

Eros en la pintura española del siglo XIX

¿Podríamos acaso pensar en un desnudo, en un desnudo pictórico precisamente, sin la carga o componente erótico que le corresponda de acuerdo con la configuración y ejecución de esa imagen?

Imaginemos por un momento una figura desnuda de Renoir, Modigliani o Picasso. ¿Podemos valorarlas cumplidamente tan sólo por sus bondades de naturaleza pictórica o plástica?

Pues sí, desde luego. El pensamiento puede hacerlo todo. Pero, claro está, pienso que ni sería lo correcto intelectualmente hablando, ni sería saludable para el entendimiento y goce de esas obras.

Se me dirá, con razón, que han existido y posiblemente existan desnudos artísticos de primer nivel cuya asepsia o falta de inmediato sensualismo son quizás su primera evidencia. Cuadros de desnudo cuyas virtudes hay que buscarlas en la "pureza" de concepción, en la fuerza o delicadeza de sus líneas y colores... o cosas por el estilo. Es más, incluso se argumentará que de ahí y sólo de ahí dimanaban todas las emociones que puedan suscitarlos.

No obstante, y en rigor -y obsérvese que estamos hablando de pintura, y de pintura excelsa- qué pocos han de ser. Ahora mismo, yo no podría precisar sin dificultad ni siquiera uno.

Claro está que todo esto es muy relativo, muy discutible... Pero, también es verdad que una pintura, para que haga vibrar nuestras capacidades, nos haga sentir emociones y remover sentimientos de todo tipo, ha de ser capaz de transmitirnos, al menos en parte, los propios sentimientos y vivencias de su autor. Si no es así no alcanzará su principal objetivo y razón de ser. Se quedará en un mero esteticismo, cuando no en un simple decorativismo.

Las Majas de Goya, dos mitos universales

También es verdad que no parece nada original iniciar estos comentarios sobre el erotismo en la pintura española del siglo XIX reparando en las archifamosas Majas de Goya. Sin embargo, si hablamos de erotismo en pintura, es más, en pintura moderna, habrá que convenir que pocas imágenes

pueden rivalizar con estas dos obras singulares. Y lo decimos por dos consideraciones: por el erotismo de la mejor ley consustancial en ellas y por su alta significación artística. Por tanto, casi diría que me parece del todo obligado empezar así.

La *Maja desnuda* es un cuadro paradigmático por varias razones. Manuela B. Mena Marqués, que ha sido Subdirectora de Conservación e Investigación del Museo del Prado, ha dicho:

por primera vez en la historia del arte occidental -quizás con la excepción del retrato de Elena Fourment de Rubens, añadiría yo- el desnudo no se apoya y es lo extraordinario del caso, en un tema de la mitología, no es Venus, es la mujer que esconde su identidad tras la sonrisa engañosa de una máscara [...] es sin duda el capricho por excelencia, y en su desnudez es a un tiempo prostituta, víctima, venus y maga que cierra el siglo XVIII y abre la nueva centuria en la que todas la libertades del romanticismo tendrán cabida.¹

De acuerdo. Pero, eso sí, sus valores estrictamente pictóricos han sido ponderados y ensalzados por encima de todo con toda justicia. Su extraordinaria riqueza cromática tampoco tiene precedentes en el tratamiento de la carne en la pintura occidental. Ahora bien, la sensualidad, a la vez que extremada sutileza con que están captadas todas las partes de las formas de la modelo, sólo pueden entenderse, sencillamente, en la emoción y apasionamiento, en el amor quizás, que sintió el pintor -sea cual sea la personalidad de la modelo, que eso es lo de menos- en el momento de pintarla.

Y es ese plus creativo, inefable y maravilloso, inequívocamente erótico, lo que hace a esta obra extraordinaria, cuyo misterio aún no está desvelado. Pintura realmente de la intimidad y uno de los desnudos de más alta categoría universal.

Cabe mayor ejemplo para avalar lo que queremos decir.

No hace falta añadir que sin la intervención de Eros, sin ese auténtico "activador de los impulsos creativos", la nómina de las grandes obras de arte -y, claro está, no nos referimos sólo al desnudo explícitamente- sería muchísimo más pequeña.

Dicho esto, cabe precisar que a nadie se le escapa que la temática decididamente erótica en la pintura española del siglo XIX no es, precisamente, abundante. Los condicionantes, impedimentos y censuras de todo tipo en ese sentido, son una realidad, que en una sociedad martirizada toda la centuria por las fratricidas luchas entre absolutistas y liberales no dejan de manifestarse de una forma u otra. Eso no quiere decir que no haya donde cogerse. Y lo hay, ya lo creo que lo hay, aunque sea en algunos casos algo verdaderamente excepcional.

Para empezar vamos a ver qué pasa con la otra maja de Goya, la *Maja vestida*.

Aunque, antes, permitaseme una cierta digresión. El siglo XIX es otro siglo muy problemático en España y el arte en general, todo el arte, no es que se haga eco naturalmente de todo ello sino que, yo diría, se resiente manifiestamente, cuando no negativamente. Lejos quedan ya las glorias del siglo de oro y se vive de recuerdos.

Pero, en pintura, hay dos figuras que marcan los dos extremos de un imaginado arco. Obviamente, Goya al inicio y Fortuny como desenlace. Los dos se bastan para informar, de una manera u otra, en los más variados ejemplos si se quiere, la pintura de todo un siglo. La influencia de ambos ha sido decisiva y podemos decir, sin exagerar, que se extiende hasta nuestros días.

Por eso, en esta pequeña reflexión, digamos artístico-pictórica, sobre la temática del Congreso, me ha parecido que era insoslayable remitirme casi en exclusividad a esos dos grandes creadores, en el bien entendido que las obras que puedan adscribirse o que puedan etiquetarse de "eróticas", por sutil que sea su referencia, son más bien circunstanciales.

Porque, efectivamente, podemos rastrear aquí y allá y encontrarnos con autores que han realizado obras que nos puedan servir a este propósito. Es el caso de la nutrida "colonia" de pintores españoles en Roma -entre los cuales también se hallaba, por cierto, Fortuny- y de algún que otro pintor importante en su tiempo en el Centro, Cataluña o Valencia. Sin embargo, además de su esporádica incursión en la temática, son obras las más de las veces de carácter marcadamente anecdótico, incluso epígonos de las de sus dos grandes valedores.

Pero, volvamos a las Majas. No se sabe a ciencia cierta cuando fueron pintadas. Parece seguro que la desnuda se pintó primero. En cualquier caso, son de los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX. La *Maja vestida*, "más que desnuda" que dijo agudamente Eugeni D'Ors, es también

una obra maestra del gran pintor en la que la feminidad está expresada ya a la manera "contemporánea", tal como podría hacerse hoy, es decir, es una obra intemporal. En efecto, para muchos la *Maja Vestida* está más desnuda que su hermana, tal es la sensualidad y voluptuosidad que transmite a través de las sedas que la cubren, que parecen vibrar de emoción contenida. No dudamos en calificarla de obra cumbre del erotismo en pintura. Eso sí, un erotismo de la mejor y más profunda motivación, retratando sólo a una mujer, mujer, sin la más mínima concesión a la vulgaridad o a la procacidad.

Las Majas de Goya están en las antípodas de lo que se hacía en el período neoclásico, que representaba los cuerpos desnudos como diosas idealizadas y, por lo tanto, irreales. Alguien ha dicho muy acertadamente de las Majas que

ambas a dúo, inician el capítulo contemporáneo del desnudo femenino en la pintura, cada vez más cultivado y que, siguiendo por Delacroix, llegaría a extremarse con Picasso.²

Precisamente fue su inexcusable realismo -realismo erótico- lo que no pasó inadvertido al Santo Oficio que, en un Dictamen de 16 de marzo de 1815 hacía constar:

que se mande comparecer a este Tribunal a dicho Goya para que las reconozca (las Majas) y declare si son obra suya con qué motivo las hizo, por encargo de quién y qué fin se propuso.³

Es interesante añadir aquí que las dos Majas pertenecían al gabinete privado de Manuel Godoy. Parece del todo probado que la vestida se superponía a la desnuda y, mediante un mecanismo de muelles o bisagras, dejaba ésta al descubierto cuando convenía.

Goya fue un genio. El y Beethoven empiezan realmente el Romanticismo. Se ha estudiado cumplidamente el paralelismo entre estos dos grandes creadores que determinaron la historia del Arte de todo el siglo XIX -y no sólo, claro está, por su común sordera-.

Alguien también ha escrito que

los artistas que no alcanzan la categoría de los grandes creadores universales, los digamos "artistas normales", son testigos en un sentido u otro, y más o menos afortunados, de su tiempo. Los genios son testigos excepcionales del alma humana, invariable en sus anhelos y pasiones.⁴

lo cual suscribo aquí totalmente,

En el dibujo para la serie de los *Caprichos*, *Que se la llevaron* y en los cuadros titulados *Bandido desnudando a una mujer* y *Bandido asesinando una mujer*, también Goya se anticipa a su tiempo al representar sin ambages un erotismo violento que después incluso se popularizaría, aunque, por supuesto, muy por debajo de la alta significación artística de esta obras.

Particularmente, las dos pinturas son de un realismo estremecedor. La lujuria y el deseo más brutal e irracional contrastan con la fragilidad y belleza femenina, incluso en el intenso dramatismo del cuadro que representa el asesinato de la mujer, obviamente después de ser violada.

Esta violencia erótica sorprende también si lo comparamos con el erotismo refinado de las Majas. Goya, aquí no hace más que explicar otra realidad. Una realidad que acentúa por lo directo no sólo los más bajos instintos asesinos sino las motivaciones sexuales irrefrenables de los hombres de toda condición, edad y tiempo. Las dos obras fueron pintadas entre 1798 y 1800.

Pero resulta que Goya realizó una obra — y una obra de tamaño considerable — cuya temática es precisamente el amor. Se titula de varias maneras *Alegoría del amor*, *Eros y Psique*, *Psique y Cupido* y no se sabe porqué fue pintada ni con certeza la fecha de realización. En todo caso, parece cierto que es obra contemporánea o algo posterior a las Majas. Sin embargo, y a despecho de su asunto mitológico, a pesar de tratarse de una escena de cama o postcoito -el joven varón está en inconfundible actitud de abandonar el lecho- a pesar de la turgencia de los senos de la seductora joven, que se transparentan velados por sutil gasa, el erotismo implícito en ella no alcanza, ni de lejos, el de las Majas o el de los dos cuadros de los bandidos. Ello es debido, sin duda, a que se trata de una obra de encargo, pintada por compromiso y sin gran entusiasmo. Probablemente, al no corresponderse con el estilo característico y personal de

Goya no ha sido debidamente valorada ni se ha tenido gran interés en destacar su autoría. Sirva aquí como ejemplo de cómo el erotismo en pintura es un concepto o valor inefable que está por encima de la mera anécdota que describe.

En los últimos años de su vida, es decir sobre 1825 -recordemos que muere en 1828- Goya realiza en el exilio de Burdeos una colección de miniaturas en marfil de las cuales están localizadas sobre una docena. Se trata de unas obritas realmente singulares, no sólo por la temática tremendamente humana que abordan sino, sobre todo, por su tratamiento, por su factura. El vigor, la fuerza dramática, la grandiosidad de las formas derivada de su concepción, así como la manipulación del soporte, las hacen sorprendentemente modernas. Se imponen en mucho a su verdadero tamaño y son, con todo rigor, absolutamente expresionistas.

Las dos miniaturas que nos ocupan aquí, *Susana y los viejos* y *Joven semidesnuda recostada en una roca*, podrían estar realizadas hoy mismo y, por supuesto, parecen hijas del siglo XX, incluso en la manera de expresar su contenido explícitamente erótico.

Mariano Fortuny, erotismo de primera

Mariano Fortuny nace en 1838 y muere en 1874. En su corta vida realizó una meteórica carrera de grandes éxitos internacionales. Fortuny fue un superdotado, como alguien lo ha definido "dechado de gracia y virtuosismo pictórico"⁵ y supo, incluso en aquella parte de su obra sometida a la gran demanda de la élite social de su tiempo -la llamada pintura de "casacones", porque sus temas y ambientes eran referidos al siglo XVIII- supo, decimos, mantener siempre un nivel altísimo.

Su protoimpresionismo es incuestionable. Sus viajes de trabajo a África fueron determinantes. La luz y ambientes africanos le cautivaron y toda su obra quedó, de una forma u otra, influenciada por la luz cegadora africana que todo lo transforma y radicaliza en una exaltación del color irresistible.

Las odaliscas contienen la carga erótica convencional o, mejor dicho, propia de su tiempo -recordemos que el siglo XIX es el siglo de los harenes y serrallos-. El erotismo de estas odaliscas fortunianas dimana no sólo del tratamiento, recreado deliberadamente en exaltar la belleza de los cuerpos

femeninos, sino también, y en parte ciertamente importante, de toda la ambientación que las rodea: los tapices, los objetos varios, la luz matizada por las celosías...

Qué duda cabe, estas odaliscas también son eróticas. Un erotismo sutil e imaginado que asocia los placeres más refinados con los harenes y, en definitiva, con las mujeres orientales. Particularmente, la tercera odalisca que aquí visualizamos es de suponer que en su tiempo no dejaría de suscitar sensaciones más bien lascivas. Eran obras restringidas a ámbitos reducidos de personas y muchas veces obedecían a encargos particulares.

Pero Fortuny nos depara una gran sorpresa. Nada hace pensar, en efecto, que en su trayectoria y temáticas puedan surgir las dos obras que aquí vamos a comentar.

En su última estancia en Granada, dos años antes de su prematura muerte, realizó dos cuadros de la gitana Carmen Bastián que le hizo de modelo. Son obras para el disfrute particular del pintor, en modo alguno destinadas al público, y obedecen a sus deseos e impulsos más íntimos. El retrato de Carmen Bastián recostada en un sofá es de un erotismo realista sin parangón en la pintura española. La evidente ausencia de *decòrum* de esta figura femenina suscita de inmediato preguntas. Porque también podría tratarse de un mero *divertimento* situado en la tradicional relación existente entre el pintor y su modelo. A mi parecer, no obstante, la atracción e impulso interpretativo que Fortuny sintió por Carmen Bastián está fuera de toda duda. Durante muchos años esta obra estuvo en poder de la familia, fuera de cualquier operación comercial.

En 1866 Gustave Courbet pintó el celeberrimo cuadro *El origen del mundo* -celeberrimo ahora, muy modernamente, después de pasar por vicisitudes ciertamente novelescas, puesto que en su época fue una obra poco menos que secreta-. Los comentarios huelgan. Por primera vez se pinta el sexo como protagonista absoluto.

Evidentemente Fortuny debió ver esta obra en una de sus visitas a París y, en 1872, pintó el sexo de Carmen Bastián. Pero fue más allá que Courbet, cuyo realismo al lado de la crudeza descarnada de Fortuny hasta parece mojigato. Este cuadro algunos lo han titulado *Estudio de vagina* y pasa incluso por ser un estudio anatómico. Son eufemismos para disimular su propia razón de ser. Como decimos, lo que sí está claro es que era obra realizada para fines propios -no podía ser de otro modo- y como tal estaba en el estudio del pintor a su muerte.

Queremos añadir que la relación de Fortuny con Carmen Bastián, la azarosa vida de ésta una vez muerto el pintor, ha dado lugar a una especie de leyenda todavía con muchos interrogantes. O sea, romanticismo en estado puro.

En definitiva, Eros, siempre Eros. Por más obstinación que haya existido en reprimir su determinación e importancia en cualquier forma de expresión humana, ese impulso indomable e incontenible siempre aparece, algunas veces, como es el caso de Mariano Fortuny cuando menos te lo esperas.

Para finalizar, puede muy bien servirnos en el sentido de avalar cuanto venimos diciendo la obra *Escena galante*, del pintor de origen aragonés Juan Pablo Salinas. De alguna manera es un ejemplo de cómo la anécdota, el asunto representado, adquiriría un protagonismo a mi parecer excesivo, tanto más en una temática como la que aquí estamos tratando. De forma muy general, porque como en todo aquí también hubo excepciones, esa consideración es común a la gran mayoría de las realizaciones de los pintores españoles ochocentistas. En cualquier caso, también, hasta el advenimiento de lo que se ha calificado por algunos de "impresionismo a la española" y que cambiará absolutamente el panorama artístico en España.

FRANCISCO CRESPO GIMÉNEZ
Universidad de Barcelona

¹ Manuela B. Mena Marqués, *Goya. El capricho y la invención*, Museo del Prado, The Royal Academy of Arts, Art Institute of Chicago, 1993, pp.34-35.

² Enrique Lafuente Ferrari, *Museo del Prado. Pintura española de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Aguilar, 1978, p.352.

³ *Ibíd.*, p.355.

⁴ M. B. Mena Marqués, *op. cit.*, p.19.

⁵ Joaquín de la Puente, "Pinacoteca de los Genios", n° 147, Buenos Aires, Codex, 1964.