatuas y pinturas e incluso realizar actos sexuales con ellas es una antigua fantasía bien conocida en el Renacimiento. En su introducción al arte de la Antigüedad, cuenta Vasari en las *Vidas*, como los hombres violaban las leyes penetrando por la noche en los templos para "hacer el amor" con las estatuas de Afrodita⁴. Este hecho escandaloso era descubierto a la mañana siguiente por los sacerdotes al

2. *El desnudo*. Barcelona, 1981, p. 77

3. Anécdota que seguramente es una parábola del naturalismo en las artes.

4. *Vida de grandes artistas*. Madrid, 1957

entrar en el santuario y observar delatoras manchas en las bellas figuras de mármol. (A no dudar, Vasari extrajo su información de las lecturas de Plinio quien relata que un hombre se enamoró hasta tal extremo de una estatua de Venus que se pasó toda una noche abrazado a ella)⁵. Estos singulares sucesos pueden obedecer al hecho de que en aquella época, los artistas para representar a las diosas tomaban como modelos a bellas cortesanas, como la famosa Friné, amante de Praxíteles, a quien inmortalizó como la Venus de Cnido y la colocó en un lugar sagrado. Imágenes de esta diosa tenían a veces dos ubicaciones: una en un burdel pompeyano y otra en los templos. Tal vez ello indujera a pensar que la prostituta no sólo era como una diosa, sino que la misma diosa, de haber descendido al mundo de los mortales, hubiera elegido ser retratada a semejanza de Friné u otra cortesana. En otras palabras, aquella mortal belleza femenina irradiaba algo divino, lo que nos conduce al mito: el desnudo femenino de una cortesana poseía atributos de deidad. Ahí radica el hecho de que el hombre, haya convertido en uno de los objetivos periódicos del arte, desde tiempos remotos, el dar a estas imágenes una forma por la que Venus pudiera dejar de ser "vulgar" y convertirse en "celestial". Platón en *El Banquete* hace afirmar a Pausanias, uno de sus invitados, que existen dos Afroditas a las que denomina Afrodita Urania (Celestial) y Afrodita Pandemo (Vulgar). La primera es símbolo del amor puro y la identifica con la belleza moral y espiritual, la segunda es símbolo del amor carnal⁶. Esta interpretación iba a convertirse en un axioma de la filosofía medieval y renacentista, que adoptado por el simbolismo cristiano, iba a distinguir en la Edad Media entre Nuditas Virtualis (pureza, inocencia) y Nuditas Criminalis (lujuria o vanidosa exhibición). Toda esta ontología iba a crear la justificación del desnudo femenino, que, lógicamente, generó un doble lenguaje, un sentido ambivalente, una emoción equívoca, que sería la coartada perfecta para representar, con la supuesta imagen de la Venus Celestial, el fetiche erótico a que nos hemos referido.

Pietro Aretino en una carta a Federico Gonzaga, Duque de Mantua, le anuncia la eminente llegada de una *Venus* de Sansovino en estos términos:

Es tan verdadera, tan animada, que llena la mente de cualquiera que la contempla con lascivos deseos".⁷

Y Stendhal, siguiendo a éste y a Alejandro, consideraba que Guido Reni había ejecutado una *Madonna* tan hermosa, que, de levantar los ojos, caería hechizado por ella.

5. *Historia Naturalis*. 36, 21.

6. *Diálogos*. Madrid, 1981, p. 134.

7. Citado por L. Lawner. *Lives of Courtesans*. New York, 1987, p. 97.

Para comprender el mito de la mujer, hemos de interpretar su cuerpo, origen del mismo mito, y la transgresión que en infinitud de culturas ha significado su simple representación. Incluso en la antigua Grecia, y por motivos religiosos y morales —puesto que la concepción de Afrodita desnuda es oriental— no se empezaron a ejecutar esculturas de desnudo femenino hasta bien entrado el siglo V. (no existe ninguna que date del siglo VI).

En nuestra cultura cristiana, existen desde el origen infinitud de ejemplos de rechazo del cuerpo femenino. En los Evangelios, en el relato de la Visitación a la Virgen, Dios elige fecundarla por vía extrasexual, rechazando el penetrar y confundirse con la carne y sangre de María. El cuerpo prohibido y pecador de la mujer en la cultura occidental (recordemos los sermones de los Padres de la Iglesia), será pues hasta los inicios del siglo XX, un factor nunca inocente a la mirada del sexo opuesto. Será el elemento que incitará a la transgresión y por lo tanto al desorden religioso y social. Lo evidente de tal aseveración podemos hallarlo en el ardor con el que el monje Savonarola ordenaba destruir en el fuego purificador de la pira las imágenes de desnudas Venus o en el hecho de que en 1814 se denunciase a Goya ante la Inquisición, por considerar que sus *Majas* eran una obra obscena.

La recuperación de la figura de Venus en la cultura humanística del Renacimiento, fue fruto de artilugios filosóficos y de todo tipo de sofismas, en los que tuvo un protagonismo destacado Marsilio Ficino con sus complejos comentarios en torno al *Banquete* de Platón. Pero Afrodita pudo ser rescatada de la deshonra medieval y fue posible devolverle algunos de sus atributos divinos.

Si la *Venus* de Botticelli pertenece indiscutiblemente al tipo Celestial o *Nuditas Virtualis*, una de las más bellas del Renacimiento, la de Giorgione (c.1510) en Dresde, inicia, aunque tímidamente, la metamorfosis que la convertirá en una *Venus vulgar* o *Nuditas criminalis*. Sin lugar a dudas serán los desnudos yacentes del maestro Ticiano, aquel poeta épico de la sensualidad, los que plasmarán este último tipo de imagen femenina. Venus (¿...?) ya ni siquiera necesita recurrir a sus atributos tradicionales. La llamada de Urbino, en la Galería de los Uffizi (c. 1538) es sólo una bella mujer recostada en una posición muy similar a la comentada de Giorgione, cuya influencia es bien patente. Estos primeros desnudos del periodo del Renacimiento italiano que, para realizarlos, se recurre a la excusa que proporciona el redescubrimiento, y estudio de la cultura de la Antigüedad Clásica, nos sirven de preámbulo al comentario de una serie de conocidas obras de la historia del arte referidas al tema concreto que nos ocupa. (*).

* En la conferencia se proyectaron y comentaron una serie de diapositivas cuyo análisis se suprime de este texto, al no poder ir acompañado de la imagen correspondiente.

Se deben al pincel de Ticiano, no sólo la figura que acabamos de comentar, sino una serie de hermosísimas versiones sobre el mismo tema: magníficas representaciones de Venus recostadas, en las que el veneciano se confirma una y otra vez como maestro absoluto de la pintura de la carne. Si en algunos de estos cuadros la presencia de Cupido informa, y al informar, justifica, el porqué aquella figura femenina aparece desnuda, en otros, el artista no cree necesario recurrir a la estrategia de introducir la figura de Eros, y como en la *Venus de Urbino* o en la *Venus del Pardo*, —también conocida como *Júpiter y Antiope*—, delata en cierto modo, la finalidad de la imagen recreada: estimular la vista del cliente masculino que le ha hecho esta comisión (es del todo inimaginable para la época atribuir el encargo de la obra a una persona del sexo opuesto) y convertir a la mujer representada en un concepto ideal de belleza, en un objeto erótico deseable, en un mito. Esta afirmación aparece particularmente diáfana en la última de las obras citadas, realizada aproximadamente, en la época en que pintó sus *Bacanales* para el camarín de alabastro, es decir, el estudio, del duque de Ferrara, Alfonso d'Este.

La famosa *Danae* del Museo del Prado aparece como varias de sus figuras de *Venus*, recostada sobre un lecho y junto a ella un pequeño perro, símbolo de fidelidad, pero también de lascivia.

A diferencia de otros desnudos, en esta obra de Ticiano se aprecia una influencia michelangesca. *Danae* rinde menor culto a las redondeces y opulencias de la carne que otros cuerpos femeninos del pintor. La hija de Acrisio posee unas extremidades más vigorosas, unas caderas menos rotundas. Su mirada, pasiva, contempla la lluvia de oro en que se ha metamorfoseado Júpiter a fin de poseerla. Esta pose receptiva, como a la espera, es la que consigue plasmar Bernardino Licinio en su desnudo de mujer (Lámina 1), pero esta espera no está exenta de una cierta tensión, incluso de un leve dramatismo. Llama la atención en este óleo la aparición de un par de perdices que asoman su cabeza por debajo de la cama. Según la tradición cristiana, esta ave es símbolo de tentación y de perdición, o sea, una encarnación del demonio. La aparición de este símbolo (en muchas culturas relacionado con el amor y la sexualidad) ilumina sobre la única lectura posible del tema de esta obra, y por extensión, la correcta interpretación de todos los que comentamos en esta conferencia.

La misma mirada lúbrica que contemplanos en el fauno de *La Venus del Pardo*, es la que refleja el rostro del viejo eremita, uno de los personajes de *Orlando Furioso*. Rubens eligió este episodio de la obra de Ariosto para, en realidad, reflejar en el rostro ansioso del *voyeur* ermitaño, la capacidad de deseo que engendra en el espectador, el de la ficción y el real, la imagen de una hermosa joven desnuda abandonada a un profundo sueño. Angélica posee un cuerpo blando y dorado, apenas cubierto por un transparente paño, que el anciano va apartando sigilosamente (Lámina 2).

De entre la infinidad de desnudos yacentes recreados por los pintores, uno de los más conocidos es sin duda el de *La Venus del espejo* de Velázquez, la única obra que ha sobrevivido a las que sobre este tema realizó el artista español. Contrariamente a las Venus venecianas, la de Velázquez da la espalda al espectador con cuya mirada, sin embargo, se encuentra a través del espejo que le tiende un alado Cupido. Y este espejo, elemento que tanto fascinó al artista, nos devuelve una imagen de mujer muy real, muy poco venusina.

El permisivo siglo XVIII, dio ocasión a los pintores de temas galantes, a ejecutar infinidad de desnudos para cuya realización no tenían que recurrir a la estratagema de las mitologías de la antigüedad, ni a la de las alegorías. La desenfadada pose de Miss O'Murphy en el cuadro *La Odalisca*, o la juguetona joven de *La gimblette* (Lámina 3) (tema este último que conoció, bajo diferentes técnicas y soportes, un gran éxito popular) de Boucher y Fragonard respectivamente, son imágenes paradigmáticas de cuerpos femeninos, en los que —si bien por un breve periodo de tiempo—, la mujer no es únicamente objeto y elemento receptivo de la pasión del otro, sino que también ella participa con desinhibición de los placeres de la carne.

Bastantes años más adelante, después de la puritana pausa del movimiento neoclásico, Ingres, aquel truncado precursor de los deformadores de la línea, nos ofrece con *La gran odalisca* (Lámina 4), una sensualidad fría y distante, pero no por ello menos sugeridora de exóticos placeres en el interior de un serrallo. El tema de la mujer de harén siempre sedujo la imaginación del pintor, e hizo varias obras con este motivo, aunque en ninguna se tomaría las libertades dibujísticas que se permitiría en ésta, atrevidas abstracciones en busca de un ideal de cuerpo femenino que iba a despertar unos sarcásticos comentarios en el poeta Paul Valéry.

Si la pose y la desapegada mirada de la Odalisca ingresca, invita con ciertas reservas al espectador, no ocurre lo mismo con la *Maja* de Goya. Esta mujer tendida sobre los almohadones de un diván, es mucho más próxima, mucho más real. Su cuerpo, contrariamente al realizado por Ingres, está vuelto hacia el que la contempla, invitándolo con su mirada. Esta obra es en realidad la primera que inicia la destrucción del mito pictórico de Venus. El realismo sin titubeos del maestro aragonés, nos revela quien es en propiedad la mítica diosa del amor de la antigüedad clásica. El famoso cuadro, que, como es de sobra conocido, forma *pendant* con el de *La Maja vestida* (nunca se ha podido saber si la modelo fue la Duquesa de Alba), actuaba a modo de *striptease* de la Maja cubierta con sus ropas. Este lienzo, de un tamaño ligerísimamente mayor, cubría enteramente el otro que aparecía ante los ojos del espectador, mediante un dispositivo que desplazaba la imagen vestida y hacía aparecer la imagen desnuda. El propietario de estas obras, Manuel Godoy, las tenía ubicadas en un gabinete privado.

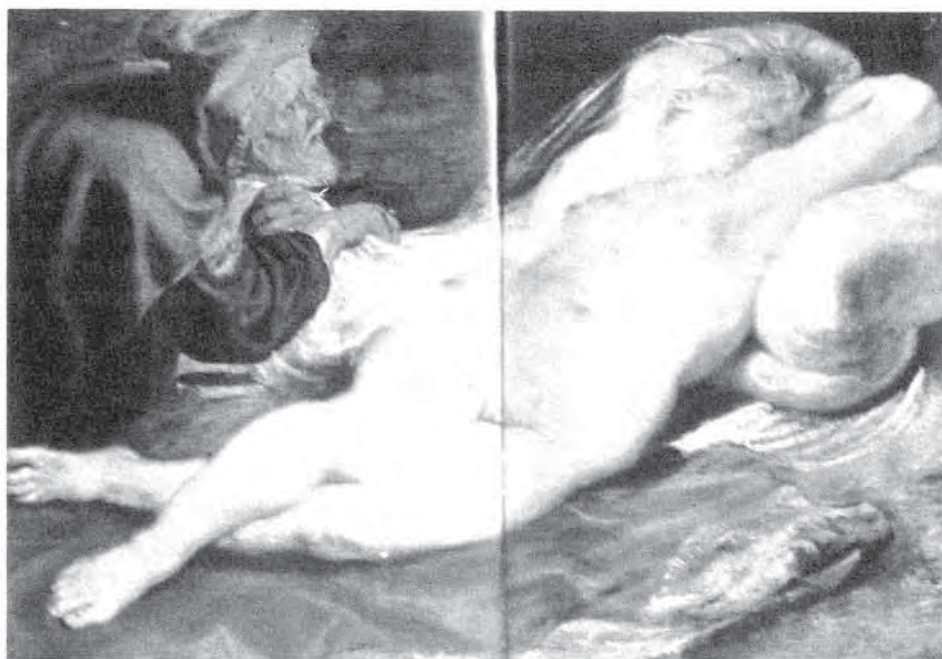
A Edouard Manet, gran admirador de Goya, no le pasó desapercibida la sinceridad iconográfica de este, y con su *Olimpia*, delata de forma aun más contundente, incluso considerada brutal por sus contemporáneos, la verdadera identidad de esta Galería de imágenes femeninas: el maquillaje, la máscara, caía definitivamente.

BIBLIOGRAFÍA

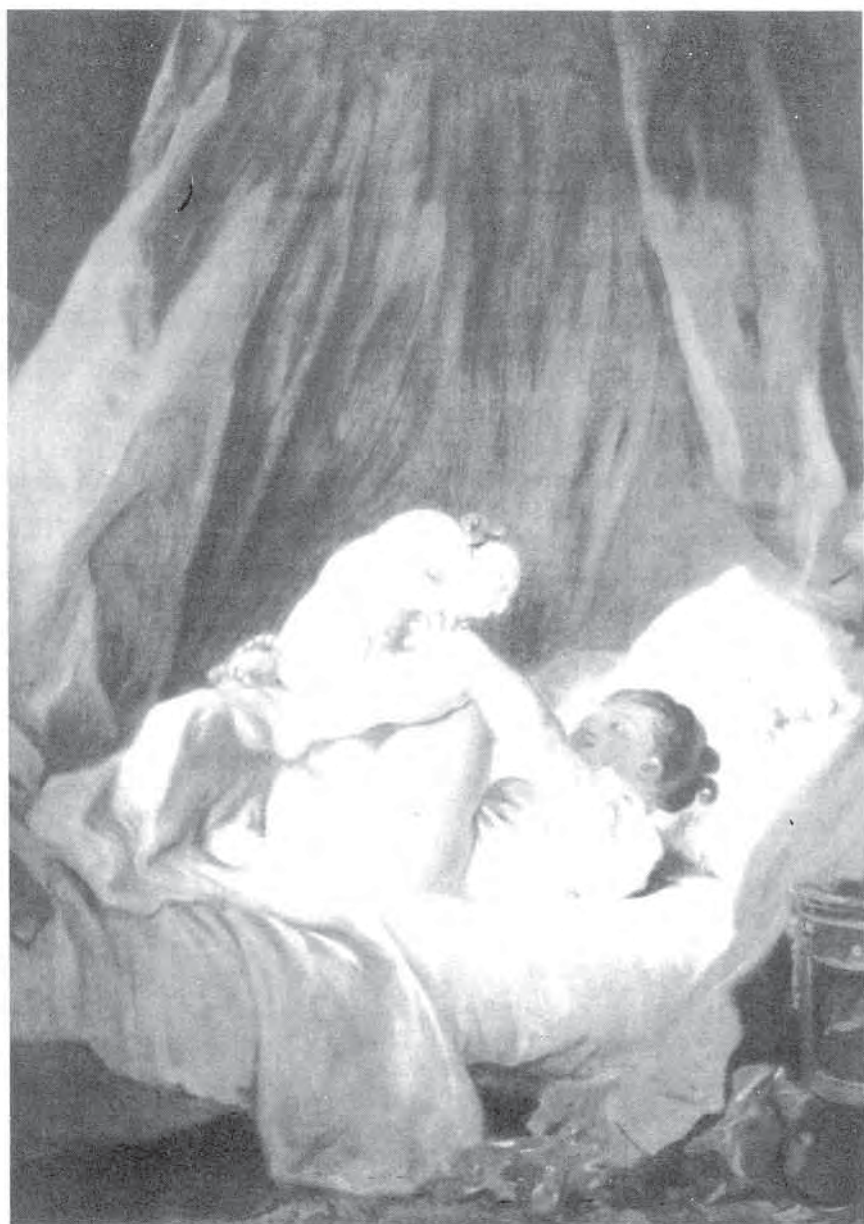
- BAUDELAIRE, Ch. *Oeuvres complètes*. París, Gallimard, 1961
- BORNAY, E. *Las hijas de Lilith*. Madrid, Cátedra, 1990
- CLARK, K. *El desnudo*. Madrid, Alianza, 1981.
- HESS, T. B. & Nochlin, L. (Ed. por) *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art*. New York, Newsweek Inc. 1973.
- HOBHOUSE, J. *The Bride stripped bare. The Artist and the Female Nude in the Twentieth Century*. New York, Weidenfeld & Nicolson, 1988.
- LAWNER, L. *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance* New York, Rizzoli, 1987.
- LUCIE-SMITH, E. *El arte del desnudo*. Barcelona. Polígrafa, 1982.
- MULLINS, E. *The painted witch. Female Body/Male Art*. London, Secker & Warburg, 1985.
- PLATON. *Diálogos*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981,
- RUBIN SULEIMAN, S. (Ed. por) *The Female Body in Western culture* Cambridge, Harvard Uni. Press, 1986.



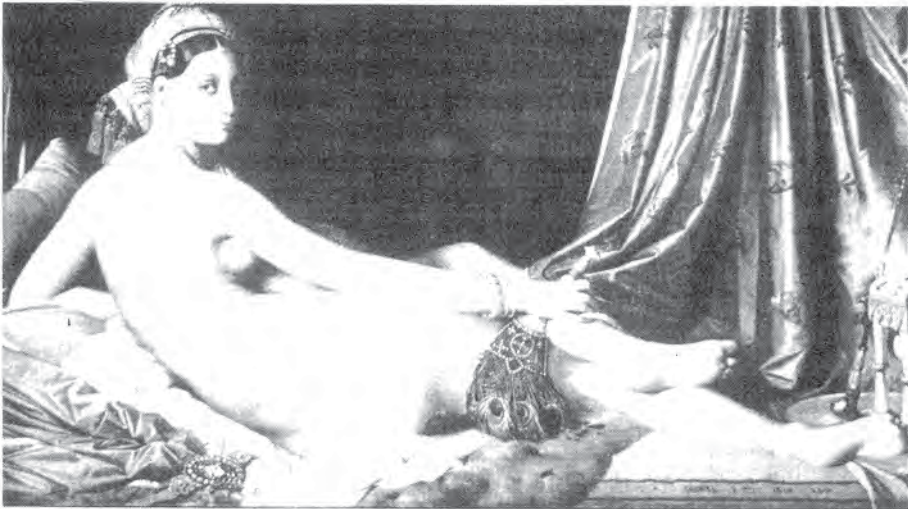
Lám 1. B. Licinio, *Mujer desnuda acostada*.



Lám. 2. P.P. Rubens, *Angélica y el eremita*.



Lám. 3. J. H. Fragonard, *La gimblette*.



Lám. 4. Ingres, *La gran odalisca*.