



Las perspectivas del género: aplicación de la metodología sociológica a imágenes veterotestamentarias del siglo XVII
As perspectivas de gênero: aplicação da metodologia sociológica a imagens veterotestamentárias do século XVII
Gender perspectives: implementation of sociological methodology to Old Testament's images of the 17th century

Irene BARRENO GARCÍA¹

Resumen: La imaginería colectiva religiosa y artística del siglo XVII supone un punto de estudio fundamental a nivel sociológico, pues en ella se han volcado pensamientos y modelos que regían la vida en comunidad de la época. Por ello, se propone en este trabajo un estudio de dichas imágenes con el objetivo de defender la siguiente tesis: es posible, con las herramientas proporcionadas por los principales historiadores del arte de la escuela sociológica (tales como Antal, Francastel, Hadjinicolaou o Hauser), argumentar que la utilización de un tipo u otro de imágenes de mujeres bíblicas (positivas o negativas) puede variar en función del género, entendido este como constructo social, del sujeto que realice la representación. Así, se contrapondrán obras realizadas por pintores y pintoras en base a bloques temáticos: *Judit decapitando a Holofernes*, *Susana y los viejos*, *Jael y Sísara* y *Sansón y Dalila*. Cada uno de los temas, como puede verse, presenta un episodio conflictivo que tiene por protagonistas a un dúo formado por un hombre y una mujer. Resultarán así mucho más evidentes las contraposiciones entre ambos géneros según la mano de quien los pinte.

Resumo: A imaginária coletiva religiosa e artística do século XVII supõe um ponto de estudo fundamental a nível sociológico, pois nela se voltaram pensamentos e modelos que regiam a vida em comunidade da época. Por isso, propõe-se neste trabalho um estudo dessas imagens com o objetivo de defender a seguinte tese: é possível, com as ferramentas proporcionadas pelos principais historiadores da arte da escola sociológica (tais como Antal, Francastel, Hadjinicolaou ou Hauser), argumentar que a utilização de um tipo ou outro de imagens de mulheres bíblicas (positivas ou negativas) pode variar em função do gênero, entendido como construção social, do sujeito que efetua a representação. Assim, contrapor-se-ão obras realizadas por pintores e pintoras com base em blocos temáticos: *Judite decapitando Holofernes*, *Susana e os velhos*, *Jael e Sísara* e *Sansão e Dalila*. Cada um dos temas, como se pode ver, apresenta um episódio conflituoso que

¹ Universidad Complutense de Madrid. E-mail: ibarreno@ucm.es.

tem como protagonistas um duo formado por um homem e uma mulher. Tornar-se-ão assim muito mais evidentes as contraposições entre os dois gêneros segundo a mão de quem os pintar.

Abstract: The collective religious and artistic imagery of the seventeenth century is a fundamental point of study at the sociological level, since it shows thoughts and models that governed life in community of the time. For this reason, a study of these images is proposed in this paper with the aim of defending the following thesis: it is possible, with the tools provided by the main historians of art of the sociological school (such as Antal, Francastel, Hadjinicolaou or Hauser), argue that the use of one type or another of images of biblical women (positive or negative) may vary according to gender, understood as a social construct, of the subject performing the representation. In this way, works made by female and male painters will be contrasted on the basis of thematic blocks: *Judith beheading Holofernes*, *Susana and the Elders*, *Jael and Sisera* and *Samson and Delilah*. Each of the themes, as you can see, presents a conflicting episode that has as protagonists a duo formed by a man and a woman. In this way the opposing positions between the two genders will be much more evident, depending on the hand of the painter.

Palabras-clave: Género – Arte Barroco – Religión – Imaginería colectiva – Misoginia.

Palavras-chave: Gênero – Arte Barroca – Religião – Imaginária coletiva – Misoginia.

Keywords: Gender – Baroque art – Religion – Collective imagery – Misogyny.

ENVIADO: 01.06.2019

ACEPTADO: 18.06.2019

Introducción

Existen, fundamentalmente y según la exégesis rabínica, cuatro tipos de mujeres en el Antiguo Testamento: matriarcas, mujeres que destacan por su belleza, profetisas y mujeres fuertes. La religión católica experimentó durante el Barroco una proliferación del culto mariano que mucho tenía que ver con el arraigo de una posición contraria a la de la Reforma protestante. En un mundo en el que los principales dogmas de la Iglesia romana, tales como la Eucaristía, la Santa Trinidad o la figura de los santos y la Virgen como intermediarios en la relación con Dios estaban siendo cuestionados, su culto se vio evidentemente marcado por una gran producción de imágenes que aludían y exaltaban dichos temas. Concretamente, en las representaciones de devoción

mariana tendrían una gran importancia aquellas mujeres fuertes del Antiguo Testamento a las que nos referíamos.

Judit, Ester o Yael son algunas de estas heroínas bíblicas que, como explican varios estudios a los que nos referiremos a continuación, constituían una suerte de anticipadoras de la figura de la Virgen en los ciclos relativos a la misma, como tan frecuentemente suele ocurrir con los paralelismos establecidos entre personajes vetero y neotestamentarios. En uno de estos estudios, las historiadoras del arte y filólogas Guadalupe Seijas, Mónica Ann Walker y Amparo Alba Cecilia nos explican a su vez la curiosa dicotomía que tiene lugar en lo que a representaciones de las mujeres bíblicas (tan recurridas en el siglo XVII) se refiere.

Las autoras explican cómo cada relato bíblico que hace referencia a un personaje femenino tiene en la Historia del Arte una pluralidad de manifestaciones de lo más variada que otorga una gran complejidad al personaje en cuestión. Así, Eva puede representarse en el momento en el que entabla la conversación con la serpiente, en cuyo caso simbolizará el Pecado Original. Mas también puede aparecer como una mujer bendecida, capaz de progresar en su trayectoria vital, “madre de la Humanidad”. Estas dos versiones son las que de ella se ofrecen en el Génesis, y solo una la que ha tendido a representarse en el arte. Como indican estas estudiosas, la elección de una u otra representación no es casual ni irrelevante.² En base a esta premisa proponemos este trabajo, en el cual trataremos de demostrar cómo los principales planteamientos de la metodología sociológica del arte sirven para argumentar que la elección de un tipo u otro de imágenes de mujeres bíblicas (positivas o negativas) puede variar y varía en función del género del sujeto social que realice la representación.

Partimos de la afirmación de que las mujeres han crecido como partícipes de una sociedad y cultura que, sin embargo, no reconocía en ellas un sujeto, sino un objeto dependiente del sujeto que sí era el hombre. Como no podía ser de otra manera, esto se evidencia perfectamente en el mundo del arte, reflejo de los planteamientos a los que nos referiremos pero también herramienta que ayudaba a perpetuar los mismos mediante la creación de imágenes de mujeres que reforzaran el rol que debían cumplir. Serían los ojos masculinos que veían en ellas un ente pasivo y controlaban el panorama artístico quienes la representarían como tal. Musas, modelos, madres, hijas,

² SEIJAS, G. (ed.). *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*. Madrid: Aletheia [s.f.], p. 12-14. [Explicación acerca de la exégesis rabínica: p. 57-60.]

prostitutas, Vírgenes y vírgenes desfilan ante nuestros ojos durante toda la Historia del Arte ofreciendo imágenes de la mujer siempre partiendo de su relación con respecto del varón y como individuo inserto en una sociedad no creada por ellas, siempre encorsetadas en un mundo construido por el otro género, siempre como *Alteridad*, como señalará Simone de Beauvoir.³

Sin embargo, si atendemos a la mirada de las mujeres sobre sí mismas, conscientes de su condición como un ente activo, nos encontraremos ante un complejo paisaje de representaciones femeninas. En ellas quedan reflejadas las inquietudes, preocupaciones y sentimientos de todas las pintoras que veremos. Trataremos aquí de visibilizar la mirada que estas mujeres tenían sobre sí mismas y sobre sus iguales, entendiendo por tales también a los referentes bíblicos, mostrando la imagen que daban de sí mismas cuando eran ellas las que se representaban. Pues, como afirmó la historiadora, escritora y teórica feminista Sheila Rowbotham, “nos conocemos a nosotras mismas a través de imágenes de mujeres hechas por hombres”.

I. Judit decapitando a Holofernes

Como ya es conocido, la historia de estos dos personajes bíblicos gira entorno al momento en que Holofernes, general bajo el mando del rey Nabucodonosor, trata de conquistar la ciudad israelita de Betulia. Tras un banquete al que la mujer había asistido por invitación de Holofernes y habiendo este bebido en exceso, ambos quedaron a solas en la tienda. Cuando él quedó adormecido debido al alcohol, la mujer aprovechó para cortarle la cabeza, tras lo cual huyó hasta las puertas de Betulia, triunfante.

Dado que son muchos los episodios que trataremos de este mismo corte, introduciremos una primera observación de carácter sociológico de Erika Bornay, aplicable a todos ellos. La historiadora del arte especializada en la representación de mujeres del Antiguo Testamento constató la existencia de elementos comunes en todo este tipo de episodios. El primero de ellos es la insistencia en los aspectos más sensuales de la narración bíblica por parte de los artistas, algo que comprobaremos de manera continua. Por otra parte, cabe señalar que esta sensualidad se mezcla de

³ DE BEAUVOIR, S. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2014, p. 145-146.

manera extraña con un sadismo, violencia y pasajes dramáticos, frecuente también en los cuadros que veremos.⁴

En el caso de Judit, observamos como el pasaje bíblico se limita a explicar que la mujer se engalanó para acudir al banquete. Las obras de los distintos pintores, sin embargo, pueden llegar a pintarla de una manera completamente diferente. Resulta paradigmática, a estos efectos, la pintura que vemos Rubens realizada sobre este tema. En ella, lejos de representar a una heroína encendida por el odio que siente hacia quien quiere someter su tierra, encontramos a una mujer que posa ante el espectador, dirigiéndole una a penetrante y cómplice mirada que se combina con su sensual pecho desnudo al que, repetimos, la Biblia no alude en ningún momento. Sostiene la cabeza de su enemigo sin establecer ningún tipo de contacto con ella. Su criada sí dirige la mirada hacia el rostro de Holofernes, mas con un gesto más bien inexpresivo.

Imagen 1



Judit con la cabeza de Holofernes, Rubens, 1616.

⁴ MAYAYO, P. “Imágenes de la mujer” [artículo sobre: BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*]. In: *Revista de libros*, 1 de septiembre de 1999, [Internet](#).

Algo similar encontramos en el cuadro de Giovanni Baglione. En esta ocasión la mujer aparece descubierta aún en mayor medida, con todo el torso y pecho desnudos siempre en esta tendencia a mostrar la sensualidad de la mujer, que tal vez fuera el rasgo de su persona que más destacaba en la mentalidad masculina del siglo XVII. Su expresión, mirando el cuerpo decapitado, es casi más de dulzura que de cualquier otro tipo.

Imagen 2



Judit y la cabeza de Holofernes, Giovanni Baglione, 1608.

Otro tipo de representación es el que ofrece Caravaggio. En el cuadro de este artista, Judit no se nos presenta desnuda, pero a pesar de no aludir a estos aspectos de la mujer que la relacionan con la pasión carnal encontramos que aquí la muestra más preocupada por no mancharse que por llevar a cabo su cometido. Sus manos agarran la espada y la cabeza del hombre, que está siendo cercenada. Como consecuencia, la mujer aparta el cuerpo de la sangre, escrupulosa, manteniendo las distancias, mostrando esa concepción de la mujer como inevitablemente presumida. Resulta

revelador sobre todo su rostro, que lejos de reflejar odio muestra un profundo asco hacia lo que parece verse obligada a hacer.

Imagen 3



Judit decapitando a Holofernes, Caravaggio, ca. 1600

La conclusión, en palabras de Erika Bornay, es que de este tipo de representaciones emana una enorme misoginia puesto que, aun tratándose de escenas bíblicas, presentan las facetas tanto más sexuales como más frívolas de las mujeres cuando en muchas ocasiones, como es el caso de Judit, el episodio bíblico se limita a referir su carácter heroico.

Frente a todos estos cuadros, nos centraremos ahora en la segunda parte de la comparación que nos ocupa: las representaciones de este mismo tema realizadas por pintoras barrocas. ¿Existen diferencias sustanciales con respecto a estos cuadros en función de si varía el género del artista?

El ejemplo fundamental (aunque no el único) para esta comparación es el cuadro de Artemisia Gentileschi. En él vemos a las dos mujeres enzarzadas en una violenta lucha con Holofernes, que está siendo decapitado en ese preciso instante y, como consecuencia, levanta su desesperado brazo hacia el cuello de una de las mujeres, agarrándola, tratando de zafarse de ella. Mientras la sangre salpica describiendo una gran parábola, las mujeres se inclinan sobre su cuerpo, arremangadas y con una gran tensión en sus brazos. Los ceños de ambas se encuentran fruncidos, en un gesto de odio, determinación y concentración muy revelador.

Imagen 4



Judit decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi, 1614.

Habiendo explicado ya las reflexiones de Bornay, introduciremos en este punto un planteamiento de Friedrich Antal que tal vez nos resulte ilustrativo. En su obra *El mundo florentino y su ambiente social*, el autor realiza una comparación de los cuadros de la Virgen con el Niño de Masaccio y Gentile da Fabriano. Mientras que el primero es realista, sobrio y se encuentra muy bien definido, en el segundo predomina el hieratismo, la pompa y una menor plasticidad. ¿Cómo pueden, siendo de una misma

época, pertenecer a estilos tan distintos estos cuadros? ¿Acaso se deberá a que estos artistas sean contemporáneos, pero no coetáneos, y por tanto el más joven de ellos se encuentre inmerso en un estilo más avanzado? Tampoco es esto posible, pues las fechas coinciden.⁵

Aquí podríamos plantearnos este mismo procedimiento, pero tratándose de un caso aún más extremo: ¿Cómo puede existir esta enorme diferencia entre la composición de Artemisia y, sobre todo, la realizada por Caravaggio, perteneciendo ambas a un estilo tan parecido? ¿Cuál es el motivo, pues, si es que a nivel formal estos cuadros se encuentran tan ligados? Si repetimos igualmente la dicotomía entre si acaso no serán los artistas contemporáneos pero no coetáneos, encontramos que los cuadros ni siquiera distan quince años entre sí: no parece que podamos relacionar con un cambio o una evolución de la iconografía tales variaciones en cuanto a la representación de la mujer.

La misma respuesta que ofrecerá Antal a lo largo de su libro, achacando este cambio a la situación social, política, económica, religiosa y filosófica, nos la dará también de una manera más sintética en otra de sus obras: *Clasicismo y romanticismo*. En esta afirma que “la historia social, económica, política y religiosa, así como la psicología social orientada históricamente”, son pilares donde puede y debe apoyarse la historia del arte para el análisis de las obras.⁶

Para aplicar esta idea centraremos especialmente nuestra atención en la última observación: la psicología social orientada históricamente. Como bien se sabe, en 1611 Artemisia Gentileschi fue violada por Agostino Tassi, pintor que frecuentaba continuamente el hogar de la pintora debido a que se encontraba trabajando junto con su padre, Orazio, en un fresco de un palacio de Roma. Los hechos no terminaron con este brutal acontecimiento, sino que se prolongaron durante los años siguientes: cuando un violador abusaba de una joven virgen, este era perdonado si se casaba con ella, condenada a vivir toda la vida junto con aquel hombre. Cuando el padre de Artemisia se percató de que esto no era lo que estaba en mente de Tassi, casi un año después de la violación, lo denunció. Durante el juicio, la pintora fue torturada tanto psicológica como físicamente, con pruebas pseudo-ginecológicas e instrumentos como el aplasta pulgares. Denostada y humillada, vio como su violador fue condenado a un destierro que nunca cumpliría y ella debió alejarse durante años de la

⁵ ANTAL, F. *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza, 1989, p. 17-19.

⁶ ANTAL, 1978, p. 297-298.

ciudad. Este hecho se ha puesto en relación con varias de sus pinturas por parte historiadores e historiadoras tales como Ángeles Caso.⁷

Si verdaderamente nos atenemos a un análisis artístico e histórico que incorpore la psicología social, como plantea Antal, no quedará más remedio que estudiar sociológica y psicológicamente el hecho que acabamos de referir, paso por paso: para analizar el cuadro de Artemisia es necesario fijarse en el contexto en el que fue realizado. Este contexto se encuentra profundamente marcado por los traumas y la rabia que provocó en la artista la violación. Actualmente, sabemos reconocer la violación como un acto de dominancia sexual que consiste en la trasposición al campo de las relaciones íntimas de los privilegios que el género masculino tiene sobre el femenino de manera general. Los motivos de la realización de este cuadro tendrían serían en última instancia un reflejo de la opresión del género femenino, por ende, y así un conflicto social, y no biográfico, como ya señalábamos al principio del trabajo.

Si continuamos con la comparación, podemos destacar otras dos pinturas que asin ser tan reveladoras nos sirven igualmente para realizar un estudio de los cambios del mismo tema representado por hombres y por mujeres, podemos destacar otras dos pinturas. La primera es la de Elisabetta Sirani. En ella la mujer aparece suntuosamente vestida, ocupando gran parte de la composición con su figura, que se encuentra en una posición de superioridad con respecto de los personajes que la rodean, exaltando su carácter heroico. Este se refuerza gracias al estrado o escenario en el que parece estar subida, con toda una multitud contemplando el resultado de su hazaña. Observa fijamente al espectador mientras desenvuelve de entre las telas la cabeza de su enemigo, orgullosa de lo que acaba de realizar.

⁷ CASO, A. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras desde la prehistoria hasta las Vanguardias*. Madrid: Libros de la letra azul, 2016, p. 66-67.

Imagen 5



Judit con la cabeza de Holofernes, Elisabetta Sirani, ca. 1658.

De nuevo la historiadora del arte Ángeles Caso nos transmite, en relación con la vida de esta mujer, una imagen poderosa e independiente inusual entre las mujeres de su tiempo que la llevó a pintar multitud de escenas relacionadas con las mujeres y heroínas bíblicas más fuertes.⁸ No deja de ser reseñable el hecho de que abriese las puertas de su taller para que lo visitasen todos aquellos incrédulos que dudaban de que obras de tamaño calidad como las que ella producía fuesen realizadas por una mujer.

Caso parecido es el de Fede Galizia, pintora fundamentalmente de bodegones que también ejecutará obras religiosas como la que podemos observar, en la que Judit se presenta de una manera muy diferente de nuevo a representaciones como la de Rubens o Baglione, en una posición decidida, empuñando fuertemente la daga con la mano en escorzo y un rostro satisfecho. A pesar de que distintas fuentes hablan de la

⁸ CASO, *op. cit.*, p. 68.

imagen como un autorretrato de la pintora, no hay datos concluyentes que así lo demuestren.

Imagen 6



Judit y Holofernes, Fede Galizia, ca. 1600.

Podemos ver, en resumen, cómo a pesar de que hayamos seleccionado una pequeña cantidad de cuadros que representan este prolífico tema, sí pueden señalarse una serie parámetros socioculturales basados en la imposición del género y las experiencias tanto de hombres como de mujeres que permiten que se produzca una variación sustancial en el tema. Siguiendo a Pierre Francastel, “debemos extraer de un sistema constituido materialmente las múltiples posibilidades de referencias que, en un momento dado, han parecido dignas de interés por parte del artista”.⁹ Como se ha podido comprobar, aquí las referencias a los aspectos sádicos y más sensuales de la mujer que han resultado interesantes de representar a los distintos autores parecen

⁹ FRANCASTEL, P. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1972, p. 16.

quedar claras. Tal vez sería interesante aplicar este procedimiento comparativo en una investigación de escala infinitamente mayor que la que aquí estamos realizando.

II. *Susana y los viejos*

Los planteamientos a los que acabamos de referirnos resultan también aplicables (y serán complementados con otros tantos) en las representaciones de este episodio bíblico. En él, Susana, educada según los preceptos que dictó Dios a Moisés y mujer digna de ser respetada por su actitud, quiso bañarse en el jardín. Tras advertir a sus criadas que cerrasen bien el patio, comenzó a bañarse y fue sorprendida por los dos jueces que solían frecuentar el lugar. Estos, que la habían estado espiando, le chantajearon para que accediese a tener relaciones sexuales con ellos. La mujer, símbolo de castidad, se negó, por lo cual los dos hombres afirmaron haberla visto mantener relaciones con un joven. A pesar de que a la mujer se le condenó a muerte, el joven Daniel intercedió finalmente.

Una vez más, siguiendo las teorías de Bornay, de un episodio bíblico en el que la mujer se presenta como heroína, imagen de la pureza y la castidad, surge una línea iconográfica que aboga por representarla como un ser sensual y pecaminoso, que incita a la lujuria.

El primero de los cuadros de esta época al que nos referiremos es el realizado por Hendrick Goltzius. Si enseñásemos este cuadro a alguien que desconociese la historia que representa, sin duda podría interpretarlo como una escena en la que dos hombres se encuentran adulando a una mujer joven que se siente alabada ante los cumplidos que está recibiendo. Tal es la confusión de la representación, que muestra a la mujer en el centro, en una postura que podría interpretarse como sugerente, sin ninguna intención de taparse con las telas que la rodean o huir de los hombres. Nos remite a la duda, al titubeo de quien no sabe si acceder o no a las maldades que le proponen, casi cómplice de los ancianos, en ese carácter pecaminoso que indicábamos.

Imagen 7



Susana y los viejos, Hendrick Goltzius, 1607.

Algo similar aunque ligeramente menos acusado encontramos en la composición de Guido Reni. En esta, la mujer se encuentra sorprendida, mas no hay en su cara gesto de contrariedad, enfado o desesperación ninguno, como narran las Escrituras. Su mano se aproxima en un gesto de gran delicadeza al brazo del hombre, sin ningún tipo de violencia o vehemencia en apartarle.

Esta iconografía asentada sobre las bases de cuadros similares a los que acabamos de ver encuentra su perfecta antagónica, una vez más, en la obra de Artemisia Gentileschi. Nada tiene que ver esta con las anteriores: la mujer se encuentra en una postura recogida, tratando de ocultarse de los hombres. Sus manos se levantan en un potente movimiento que trata de apartar a los hombres, pareciendo también que les manda que se callen con sus pervertidas propuestas. Su cara, completamente apartada en un radical giro del cuello, presenta un gesto de horror, rabia y asco de lo más expresivo. Aquí tan solo son los hombres los que actúan de cómplices entre ellos: uno le susurra al otro al oído indicándole qué hacer para que la joven acceda.

Imagen 8



Susana y los viejos, Guido Reni, 1617.

Imagen 9



Susana y los viejos, Artemisia Gentileschi, 1610.

Recogeremos, para analizar el contraste entre estos dos modos de representación, dos afirmaciones de Pierre Francastel que resultan más que oportunas. En primer lugar, y como seguidor del método sociológico, sintetiza una idea que no es banal y que lleva tras de sí el sustento de toda esta metodología: “La creación de la obra de arte es la culminación, no de una especulación intelectual por parte del artista, sino de una conducta esencialmente técnica. Asimismo, es igualmente cierto que la técnica sola no ha permitido jamás a un artista, quienquiera que fuese, realizar una obra comunicable. El artista pertenece a la sociedad en la cual vive”.¹⁰

Artemisia mejor que nadie conocía la sociedad a la que pertenecía, conocía las injusticias acometidas contra su género y la impunidad que esto acarreaba. En una sociedad en la que la concienciación contra este tipo de prácticas era nula, si esta pintora pudo representar una escena como esta en gran medida se debe precisamente a las características de su propio sujeto social.

En la misma obra el autor introduce otra observación importante que conviene rescatar:

La obra de arte no es un objeto natural más que agregar a la nomenclatura del creador; es un punto de encuentro de los espíritus, un signo de enlace con tanto derecho como todos los demás lenguajes. Y es tan absurdo pensar que los edificios o los cuadros puedan tener una existencia independiente del doble esfuerzo del artista y del espectador, como creer en la existencia de palabras que unidas fuera del campo de quienes las usan constituyeran lenguajes.¹¹

Se deja aquí patente que la obra artística en tanto que medio para comunicar y transmitir no puede entenderse en relación exclusiva con la lista de obras producidas por la artista, sino que es necesario saber qué le lleva a transmitir un determinado mensaje y descifrar cuál es este. De nuevo encontramos cómo el método sociológico interpreta las claves comunicativas empleadas por el artista en clave bidireccional, donde no se puede solo tener en cuenta su biografía o aquello que le llevó a realizar una determinada obra sino también qué mecanismos empleó para transmitir sus ideas o sentimientos. En la obra de Gentileschi, de esta manera, no encontramos tan solo la plasmación de la rabia producida por su violación: asistimos a una manifestación artística que se reitera en sucesivos cuadros en la denuncia de los abusos contra la

¹⁰ FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

intimidad de la mujer. Vemos cómo empatiza con aquellos referentes bíblicos que por ser mujeres, como ella, por encontrarse dentro del mismo espectro social, sufrieron también penurias.

No queremos cometer anacronismos, ni aplicar conceptos y parámetros mentales actuales ligados a la perspectiva de género a mujeres cuatro siglos atrás. No podemos por ello hablar de un sentir colectivo en Artemisia con respecto a las mujeres bíblicas consciente de que lo que las unía era la opresión hacia su sexo. Sin embargo, desde una perspectiva histórica tal vez convendría estudiar esta actitud repetitiva e insistente como un minúsculo germen de lo que posteriormente sería la creación de una genealogía femenina. Si esta pintora supone un modo de representación original que presenta a la mujer de una nueva forma es precisamente porque no tenía una tradición a la que adherirse, una genealogía ya creada.

Para explicar este planteamiento recurriremos a Virginia Woolf,¹² quien analiza desde una perspectiva sociológica el papel y la situación de las mujeres en la literatura y las diferencias que hay entre la creación artística de las mujeres y de los hombres por pertenecer a distintos grupos sociales. Como afirma Nicos Hadjinicolaou en una situación similar, pueden tomarse estos referentes “pues no debería haber excesivas diferencias entre la producción literaria y la producción de imágenes”.¹³

Ante esta necesidad de recurrir a un determinado modelo comunicativo que la artista no encontraba, vemos cómo acude a las mujeres fuertes del Antiguo Testamento, conectándose con estos referentes, como señalábamos, en una actitud que

¹² “[...] La otra dificultad con que tropezaban (sigo pensando en las novelistas de principios del siglo diecinueve) cuando se decidían a transcribir al papel sus pensamientos era la de que no tenían tras de sí ninguna tradición o una tradición tan corta y parcial que les era de poca ayuda. Porque, si somos mujeres, nuestro contacto con el pasado se hace a través de nuestras madres. Es inútil que acudamos a los grandes escritores varones en busca de ayuda, por más que acudamos a ellos en busca de deleite. Lamb, Browne, Thackeray, Newman, Sterne, Dickens, De Quincey – cualquiera – nunca han ayudado hasta ahora a una mujer, aunque es posible que le hayan enseñado algunos trucos que ella ha adoptado para su uso. El peso, el paso, la zancada de la mente masculina son demasiado distintos de los de la suya para que pueda recoger nada sólido de sus enseñanzas. Quizá lo primero que descubrió la mujer al coger la pluma es que no existía ninguna frase común lista para su uso [...]. No cabe duda que, siendo la libertad y la plenitud de expresión parte de la esencia del arte, esa falta de tradición, esa escasez e impropiedad de los instrumentos deben de haber pesado enormemente sobre las obras femeninas”. WOOLF, V. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008, p. 55.

¹³ HADJINICOLAOU, N. *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI, 1975, p. 83.

posteriormente derivaría en la creación consciente y colectiva de una genealogía femenina.

III. *Yael y Sísara*

Una vez más, nos encontramos ante un episodio bíblico que se limita a referir cómo Yael, esposa de Heber, asesina al capitán del rey de Canaán, Sísara, fingiendo protegerlo durante su huida en su cabaña en su tienda para después clavarle una estaca en la sien.

Pese a que este tema cuenta con una menor representación, también existen casos de cuadros a los que podemos referirnos porque muestren una diferencia sustancial entre la representación hecha por varones de la realizada por pintoras.

Imagen 10

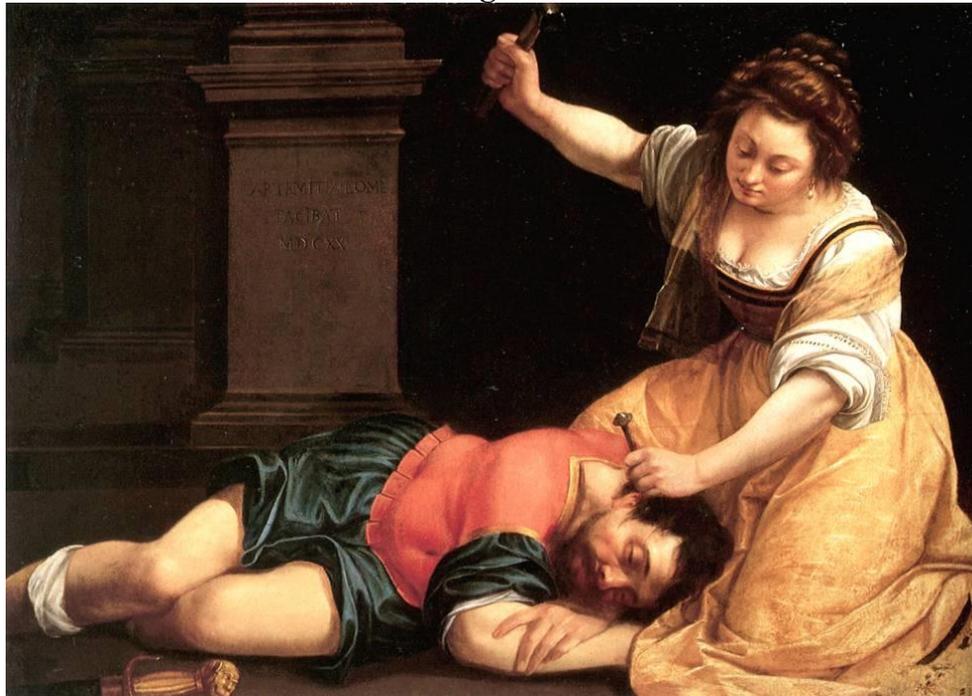


Jael y Sísara, Gregorio Lazzarini, segunda mitad del siglo XVII.

Si analizamos el cuadro de Gregorio Lazzarini, vemos cómo la mujer aparece con un rostro casi divertido, dulce, sin ninguna expresión de fuerza. Pero no es esto lo que más llama la atención: la mujer vuelve a aparecer con un pecho descubierto, cuando en realidad en la Biblia no especifica ningún detalle a estos efectos.

Artemisia nos presenta a esta mujer de manera muy distinta, con el rostro mucho más concentrado y determinante y con sus ropas acordes con el relato bíblico, sin incluir imagerías de ningún tipo.

Imagen 11



Jael y Sísara, Artemisia Gentileschi, 1620.

Nos gustaría introducir una serie de reflexiones, en este punto, planteadas por diversos historiadores del arte, las cuales son aplicables tanto a estas obras como a todas las anteriormente vistas. Teniendo ya una perspectiva general del tema, estas pueden contribuir a reforzar nuestras hipótesis. En primer lugar, recuperaremos el libro de Antal *El mundo florentino y su ambiente social*. En este, el autor explica que el tema de la pintura es lo que mejor refleja cómo lo que en ella se representa forma parte de las ideas del público, expresadas por medio del artista. Pero, afirma, este público no es unánime ni homogéneo en cuanto a su concepto de la vida, y esta variedad de percepciones entre los distintos sectores poblacionales explica la

coexistencia de distintos estilos en el mismo período.¹⁴ Al comienzo de nuestro trabajo señalábamos que nos gustaría tratar de dar unas pinceladas que nos permitieran intuir cómo podrían aplicarse estas teorías sociológicas en la actualidad para lograr un análisis sociológico del arte también desde la perspectiva del género: ¿no podríamos, pues, plantear que aquellos distintos “tipos de público” o sectores sociales a los que se refiere Antal estuviesen divididos, entre otros factores, también por el género? Efectivamente, hoy los contemplamos como distintos grupos poblacionales, como venimos explicando, que determinan la percepción sobre la vida de cada uno de nosotros.

Por otra en este punto también podemos reflexionar de manera general acerca del siguiente planteamiento de Francastel: “el estudio de la obra de arte [...] implica una evaluación de la pertinencia y calidad de las ligazones internas del objeto creado por el artista”.¹⁵ Desde este punto de vista, ¿qué resultaría así pues desde el análisis de estas obras en tanto a lo que ligazones internas se refiere? ¿Acaso muestra alguna relación lógica, alguna conexión pertinente, el pecho sensualmente descubierto de la mujer con la decapitación que se dispone a llevar a cabo y que, recordemos, no se presenta así en el relato original? Parece responder, como hemos venido viendo y como han respaldado los estudios de las autoras a los que nos referíamos en la introducción, que más bien se debe a la existencia de una iconografía de la mujer sujeta a un ideario misógino que resalta sus aspectos más frívolos y sexuales.

En relación con esto y si nos situamos, asimismo, desde un análisis de perspectiva marxista, se puede decir que las obras que hemos visto realizadas por mujeres se ajustan mucha mayor medida a un procedimiento dialéctico que las realizadas por varones. Ante la tesis que supondría una violación y la antítesis a esta que es la rabia y el dolor generados, la síntesis resultante ha de ser efectivamente una horrible venganza, un escarmiento al violador; es esto lo que vemos plenamente reflejado en las iconografías desarrolladas por las pintoras que hemos estudiado, pero no así en las de los varones, que, como hemos dicho, destacan valores que resultan ajenos a ese determinado contexto. Lo mismo ocurre en las situaciones en las que la mujer siente rechazo hacia quien pretende dominar su tierra.

¹⁴ ANTAL, 1989, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵ FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 13.

Esta teoría, surgida al comienzo de la investigación, poco después y tras la lectura de varios textos relativos al ámbito sociológico pareció encontrar un sustento en las reflexiones de Arnold Hauser acerca del *proceso dialéctico en la creación artística*.¹⁶

Existe otra cuestión, también relativa al análisis sociológico marxista, que conviene destacar. Nicos Hadjinicolaou, a quien ya nos hemos referido, afirmó que la ideología política de una determinada obra de un artista no tiene por qué ser la ideología política personal del artista.¹⁷ Tomando como ejemplo las series de aguafuertes *Las pequeñas miserias* y *Las miserias y desdichas de la guerra*, el autor señala cómo en un determinado momento Callot, el artista, parece mostrarse claramente a favor de la política de Carlos IV, mientras que en otras escenas parece incitar a los campesinos loreneses a levantarse contra las tropas mercenarias francesas, suecas y ducales.

Así las cosas, nuestros argumentos expuestos en el trabajo podrían ser rebatibles: si planteamos este supuesto, el hecho de que los pintores representen a las mujeres de las distintas formas que hemos visto no tendrían por qué estar sujetos a la mentalidad o ideología del pintor, que podría ser más o menos misógina en función de cada cual sin que las obras tuviesen nada que ver a estos efectos.

Creemos, a estos efectos, que aunque hoy la cuestión de género sí se considere una cuestión política, en el siglo XVIII ni siquiera existía un planteamiento sobre esta cuestión del género. El artista, cuando está realizando la representación de una mujer de una determinada manera, no lo está haciendo para expresar una ideología política consciente como sí hacía Callot cuando realizaba sus escenas. Por contradictorias que estas fuesen, tema que ahora no nos ocupa, estas estaban enfocadas hacia un motivo político que sí se entendía como tal. Sin embargo, si Hendrick Goltzius o Caravaggio hacen esta determinada representación de la mujer no se debe a un posicionamiento político concreto, sino a su pertenencia a un imaginario colectivo en el que se encontraban implícitas estas concepciones sobre el género femenino que les llevan a representarlas así, sirviendo el artista como puente comunicativo entre el ideario cultural y el cuadro.¹⁸

¹⁶ HAUSER, H. *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975, t. 2, p. 93-94.

¹⁷ HADJINICOLAOU, *op. cit.*, p. 87.

¹⁸ Este argumento puede respaldarse en la teoría de la historiadora del arte Linda Nochlin: “las imágenes de la mujer en el arte reflejan y contribuyen a reproducir ciertos prejuicios compartidos por la sociedad en general, y por los artistas en particular, algunos artistas más que otros, sobre el poder y la superioridad de los hombres sobre las mujeres, unos prejuicios que quedan plasmados

A partir de estas ideas generales que convenía comentar a modo de recapitulación de lo ya visto, nos introduciremos en el último de los temas a tratar, que junto a estas bases nos proporcionará otras tantas que reafirmen la validez del método que estamos aplicando.

IV. Sansón y Dalila

A pesar de que en este caso no encontremos a una mujer cuyas virtudes sean ensalzadas en la Biblia, tampoco encontramos en ella la imagen de mujer fuertemente seductora y sexualizada que encontramos en los distintos cuadros de pintores que ilustran este tema. Sí se nos presenta como una mujer engañosa que confunde a Sansón con sus palabras para ganar el dinero de los filisteos, mas no con el carácter que acabamos de referir.

La imagen de Rubens, por ejemplo, nos muestra a una mujer que parece haber sonsacado la información de Sansón a cambio de sus favores sexuales, tras los cuales el hombre hubiese caído rendido ante el sueño. Un filisteo entra a cortarle el pelo, perdiendo la mujer todo el protagonismo que pudiera tener en realidad, puesto que según las Sagradas Escrituras fue ella quien se lo cortó.

Lo mismo ocurre en esta obra de Van Dyck, en la que los filisteos aparecen llevándose al hombre para cortarle el pelo, desnudo, que estaba hasta ese momento yaciendo junto a la mujer que, con el pecho descubierto, transmite la misma sensación que antes.

tanto en la estructura visual como en el contenido temático de la obra. [...] Se trata de prejuicios acerca de la debilidad y pasividad de la mujer, de su disponibilidad sexual, su íntima relación con la naturaleza, etc. Todas estas nociones, compartidas, en mayor o menor grado, por la mayor parte de la población hasta nuestros días constituyen una especie de subtexto (es decir, de texto oculto) que se oculta detrás de casi todas las imágenes de mujeres”. MAYAYO, *op. cit.*, p. 139.

Imagen 12



Samsón y Dalila, Rubens, 1610.

Esta obra nos sirve de puente hacia las representaciones realizadas por mujeres: Joanna Vergowen, una pintora del siglo XVII de la que apenas sí se conservan testimonios, se caracterizó por ser una destacada copista de Rubens y Van Dyck. Resulta cuanto menos interesante el hecho de que al copiar en 1673 el cuadro de Van Dyck al que acabamos de referirnos, ella presente el pecho de la mujer cubierto.

Imagen 13



Sansón y Dalila, Antono Van Dyck, primera mitad del siglo XVII.

Imagen 14



Sansón y Dalila, Joanna Vergowen, 1673.

En el caso del cuadro de Artemisia, encontramos cómo Dalila ha recobrado el protagonismo que le otorga la Biblia y es ella quien, vestida, corta el cabello a Sansón que se ha dormido en su regazo debido al cansancio.

Imagen 15



Sansón y Dalila, Artemisia Gentileschi, ca. 1635.

En la introducción planteábamos ya cómo estas imágenes artísticas constituyen tanto un reflejo de una mentalidad misógina como una herramienta para conseguir que esta se continúe perpetuando. Francastel, en su libro, afirma que “se han cogido algunos ejemplos para demostrar cómo, al colocar dentro de los límites precisos los caracteres de una obra de arte nos encontramos en el camino del descubrimiento de puntos de vista susceptibles de contribuir progresivamente a la elaboración de un sistema de significaciones visuales”.¹⁹ Así, podríamos argumentar que la predominancia de este tipo de imágenes de las mujeres a lo largo de la historia con miles de ejemplos como estos ha colaborado históricamente a que los valores reflejados en las obras comentadas continuasen irguiéndose cada vez con mayor fortaleza.

Un planteamiento parecido encontramos en Arnold Hauser: “en el arte, es dialéctica sobre todo la reelación forma-contenido, y en verdad no solo porque el cambio de un elemento produce el cambio del otro, sino que también son inimaginables el uno sin

¹⁹ FRANCASTEL, *op. cit.*, p. 13-14.

el otro y no se puede decir lo que es forma sin saber lo que se forma”.²⁰ Si continuamos aplicándolo a este caso particular, la forma en que se representa a la mujer es indisoluble del contenido que una determinada obra está queriendo ofrecer acerca de ella. Esto se sintetiza o se reformula bajo los parámetros que aquí se están enfocando de la mano de la historiadora Patricia Mayayo, que continúa el razonamiento de Nochlin:

El arte desempeña un papel fundamental en la creación y difusión de determinados estereotipos femeninos, adquiriendo de este modo una función prescriptiva y proscriptiva. En otras palabras, el imaginario artístico actúa como un mecanismo de regulación de las conductas mediante el cual se adoctrina a las mujeres sobre aquellos roles que deben representar (virgen, madre, amante, esposa...) y aquellos que deben, a toda costa, rechazar (prostituta, bruja, mujer fatal...). [...] El arte contribuye a fijar el límite entre la feminidad ideal y la feminidad desviada, reforzando así los códigos patriarcales.²¹

Conclusiones

Expuesta la totalidad de la información recabada con esta investigación, no podemos sino hacer un balance de las cuestiones generales tratadas. Una vez analizada esta lista de obras, creemos poder concluir que el método sociológico resulta idóneo para el tratamiento de este tema. Aspectos como la opresión de género, el imaginario colectivo y la transmisión de imágenes socioculturales relativas a la mujer salen a la luz cuando analizamos estas obras bajo la lámpara de los distintos autores y autoras pertenecientes al método sociológico con los que hemos tomado contacto. Sí es cierto, no obstante, que este método se ha combinado en ciertas ocasiones con el iconográfico, pues hemos tenido en cuenta por ejemplo las diferencias de iconografías entre la narración bíblica y las imágenes de mujeres ofrecidas por los pintores. Esto ha ido siempre enfocado sin embargo a tratar de dilucidar cuáles eran los parámetros mentales colectivos que llevaban a ese tipo de reproducciones.

De igual manera, las aportaciones que hemos incorporado al estudio parecen haber permitido confirmar que las características de tales parámetros mentales en estas representaciones son producto de una cultura enraizada en la opresión del género femenino, tratándose este por ello de un problema social que ha de ser analizado como tal y no de manera individualizada.

²⁰ HAUSER, *op. cit.*, p. 105.

²¹ MAYAYO, *op. cit.*, p. 138-139.

Esperamos que la estructura planteada, basada en la mezcla de planteamientos de elaboración propia con reflexiones intercaladas de los diversos autores que se iban complementando, haya resultado llamativa. Deseábamos conseguir, ante todo, una solución original que se aproximase a una narración continua, de manera que las cuestiones tratadas en cada bloque sirvieran de enlace con los bloques adyacentes. Asimismo, el hecho de no realizar compartimentos estancos que se identificasen con los distintos autores y autoras para el análisis de las obras buscaba igualmente un mayor dinamismo en el discurso, de manera que se produjese una especie de diálogo entre ellos. Anhelamos que esto halla sido así.

Bibliografía

- ANTAL, Friedrich. *Clasicismo y romanticismo*. Madrid: A. Corazón Editor, 1978.
 _____. *El mundo florentino y su ambiente social*. Madrid: Alianza, 1989.
 CASO, Ángeles. *Ellas mismas. Autorretratos de pintoras desde la prehistoria hasta las Vanguardias*, [s. l.]: Libros de la letra azul, 2016.
 DE BEAUVOIR, Simone. *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 2014.
 FRANCASTEL, Pierre. *Sociología del arte*. Madrid: Alianza, 1972.
 HADJINICOLAOU, Nicholas., *Historia del arte y lucha de clases*. Madrid: Siglo XXI, 1975.
 HAUSER, Arnold. *Sociología del Arte*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975, t. 2.
 MAYAYO, P. “Imágenes de la mujer” [artículo sobre: BORNAY, E. *Mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*]. In: *Revista de libros*, 1 de septiembre de 1999, [Internet](#).
 SEIJAS, Guadalupe (ed.). *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*. Madrid: Aletheia, [s.f.].
 WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Seix Barral, 2008.