

La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX

(The image of women through art. Ideal women in the 18th and 19th centuries)

Vives Casas, Francisca

UPV/EHU. Fac. de Bellas Artes. Dpto. de Historia del Arte.

Sarriena, s/n. 48940 Leioa

Recep.: 28.09.04

Acep.: 28.10.05

BIBLID [1136-6834 (2006), 35; 103-117]

La imagen de las mujeres, plasmada a través del arte y producida en los siglos XVIII y XIX, transmite fácilmente el ideal de mujer asumido en aquella sociedad, independientemente de su condición social: el de buena hija, esposa y madre. Además se reafirma la separación de mujeres y hombres en la sociedad, recalcando sus respectivas funciones.

Palabras Clave: Ideal de mujer. Buena hija. Esposa y madre. Separación de mujeres y hombres en la sociedad.

XVIII. eta XIX. mendean sortu eta artearen bidez agerturiko emakumeen irudiak erraz bideratzen du gizarte hark bere egindako emakumearen ideala, zeinahi zela haren kondizio soziala: alaba, emazte eta ama onarena. Gainera, onetsi egiten zen emakumeen eta gizonen arteko bereizkuntza, zegozkien funtzioak azpimarraturik geratzen zirela.

Giltza-Hitzak: Emakumearen ideala. Alaba ona. Emaztea eta ama. Emakumeen eta gizonen arteko bereizkuntza gizartean.

L'image des femmes, exprimée à travers l'art et produite au cours des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, transmet facilement l'idéal de femme assumée dans cette société-là, indépendamment de leur condition sociale: celui de bonne fille, épouse et mère. De plus, la séparation des femmes et des hommes dans la société est réaffirmée, en insistant sur leurs fonctions respectives.

Mots Clés: Idéal de femme. Bonne fille. Epouse et mère. Séparation des femmes et des hommes dans la société.

El arte y sus diversas manifestaciones plásticas son una fuente realmente interesante para llevar a cabo la tarea de desvelar y completar, al mismo tiempo y además que la documentación escrita, la imagen de la mujer. La representación de las mujeres siempre se ha producido a lo largo de la historia y en mayor medida si cabe que su huella en los documentos escritos.

A través de esta comunicación, vamos a intentar ofrecer una imagen de las mujeres de los siglos XVIII y XIX, concretamente del ideal de mujer asumido en aquella sociedad, recurriendo a algunas piezas artísticas de aquellos siglos. Esta búsqueda y selección de imágenes de la mujer a través del arte servirá para unirla a lo que las fuentes escritas nos han aportado¹. Y olvidándonos momentáneamente de su estética y técnica, nos centraremos exclusivamente en la temática representada, en el aspecto iconográfico, para leer todo aquello que dichas imágenes nos cuenten.

Desde el origen de las manifestaciones artísticas, la mujer ha estado presente en ellas, pero desde el siglo XVIII se incrementó su presencia sobre todo desde una nueva perspectiva más realista en la que cada vez eran más las mujeres “reales” representadas haciendo lo que realmente hacían. Ya no fueron solamente imágenes de mujeres prototipo bajo la apariencia de la Virgen María o de una santa o heroína, sino que fue mayor el número de retratos y la representación de escenas de género en las que ella, como dueña y señora del ámbito privado, era la protagonista indiscutible. Muchos artistas se interesaron, a partir de entonces, por lograr un mayor efecto de naturalidad en sus obras, independientemente del género cultivado, al mismo tiempo que se le concedió una importancia considerable a la representación de los sentimientos y la sensibilidad, rasgos asociados por lo general a la naturaleza femenina como aspecto esencial de su condición, diferente a la racional, que como se pensaba era más propia del hombre.

Al estrenarse el siglo XVIII, en España perduraba la estética barroca en la que predominaba la temática religiosa. Era aquél un arte alejado de improvisaciones y heredado todavía de planteamientos que buscaban la difusión de la religión y la moral a través de la imagen. A pesar de la gran variedad y cantidad de obra conservada, no sólo en España sino en el resto de Europa, vemos que las formas de expresión artística transmitían un mensaje uniforme que no dudaba en reafirmar las diferencias sociales entre los distintos estamentos y grupos, por un lado, y la separación de las mujeres y hombres en la sociedad, por otro, recalcando sus respectivos papeles y funciones.

Por otro lado, las imágenes religiosas, tanto de pintura como de escultura e imaginería, independientemente de ser la representación de determinadas santas y santos con una clara motivación de llevar al espectador, a través de la emoción religiosa e incluso de la conmoción, a la devoción y a la piedad, son susceptibles de interpretarse y leerse de muchas maneras.

1. Sobre la realidad de la vida cotidiana de las mujeres en estos siglos, nos apoyamos fundamentalmente en la investigación *La vida cotidiana de las mujeres en la Vitoria de los siglos XVIII y XIX*, realizada por Paloma Manzanos y Francisca Vives en 2004 y de próxima publicación.

Cualquiera de aquellas imágenes de santas y vírgenes, como las que aparecen en las pinturas de Zurbarán por ejemplo, con tan variados atuendos y aderezos, pueden ser consideradas auténticos retratos de virtuosas damas o jóvenes honestas en actitudes serias y graves, y al mismo tiempo pasivas, dignas de ser imitadas.

Digamos que el arte fue, también, otro medio más a través del cual inculcar a las mujeres y al resto de la sociedad, el ideal y prototipo de mujer virtuosa y sumisa que todos esperaban que ellas fueran.

En esa línea está toda la serie de iconografías de la Virgen como inmaculada, madre y esposa e incluso señora del hogar. Fue especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando se popularizó la representación de la Virgen y de la Sagrada Familia al modo de las clases populares, a raíz de la obra de artistas como Murillo, entre otros. ¿Qué mejor modelo para una mujer cristiana que la Virgen cosiendo y atenta a las labores de su casa y su esposo San José?. Desde entonces, fueron numerosas las imágenes de la Virgen como una mujer sencilla y virtuosa, hilando o cosiendo en el interior del hogar, realizando al fin y al cabo las tareas que la sociedad consideraba propias de una mujer.

Con esta humanización de las representaciones religiosas se trataba, en definitiva, de poner la religión al alcance de la mentalidad del pueblo. La imagen de la Virgen María realizando una labor hogareña, como una mujer más, llegaba más fácilmente a los corazones de las personas que la contemplaban, al mismo tiempo que confirmaba la idea de la mujer virtuosa. En la misma medida, por ejemplo, vemos en la imagen de la Virgen niña aprendiendo a leer de manos de su madre Santa Ana, un claro ejemplo de las tareas primordiales del modelo de la madre de familia: la enseñanza de los hijos en el hogar. Es así, entonces, que muchas de aquellas imágenes religiosas nos permiten acercarnos fácilmente al ideal de las mujeres de aquella época.

Pocas fueron por otra parte, las mujeres artistas en aquella época, pero de las que se conserva obra, comprobamos que por lo general se mantuvieron en una línea semejante al resto, debido a la demanda mayoritaria que pedía este tipo de obras, como fue el caso de la popular imaginera y escultora andaluza Luisa Roldán, *La Roldana*, que realizó gran cantidad de obras por encargo de estas características, en la transición del siglo XVII al XVIII. De los demás géneros artísticos en los que habitualmente se efigiaba a mujeres, el retrato continuó representando hasta el siglo XIX, solamente a damas de las clases altas, sin que a través de ellos podamos entresacar otra información más allá de la relacionada con el atuendo y los adornos externos.

Durante la primera mitad del siglo XVIII y coincidiendo aproximadamente con los reinados de Felipe V y Fernando VI, el arte se debatió entre las reminiscencias de la fuerte tradición del Siglo de Oro español y los resabios de influencias extranjeras. Al igual que en la corte madrileña, este tipo de obras era el que abundaba en capillas, iglesias, conventos, palacios y casas solariegas de la mayor parte de las ciudades del país.

El arte de factura e influencia extranjera que se produjo y llegó a España en la primera mitad del siglo XVIII fue, en cambio, una de las vías a través de las cuales se fueron propagando nuevos aspectos del ideal femenino poco tratados y reflejados hasta entonces en el arte. Fue a partir de entonces cuando aumentó la presencia de la mujer desde una perspectiva realista en el sentido en el que fueron cada vez más las mujeres reales las representadas haciendo sus tareas cotidianas. Ya no fueron solamente imágenes de mujeres prototipo bajo la apariencia de la Virgen María o de una santa o heroína, sino que a partir de entonces fueron más numerosos los retratos y las escenas de género en los que ellas eran las protagonistas indiscutibles, mostrando cuáles eran las ocupaciones y actividades que la sociedad consideraba apropiadas.

La pintura de género tuvo, desde entonces y durante todo el siglo XIX, una nueva fase en su desarrollo, debatiéndose entre la narración de escenas modernas y moralizantes bajo la influencia británica de Hogarth en sus historias cómicas edificantes y el género algo lacrimógeno y sentimental impulsado en Francia por Greuze y ampliamente practicado por el arte romántico después. Aunque el precedente de la pintura galante en Francia con sus tres grandes representantes: Watteau, Boucher y Fragonard, confirmaba que la presencia de la mujer y lo femenino no se limitaba solamente a las escenas eróticas, abriendo así la puerta de lo que iba a ser una de las mejores muestras de la crónica de la vida cotidiana contemporánea.

También en la segunda mitad del siglo XVIII y especialmente durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, la España de la Ilustración, quien mejor reflejó la sociedad de su tiempo, y en igual medida a la mujer, fue sin duda, Francisco de Goya. Lo realmente valioso e interesante de sus obras es que el pintor aragonés representó la imagen de la mujer a través de todos los géneros, técnicas, modos y actitudes posibles.

Finalmente, con el inicio del arte contemporáneo, en la segunda mitad del siglo XIX, una nueva visión de la realidad hizo su entrada en este ámbito. Empezó a ser mayor, si cabe, el número de imágenes que reflejaban una gran variedad de aspectos de la vida real y cotidiana de hombres y mujeres. La pintura realista, primero y los impresionistas después, fueron quizá las que mejor captaron muchos de los aspectos de la vida ordinaria de las mujeres de la época.

Comencemos, entonces, este planteamiento a partir de la pertenencia de las mujeres a una familia, y en primer lugar al estado matrimonial, teniendo en cuenta que el matrimonio era el fundamento en el que se asentaba aquella sociedad. Fueron abundantes, así, las representaciones alusivas a los acuerdos matrimoniales en la pintura de género del siglo XVIII. En todos los estamentos sociales se practicó lo que entendemos por "matrimonios de conveniencia"; ya que realmente ningún grupo, ni de artesanos, ricos burgueses o nobles, permitió el enlace matrimonial de una hija con un miembro de otra familia de una categoría inferior. Al fin y al cabo, lo que se pretendía era consolidar o mejorar el estatus en el que cada uno se encontraba.

La obra de Watteau, *Capitulaciones de boda y baile campestre* (1), que se encuentra en el Museo del Prado, es una buena muestra de aquellas costumbres fuertemente asentadas en toda Europa. Entre el bullicio, la algarabía de la fiesta y lo numeroso de los asistentes, se vislumbra al fondo del cuadro y en su centro a los protagonistas de la escena: la pareja de jóvenes que son motivo de las capitulaciones matrimoniales. Los vestidos y trajes de los asistentes nos llevan a suponer una escena de la burguesía adinerada.

Pero, centrémonos en la escena principal: la joven desposada ricamente ataviada, en una actitud seria y grave y que se encuentra expuesta a la mirada de todos los presentes, es el objeto del contrato y de la fiesta, por lo que el artista ha cuidado mucho el resaltarla a través del color y la luz. A su lado, el novio la contempla. Y a ambos lados de la pareja, los respectivos padres de los futuros esposos y en el centro de la mesa, en fuerte contraste con los demás, el escribano que efectúa el documento y levanta acta del acuerdo entre las dos familias.

Watteau, con esta composición, confirma la tradición y costumbre de aquellos acuerdos entre familias que antepusieron a la felicidad individual de los contrayentes la de la familia.

Semejante, aunque algo posterior en el tiempo, es *La boda del pueblo* de Greuze, lienzo en donde asistimos nuevamente a otras capitulaciones matrimoniales de una joven pareja. Pero en esta ocasión, en el interior de una casa en un entorno rural. Con respecto a la obra anterior, esta escena añade una serie de pormenores y detalles más sutiles. La pareja, en la estructura compositiva del cuadro también conforma el eje central de la escena y a su vez la divide claramente en dos zonas: junto a la joven novia, y a su derecha, se aglutina un grupo de mujeres y niños, mientras que al otro lado, el del novio, y a su izquierda, se agrupan varios personajes masculinos. Es una franca alusión a la posición separada de ambos grupos en la vida en sociedad. Esta clara separación de lo femenino y lo masculino va acompañada y reforzada, además, por una serie de gestos y actitudes que podríamos identificar de la siguiente manera: el grupo femenino está enlazado mediante miradas y gestos afectivos y un cierto sentimiento de tristeza y melancolía por la inmediata separación de la joven del núcleo de donde procede, mientras que el grupo masculino parece estar cohesionado fundamentalmente por el interés en el beneficio que la unión va a reportar. Así, además de representar un aspecto cotidiano de la época, se trasluce la idea de que lo sentimental es propio de la mujer y lo racional del hombre.

Pero también, al tratar el tema del matrimonio, hubo artistas que con su obra criticaron aquellos acuerdos matrimoniales entre familias, inclinándose hacia la defensa del matrimonio por amor. A aquella corriente de finales del siglo XVIII se sumó Goya, en la línea ilustrada que criticaba los matrimonios desiguales en los que se obligaba a una muchacha a casarse con un hombre al que no quería, incluso mayor en edad, para salvar el bienestar de su familia o para ascender en la escala social. En el cartón *La boda (2)*, el artista nos presenta la comitiva de una boda tras el enlace. Con el vano formado por el arco de un puente como fondo, Goya resalta a los protagonistas, la pareja recién casada. De un modo lineal, dispone a una serie de personas o que forman parte de la comitiva de invitados o que simplemente se agolpan con curiosidad a observar el acontecimiento. También aquí Goya se decanta por presentar separadamente a hombres de mujeres y niños, colocando tras la figura del novio, un rico burgués de aspecto poco agraciado, al padre de la novia, el sacerdote y otros personajes masculinos que miran con cierta hilaridad al responsable de la unión, el padre de la joven. Junto a la muchacha, un grupo de mujeres la contemplan con curiosidad y pena al mismo tiempo; y delante un grupo de niños juguetones se suman a la fiesta.

Quizá lo más interesante de esta forma de plantear el tema es el contraste entre la belleza y porte de dignidad de la joven mujer y la fealdad y torpeza del marido. Goya nos presenta a la novia como víctima del enlace, que ha sido organizado por los “hombres de su vida”, su padre y su esposo, tras un perfil orgulloso e incluso altivo, transmitiendo la idea de saber aceptar y asumir el papel que le corresponde².

2. Anna Reuter, “Sucesos, lances, labores y costumbres” en Catálogo *La imagen de la mujer*. Goya, Madrid, 2002, p. 146.

En cuanto a las imágenes de mujeres casadas en sus papeles de esposas, madres y amas de casa, también hay huella abundante en el mundo del arte. El tema del hogar estuvo siempre protagonizado por la actividad de la mujer, porque estaba claro que era considerado su reino y dominio, independientemente de la clase social a la que perteneciera. Así, se la representó atendiendo y educando a sus hijos, como solícita esposa y atareada en las faenas propias de la casa.

En la segunda mitad del siglo XVIII y a raíz de la crítica ilustrada a las costumbres libertinas de algunas mujeres, especialmente de las clases altas, se insistió en la educación en la moral y en las tareas del hogar que toda mujer debía recibir y cumplir. Y estas ideas tuvieron su reflejo en el arte de una forma muy peculiar. Surgió la imagen de la “buena madre” y de “la familia feliz” a partir de la cual se desarrolló un arte cargado de sentimiento afectivo, sentimentalismo incluso, que transmitía la idea de felicidad en el matrimonio y en la familia como resultado del cumplimiento de aquella buena educación. Era la visión resultante de la defensa del matrimonio por amor y no por conveniencia que empezaba a despuntar.

El culto a la maternidad bienaventurada fue, así, una de las más obvias expresiones de la representación de la nueva evolución ideológica sobre la familia y el papel de la mujer en ella. Ya no se contemplaba a la familia como un simple linaje o una cuestión de contrato y alianza, sino que comenzó a concebirse como una unidad social en la cual los individuos podían hallar la felicidad como maridos y esposas, como padres y madres. Las actitudes hacia los hijos variaron también al dejar paso la desatención de épocas pasadas a un creciente convencimiento de que la verdadera salud del estado residía en la población. Se produjeron campañas para modificar y mejorar la crianza de los

hijos, incluso, y así la iconografía de la pintura transformó a la sensual cortesana del principios del siglo XVIII en una tierna madre a finales del mismo.

Estas ideas desembocaron en numerosas representaciones que plasmaron de forma abierta aquellos ideales. Y curiosamente, en las décadas finales del siglo XVIII y las primeras del XIX, fueron algunas mujeres artistas quienes mejor realizaron ese tipo de obras.

Quizá la mejor representante de aquella pintura fue una artista francesa, Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, quien a través de su obra reflejó en multitud de ocasiones esa imagen de la madre amorosa y cariñosa con sus hijos, siempre atenta al cuidado y necesidades de ellos. Ella misma se autorretrató con su hija Julie en diversas ocasiones, consiguiendo a través de gestos físicos de cariño olvidar las frías y casi inexistentes relaciones afectivas de épocas anteriores.

Otra mujer profesional de la pintura, perteneciente a la corriente impresionista de finales del siglo XIX, Mary Cassatt, se hizo famosa por la sensibilidad de sus pinturas y dibujos relacionados con el tema de la maternidad. Son obras, las de Vigée-Lebrun y Cassatt, cuya lectura va más allá de la simple caricia maternal o infantil, pues quieren llegar a reflejar la dedicación de la madre en primer lugar, ya no sólo como tarea primordial de las mujeres, sino como obligación esencial femenina en la vida familiar.

De una forma semejante a lo que ocurría en Francia, Goya también retrató a familias destacadas de la nobleza en forma de grupos armoniosamente unidos y felices. En ellos, no sólo el matrimonio, la pareja, es el eje de la composición, sino que en algunos casos como el retrato de *Los Duques de Osuna y sus hijos* (3), brilla de un modo especial la figura femenina de la esposa y madre como esencia de esa felicidad y bienestar familiar. Quizá por su carácter oficial, en estos retratos de grupos familiares tiene menos peso el aspecto sentimental. Pero aún así, se evidencia en ellos esa idea de felicidad familiar como base de la felicidad social.

En este lienzo de Goya, la condesa de Osuna, Josefa Alonso Pimentel, sentada junto a su esposo y rodeada de sus cuatro hijos, es quien protagoniza la escena familiar. Con un gesto tierno de madre abraza a una de las hijas que se apoya en su regazo al mismo tiempo que el duque, de forma similar, coge de la mano a la hija mayor. Aquellas nuevas teorías sobre pedagogía infantil puestas en circulación por la Ilustración, quedan bien patentes en esta obra a través de los gestos tiernos entre padres e hijos, entretenidos estos en sus juegos, al mismo tiempo que muestran cómo los duques de Osuna las pusieron en práctica.

Pero esta obra de Goya, pintada entre 1787 y 1788, trasluce además la diferente educación familiar que disfrutaban los niños y las niñas, y que emanaba fundamentalmente de la madre. Mientras los niños se entretienen con juguetes alusivos a ocupaciones preferentemente masculinas: uno de ellos cabalga sobre el bastón de mando de su padre y el otro tira de un coche;

ellas son ya el ejemplo del futuro papel de una mujer sofisticada de la nobleza, no solamente por la apariencia de sus vestidos, que imitan en miniatura al de su madre, sino además por los abanicos que sujetan en sus manos y que muestran cómo ya desde la infancia debían aprender a llevarlos con gracia y elegancia.

Incluso la propia familia real fue objeto de un retrato de estas características por parte de Goya, *La familia de Carlos IV* (4). En él, el rey y la reina con sus cuatro hijos están situados en primer término, aunque acompañados de otros familiares. Si dejamos en segundo plano la cuestión relativa a la identidad de esta familia, comprobamos cómo Goya sitúa en el eje central del lienzo a la madre que abraza a su hija y coge de la mano cariñosamente al pequeño de la familia. No hay duda que la importancia del amor de los padres en la crianza de los hijos es parte importante en el tema de esta obra. Las virtudes familiares, no sólo se evidencian en los lazos de afecto entre la reina y los pequeños infantes, sino entre los infantes mayores situados a la izquierda, al poner Carlos María Isidro los brazos alrededor de la cintura de su hermano mayor, el príncipe Fernando. Además, en el extremo derecho de la composición, otra mujer, la infanta Isabel, sostiene a un bebé muy cerca de su pecho, queriendo indicar quizá la importancia de que las madres den el pecho a sus hijos recién nacidos, incluso las de noble y alta cuna.

Con respecto a las clases llanas y más humildes, es menos frecuente este tipo de representaciones, aunque aumentaron a finales del siglo XIX. Uno de esos ejemplos, lo tenemos en la obra de un pintor local, Ignacio Diaz Olano, *Familia artesana*. En el interior del hogar y taller de un carpintero, el artista nos presenta en primer término y a contra luz a una mujer que sostiene en sus brazos a su pequeño, mientras el esposo, detrás, trabaja sobre la mesa del taller. No duda el artista, pues, en contrastar el ambiente sencillo y pobre, necesitado de ingresos, con la dedicación y el amor de la madre a su hijo. Aunque seguimos ante una imagen que tipifica al padre de familia como el protagonista del trabajo y, por tanto, responsable del sustento familiar, y a la madre asumiendo la tarea de la crianza de los hijos.

Por otra parte, entre la diversidad de tareas vinculadas al entorno del hogar y consideradas propias de la mujer, la más ampliamente reflejada desde antiguo y en todas las épocas sin excepción es la costura o cualquier actividad relacionada con las labores de aguja. Fue la actividad por excelencia atribuida como propia a las mujeres y que más ampliamente ha sido reflejada en el arte.

Las pintoras impresionistas se recrearon en este tipo de escenas hogareñas, entre otras razones por la imposibilidad de salir al exterior a pintar al aire libre, como hicieron sus colegas varones, y porque las mujeres de su entorno fueron las mejores modelos de las que dispusieron. Aquellas artistas

que se incorporaron al mundo profesional del arte, aunque no de forma plena como los hombres, fueron expertas plasmadoras de las escenas domésticas propias de la mujer.

Berthe Morisot, una de las más sobresalientes pintoras del Impresionismo, reflejó esa labor cotidiana femenina de la costura en su obra *Pasie cosiendo en el jardín de Bougival*. Ante un fondo rico en vegetación natural y un ambiente bañado de luz, la pintora nos presenta a una joven mujer ocupada en una tarea habitual, la costura. Si los impresionistas se preocuparon fundamentalmente por estudiar la luz y sus reflejos al natural, ellas también lo hicieron, pero sin salir de sus casas. Cambiaron los bellos paisajes de rincones recoletos y los bulliciosos ambientes urbanos por los jardines hogareños. A finales del siglo XIX, una mujer bien educada y correcta no podía salir sin compañía adecuada y menos en busca de paisajes lejanos o escenas fuera del ámbito social apropiado para una mujer.

La norteamericana Mary Cassatt, de una forma similar, retrata a su hermana Lydia bordando. En esta ocasión, la joven aparece, de medio cuerpo, sentada ante un bastidor, bordando con todo detalle y concentración, en el interior de una estancia ampliamente iluminada por la luz natural. Otro estudio de luz e instantaneidad tomando como excusa una actividad cotidiana.

En los momentos finales del siglo XIX se seguía perpetuando la imagen de la mujer y la labor de aguja como un todo indisoluble.

En aquel entorno familiar en el que el paso de dos siglos no alteró demasiado el concepto sobre cuál debía ser el papel de la mujer, sabemos que las niñas crecieron y se educaron para cumplirlo. Así, son también abundantes las imágenes que reflejan distintos aspectos de aquella educación, desde las muestras de las refinadas clases altas hasta las de las más sencillas. Niñas y jóvenes leyendo o aprendiendo a hacerlo, cosiendo, cantando o interpretando música, y hasta jugando a ser amas de casa y esposas.

En esa línea, los pintores franceses de la primera mitad del siglo XVIII ya reflejaron algunas de estas facetas de la vida cotidiana de las mujeres. Fragonard, por ejemplo, pintó diversidad de obras en las que presenta a jóvenes de la aristocracia en distintos momentos del día: asistiendo a una clase de música o leyendo un libro, manifestaciones de aquella educación que algunas mujeres recibieron en sus hogares y que más tarde los ilustrados insistieron en que debía potenciarse.

En *Lección de música*, Fragonard nos ofrece el desarrollo de una de aquellas clases de música solamente asequible para una elite de niñas y jóvenes. Nos presenta a una joven atenta a las indicaciones del profesor. Mientras el sostiene la partitura, ella lee y concentradamente interpreta una composición musical. No hay duda que el atuendo de los dos personajes y el mobiliario de la sala aluden a una alta posición social. Pero al mismo tiempo, las partituras y los instrumentos musicales añaden la idea de un conocimiento hasta cierto punto profundo de la música, considerado muy útil para aquellos

ámbitos en los que de forma habitual las jóvenes amenizaban las reuniones y tertulias familiares, cantando o tocando un instrumento musical.

Es, sin duda, una imagen que refleja perfectamente la idea extendida en aquella sociedad acerca de que la mujer debía amenizar los salones y que, por tanto, su educación debía ir dirigida a ello.

Pero además de la enseñanza de la música y el baile, algunas de aquellas jóvenes, también aprendieron y practicaron el dibujo y la pintura, conocimientos encaminados, indudablemente, a adquirir el “buen gusto”. Ya en el siglo XIX fue posible recibir esta formación fuera del hogar, asistiendo al estudio de un artista o a una academia. Desde 1840, Vitoria abrió las puertas de su Academia de Bellas Artes a todas aquellas niñas y jóvenes que quisieron aprender a dibujar. La ideología de fondo no fue la de dotar a las mujeres de clases sencillas de una cierta capacitación para ejercer un oficio, sino que se seguía manteniendo la idea heredada de la Ilustración de mejorar su puesta en sociedad y de educarles en el “buen gusto”.

Aunque no disponemos de una obra pictórica que muestre esta actividad en la Vitoria del siglo XIX, sí que hay otros ejemplos similares de otras ciudades europeas. La pintora rusa Ekaterina Kilkova pintó una de aquellas sesiones académicas de mediados del siglo XIX en su *Academia de San Petersburgo*, una imagen no muy diferente de lo que debió ser la de Vitoria.

Siguiendo con la cuestión de la educación femenina, tras las labores domésticas y el comportamiento social, lo que se les enseñaba a la mayoría de las niñas y jóvenes, y entrado el siglo XIX, era a leer. Desde principios del siglo XVIII se consideró que toda joven debía leer libros religiosos y piadosos para perfeccionar su educación moral. La composición *La lectora* de Fragonard se centra exclusivamente en la imagen de medio cuerpo de una hermosa muchacha intensamente sumida en la lectura de un libro. El gesto de sostener el libro y la corrección en la postura indican su buena posición social. Es todavía una imagen que transmite esa formación elitista de los grupos sociales elevados.

En el transcurso del siglo XIX fue cada vez mayor la posibilidad de asistir a escuelas de primeras letras en las que además de aprender el catecismo y las labores propias del sexo femenino, como eran la costura y el bordado, se les enseñaba a “leer y contar”. El pintor navarro Nicolás Esparza nos presenta una de aquellas escuelas de niñas en su obra de finales de siglo *En la escuela*. Es una escena que trasluce fácilmente aquel cotidiano acontecer de las escuelas de primeras letras: mientras la maestra insiste en que una niña que ha sido castigada, deletree lo que le señala en el cuaderno, otra le contempla sonriente y dos niños pequeños, situadas de espaldas al espectador, manifiestan por sus actitudes saber sobradamente lo que la maestra exige a la niña. Además, en el centro del aula, una pizarra con ejercicios numéricos señala otra de las tareas de aprendizaje y en el extremo izquierdo, un grupo de niñas de más edad, charlan y se entretienen en la costura y bordado, sin prestar demasiada atención al tema que la maestra trata con los más pequeños.

En aquellas escuelas, la maestra se enfrentaba a grupos desiguales en edad y conocimientos y a niños menores de siete años junto a niñas de hasta dieciséis. Debía compaginar la enseñanza, en primer lugar, de catecismo y moral con la lectura y, en segundo lugar, las “labores propias del sexo femenino”.

Otro aspecto también presente en la imaginaria artística fue la plasmación de costumbres lúdicas y de ocio de carácter social en las que participaron ampliamente las mujeres. Independientemente de lo que entendemos por celebraciones populares y festejos, hemos de situar algunas actividades externas a la acción doméstica propiamente dicha de las mujeres, como fueron, por ejemplo, las salidas para visitar a otras mujeres en sus casas, los paseos y las compras. Goya, inigualable como pocos, así nos lo ofrece en su cartón *El cacharrero* (5). La escena es rica en información en cuanto nos relata, por un lado, cómo un grupo de mujeres se entretiene ante un puesto de loza en un mercado callejero, quizá con intención de comprar algo, mientras que por otro, un carruaje que transporta a una joven dama, pasa por delante del mercado seguramente en dirección a una de aquellas visitas de cortesía.

Un contemporáneo suyo, Luis Paret, se centra, en cambio, en el interior de un comercio en su obra *La tienda*. Es una especie de almacén de telas y

complementos femeninos. Ante el mostrador, la protagonista es una joven dama, tocada con mantilla blanca, que contempla un abanico, mientras que sobre el mostrador se aprecian un par de guantes blancos. A su lado, una joven sirvienta sostiene al niño de la dama en sus brazos. El hombre, sentado y charlando con uno de los dependientes, parece hacer ademán de pagar. Es un buen ejemplo de una escena habitual entre las clases adineradas, pero también muestra el modelo considerado correcto: es el marido el que costea incluso los caprichos de la mujer. Hasta en esos detalles insignificantes, la mujer se encontraba bajo la tutela del marido.

Fue ya en la segunda parte del siglo XIX cuando de un modo más flexible las mujeres de la alta burguesía y de posiciones elevadas salieron de su hogar a ocupar parte de su tiempo de ocio con otras mujeres u hombres en locales de carácter público. La asistencia a restaurantes o cafés, por ejemplo, fue una de las escenas habituales de la vida moderna reflejada por los impresionistas y sus seguidores. Ignacio Diaz Olano en su *Restaurante* plasma perfectamente aquel ambiente. Es una obra que transmite, con gran riqueza de detalles, no solamente aquella libertad recién adquirida de las mujeres para asistir a un local de esas características, sino también la diferencia de los grupos sociales, al presentarnos el contraste de las dos damas jóvenes que conversan alegremente mientras toman café, frente a las otras dos pobres que se asoman a la ventana ansiando algo del calor y el alimento que ven tras el cristal.

Pero el ámbito de sociabilidad en el que las mujeres reinaron desde siglos fue el de los bailes en salones privados primero, y sociedades y espacios públicos después. La asistencia a un baile era el momento propicio para la búsqueda de marido, objeto fundamental de aquellas mujeres, y por ello un acto social habitual en el que las jóvenes se exponían tras la atenta y vigilante mirada de sus madres y familiares. Una litografía francesa de mediados del siglo XIX, obra de Ernst Aubert, muestra de forma romántica y realista a la vez esta cuestión. En *L'Hiver* se detalla uno de aquellos salones decorado en el más puro estilo isabelino en el que se desarrolla un baile, mientras que en el primer término el artista presenta una declaración de amor por parte de un hombre a una joven, el resultado lógico de aquellas reuniones y la aspiración de casi todas las mujeres jóvenes que asistían a dichos bailes.

Pero en aquellas actividades sociales, la estrella fue la asistencia al teatro, una buena excusa no sólo para lucir las mejores galas, sino para ver y ser vista. También las pintoras impresionistas nos han dejado muestra de ello en algunas de sus obras. Eva Gonzalès, por ejemplo, en *Un palco en los italianos* nos ofrece la imagen de una pareja de la burguesía en un palco del teatro. Los dos ataviados con traje de etiqueta, se encuentran en un momento de descanso de la representación. Mientras el hombre mira hacia el palco de al lado, la joven mujer, con unos prismáticos en su mano izquierda, mira atentamente hacia el frente, al mismo tiempo que se expone a la visión de los demás. Mary Cassat, en cambio, presenta otra variante del mismo tema en *Mujer con collar de perlas en un palco*. Aquí, la joven que sostiene en su mano derecha un abanico, es el centro de la composición. Su gesto sonriente y distendido muestra otra faceta de aquellas tardes y noches. Es también

un momento del descanso del espectáculo, la oportunidad de lucirse y conversar con otras personas, al mismo tiempo.

Finalizaba así el siglo XIX y aún seguía en pie y fuertemente enraizado aquel ideal y modelo de mujer de larga tradición: la buena esposa, madre y ama de casa, responsable del hogar en su aspecto organizativo, moral y educativo. Junto a ello, era también el elemento de unión con la sociedad a través y de la mano del hombre.