



Facultade de Filoloxía

2020/2021

Grao en Español: Estudos Lingüísticos e Literarios

La mujer española del siglo XIX: un recorrido a través del arte y la literatura

Alumna: Adriana Vilariño Amado

Director: Luís Caparrós Esperante

A Coruña, xullo 2021

Tabla de contenido

Presentación:	1
1. Introducción: la mujer, el feminismo, y la crítica literaria feminista.....	4
2. Figuras de la mujer española del siglo XIX.....	15
2.1. La educación de la mujer española de la época: el arquetipo del ángel del hogar	15
2.1.1. <i>La toilette</i> , de Federico Godoy Castro	20
2.1.2. Emilia Pardo Bazán: <i>La culpable</i>	21
2.2. La mujer trabajadora: la mujer artista.....	26
2.2.1. <i>Flores y frutas</i> , de María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz.....	29
2.2.2. Rosalía de Castro: <i>D'aquelas que cantan as pombas y as frores</i>	30
2.3. El desnudo de la mujer	32
2.3.1. <i>El primer beso</i> , de Salvador Viniegra y Lasso De la Vega	34
2.3.2. José de Espronceda: <i>A Jarifa en una orgía</i>	36
3. Conclusiones	38
4. Bibliografía consultada	39
Apéndice.....	43

Resumen:

Este trabajo se plantea como un recorrido por el siglo XIX español, teniendo como objeto de investigación la figura de la mujer y su papel en la sociedad a través de su reflejo artístico.

La cuestión femenina en España ha generado gran controversia, sobre todo a partir del año 1868 debido a las reformas educativas que se llevaron a cabo. La inferioridad de la mujer con respecto al hombre estaba socialmente aceptada e interiorizada. La base de esta mirada eran las construcciones culturales sobre las que se formaba: las diferencias entre el hombre y la mujer se vendían, y todavía se venden hoy en día, como algo natural y biológico, en lugar de como algo cultural. La realidad es que son la sociedad, la cultura, y la ideología reinante del momento, las que crean dichas diferencias. La mayor parte de los estereotipos son transmitidos a través de la literatura y la pintura, y es por ello por lo que este trabajo toma estas dos disciplinas como base de la investigación.

Con respecto a la literatura, serán comentados dos textos de las escritoras más importantes del siglo XIX: *La culpable* (1894), de Emilia Pardo Bazán; y *D'aquellas que cantan as pombas y as frores* (1880), de Rosalía de Castro. Con el fin de tener en cuenta la mirada masculina, será analizado también el poema *Jarifa en una orgía* (1992), de Espronceda. Cada texto refleja un determinado rol de género de la mujer en la sociedad del momento. Estos, serán analizados junto a un cuadro que, reflejando el mismo rol, proporciona una perspectiva más amplia acerca de la opresión de la mujer y su reflejo tanto en la literatura como en la pintura.

En cuanto a las artes plásticas, este trabajo toma como base la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, desde octubre de 2020 a marzo de 2021. En este caso, el trabajo se basa en tres de las ciento treinta y tres obras de la exposición: *La toilette* (1899), de Federico Godoy Castro; *Flores y frutas* (1887), de María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz; y *El primer beso* (1891), de Salvador Viniegra y Lasso De la Vega.

El objetivo del trabajo es explicar, mediante el análisis de estos elementos artísticos, cuál era el papel de la mujer en el XIX utilizando como punto de partido un enfoque feminista. Tanto la literatura como la pintura son dos disciplinas artísticas que reflejan las actitudes y la ideología de una determinada época, y es por ello que el hecho de analizar los textos y las obras de arte seleccionadas nos permitirá comprender de donde procede la concepción de la mujer que se tiene hoy en día.

Palabras clave:

Mujer, feminismo, siglo XIX, arte, literatura, roles de género, el Museo del Prado, el reflejo de la mujer en el plano artístico.

Presentación:

Este trabajo se plantea como un recorrido por el siglo XIX español, teniendo como objeto de estudio la figura de la mujer y su papel en la sociedad a través de su reflejo artístico. La cuestión femenina en España ha generado gran controversia, sobre todo a partir del año 1868 debido a las reformas educativas que se llevaron a cabo, aunque este interés ya estaba presente antes en menor medida. En el siglo XIX la mujer comenzó a adquirir una cierta independencia y empezaron a crearse instituciones esenciales para la educación femenina. Sin embargo, la inferioridad de la mujer con respecto al hombre continuaba siendo un problema latente. La base de esta mirada son las construcciones culturales sobre las que se forma: las diferencias entre el hombre y la mujer se venden como algo natural y biológico, en lugar de como algo cultural, que es lo que realmente son, ya que ser mujer es diferente en las distintas partes del mundo dependiendo del contexto. La mayor parte de los estereotipos vienen de la literatura y la pintura, y es por ello que este trabajo toma estas dos disciplinas como base de la investigación.

Con respecto a la literatura, he seleccionado textos de dos de las escritoras más importantes del siglo XIX. Dichos textos son los siguientes: *La culpable* (1894), de Emilia Pardo Bazán; y *D'aquellas que cantan as pombas y as froes* (1880), de Rosalía De Castro. Cada uno de los textos refleja un determinado rol de la mujer en la sociedad del momento: la mujer como ángel del hogar, y la mujer artista. Estos, serán analizados junto a un cuadro que, reflejando el mismo rol, proporciona una perspectiva más amplia acerca de la opresión de la mujer y su reflejo tanto en la literatura como en la pintura. También será analizado un poema cuyo autor es un hombre: *Jarifa en una orgía*, de Espronceda. El hecho de analizar un poema

de autor masculino permitirá hacer una comparativa entre la mirada masculina y la mirada femenina de la época.

En cuanto a las artes plásticas, este trabajo toma como base la exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)*, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, desde octubre de 2020 a marzo de 2021. En este caso, el trabajo se basa en tres de las ciento treinta y tres obras de la exposición: *La toilette* (1899), de Federico Godoy Castro; *Flores y frutas* (1887), de María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz; y *El primer beso* (1891), de Salvador Viniegra y Lasso De la Vega. Esta exposición fue escogida debido a la polémica generada a su alrededor. Han sido muchos los escritos donde se ha criticado la mirada que ofrecía el Prado con su exposición: una exposición cuyo principal objetivo es reconocer el mérito de las mujeres artistas que consiguieron abrirse camino en el siglo XIX, pero que, por el contrario, van acompañadas por cuadros de sus compañeros varones. El Museo Nacional del Prado es acusado de ignorar a las mujeres artistas, considerando necesario que una exposición dedicada a estas vaya acompañada por cuadros hechos por hombres, para no perder así su valor. Este gesto apoya la idea del arte que estaba presente en el siglo XIX y que, como es posible observar, prevalece a día de hoy: que las artes, el trabajo profesional como artista, es una profesión de hombres, mientras que la mujer queda relegada a su papel como musa. Fue esta polémica la que me decidió a llevar a cabo una investigación sobre la mujer del XIX y su reflejo en la literatura y las artes plásticas.

Para lograr explicar cuál era el papel de la mujer en el XIX y su reflejo en la literatura y la pintura, se utilizará un enfoque crítico, que tendrá como punto de partida los estudios de género junto con la perspectiva histórica literaria. Lo que se pretende es, a través de los estudios culturales, la historia literaria y las artes plásticas, lograr un punto de vista conjunto de estas

disciplinas, en su sentido más transversal, acerca de la mujer del siglo XIX y los diferentes roles de género que existían. Tanto la literatura como la pintura son dos disciplinas artísticas que reflejan las actitudes y la ideología de una determinada época, y es por ello que el hecho de analizar los textos y las obras de arte seleccionadas, y la lectura que se hace de estas a día de hoy, nos permitirá comprender la concepción de la mujer que se tiene hoy en día.

Por último, en cuanto a la disposición del trabajo, este se dividirá en tres apartados. El primero de ellos, donde se introduce el trabajo, proporciona un marco general de los estudios de género y del feminismo. Además, presenta en detalle la exposición *Invitadas* en la que se centra este trabajo y las diferentes polémicas que han surgido en torno a ella. El segundo apartado, titulado *Figuras de la mujer española del siglo XIX*, presenta tres motivos que representan distintos papeles de la mujer en la sociedad del siglo XIX. En cada uno de ellos se explica dicho papel, y se analizan tanto una pintura de la exposición *Invitadas*, como un texto literario donde se refleja dicha figura. A través del análisis de cada uno de los elementos es posible observar cómo la mujer era representada en estas disciplinas, y cómo la opresión machista estaba integrada en todas ellas. Por último, el tercer apartado aporta las conclusiones a las que se ha podido llegar a través del análisis realizado. Cabe mencionar que también se incluye un apéndice donde aparecen tanto las pinturas analizadas, como los textos literarios.

1. Introducción: la mujer, el feminismo, y la crítica literaria feminista

Durante años, la figura de la mujer se ha visto oprimida ante una sociedad machista y paternalista que le impedía desarrollar todo su potencial. El hombre era considerado un ser superior a la mujer, más fuerte y con más poder, lo que le otorgaba el derecho a hablar por ella y controlar su vida. La mujer quedaba, por tanto, relegada a un segundo plano: su papel en la sociedad era limitado, y se reducía al entorno hogareño, donde debía actuar como esposa y madre, educando así a los futuros ciudadanos.

El siglo XIX es un momento clave en relación a la historia de las mujeres por diversos motivos. Por una parte, se trata de un siglo donde se produjo un retroceso con respecto al siglo anterior. En el siglo XVIII la mujer poseía más libertad, y se valoraba la figura de la dama, al menos en las clases superiores. Fue en este entorno donde comenzaron a llevarse a cabo los primeros movimientos feministas: a mediados del siglo XVIII surgen diversas polémicas sobre la naturaleza de la mujer y la jerarquía de sexos, y surge una literatura de carácter liberal a favor de la mujer. Sin embargo, con la Revolución Francesa y la desaparición de la aristocracia, la sociedad burguesa del nuevo régimen se centra en la vida hogareña, privada, y coloca así a la mujer en casa, destituida de toda vida social ajena al hogar. También se publica en 1789 la *Declaración Universal de los Derechos del Hombre y del Ciudadano*, donde no se menciona en ningún momento a la figura de la mujer, sino que esta es ignorada e invisibilizada. Así, el siglo XIX comienza con una mayor opresión de la mujer. Esta situación de opresión fue lo que dio lugar a una segunda ola de movimientos feministas, donde las mujeres denuncian el patriarcado reinante y reclaman su derecho a la educación. Los movimientos feministas liberal y socialista fueron los principales, y destaca la importancia de aquellos llevados a cabo en Occidente, en países como Estados Unidos, Francia y Reino Unido. En España, estos movimientos organizados tuvieron lugar tardíamente. (Moi 1988)

El feminismo en España tuvo, por tanto, un despegue más lento que en otros países. La debilidad estructural de la burguesía liberal española, junto con un desarrollo capitalista débil y dependiente de otros países europeos, hizo que no fuese hasta finales del XIX cuando en España tomase fuerza la conciencia acerca del problema de la mujer. Así, no es hasta la Revolución de 1868 cuando se llevan a cabo una serie de reformas significativas a favor de la educación de la mujer, aunque todavía dominadas por el paternalismo. Hasta ese momento, existía un convencimiento generalizado respecto a la inferioridad femenina. El matrimonio era considerado una institución sagrada, a pesar de que era un factor clave en la anulación de las libertades de la mujer, como así se refleja en la cita que aparece a continuación:

La mujer dentro del matrimonio, así civil como canónico, carece de personalidad (...); no puede, sin el consentimiento de su marido, ni administrar sus bienes. (...) Es triste la condición de la mujer en el nuevo Código, es tan triste como el antiguo. Soltera ha de vivir hasta los veintitrés años bajo la potestad del padre; casada, bajo la autoridad del marido. Carece de personalidad en uno u otro estado. (Pi y Margall en Diego 2009: 147)

Como es posible observar, la mujer no tenía una personalidad propia desarrollada, sino que necesitaba a la figura del varón para estar completa. El marido era el que se encargaba del sustento económico y pasaba la mayor parte del tiempo fuera, mientras que la esposa siempre estaba en casa. Esto se debe, como explica Estrella de Diego en su obra *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más* (2009), a que “el hombre y la mujer tienen que cumplir misiones distintas” (Diego 2009: 167).

Con respecto a la educación, la tradición era negarles la propia educación, la cultura. De acuerdo con Ballarín Domingo (1989), la educación del momento es uno de los grandes

impedimentos para la emancipación femenina, ya que “la ignorancia, se entiende, no solo mantiene sometida a la mujer, sino que sirve, a su vez, para justificar dicho sometimiento” (Ballarín Domingo 1989: 245). Lo fundamental para una mujer era ser madre, por lo que la única instrucción que se consideraba necesaria era aquella relacionada con el hogar. Con respecto a la educación y la mujer trabajadora, el siglo XIX supuso un gran avance, ya que surge una proliferación de mujeres profesionales. La mujer comienza a tomarse en cuenta, aunque no de la misma manera que el hombre: surge una preocupación por la educación de la mujer, pero lo hace en relación a su papel como cuidadora y educadora. Siendo la mujer la encargada de educar a las futuras generaciones, era necesario proporcionarle una educación encaminada a los hijos que les permita llevar a cabo la tarea correctamente. Además, esta educación también ayudaba a la mujer a ser una compañía agradable para el hombre, facilitando así la tarea de encontrar marido.

También es en este momento cuando nace la crítica literaria feminista, cuya función principal es “exponer las prácticas machistas para erradicarlas” (Moi 1988: 10). Destacan en esta nueva corriente la crítica angloamericana y la francesa, de las cuales muchas de sus personalidades son consideradas a día de hoy pioneras del feminismo¹. Por parte de la crítica angloamericana, destacan mujeres como Kate Millet, quien defiende en su obra *Sexual Politics* (1970), donde parte de un enfoque feminista de la literatura, que es necesario conocer y analizar el contexto social en el que una obra fue llevada a cabo para comprender dicha obra. También destaca Mary Ellman y su obra *Thinking About Women* (1968). Esta, se toma hoy en día como referencia para hablar de la crítica de imágenes de mujer. En ella, Ellman denuncia los estereotipos de la mujer y el hombre, principalmente en la literatura, abogando que ninguna

¹ El hecho de destacar estas dos corrientes de la crítica literaria feminista, junto con las personalidades de las que se hablará a continuación, toma como referencia la obra *Crítica Literaria Feminista* (1988), de Toril Moi.

crítica es imparcial, sino que siempre parte de una determinada ideología. En los años setenta destaca Elaine Showalter, con su obra *A Literature of Their Own* (1977), donde se centra en la figura de la mujer como escritora, redescubriendo a escritoras inglesas rechazadas u olvidadas. En su obra, la autora defiende que la tradición literaria femenina y la evolución de la mujer están ligadas a su relación con la sociedad dominante, ya que esta minoría de escritoras femenina se abrió camino creando su propia cultura y su propia tradición (Showalter 1977: 11). De acuerdo con esto, son la sociedad y su ideología las que determinan y condicionan la percepción de la literatura hecha por mujeres, y no el propio hecho de ser un hombre o una mujer el/la que escriba (Moi 1988: 63). Por último, con respecto a la tradición angloamericana, la investigación que llevaron a cabo Sandra Gilbert y Susan Gubar en el siglo XIX, que dio lugar a la obra *The Madwoman in the Attic* (1979), muestra cómo la sociedad paternalista reinante del momento relaciona la creatividad artística como algo propio y exclusivo del género masculino, dando por hecho que la mujer no puede, por tanto, siquiera intentar escribir, ya que es por naturaleza menos capaz (Moi 1988: 68). Debido a que la actividad artística es tarea exclusiva de hombres, el retrato de la mujer en las obras se basa en un ideal de mujer y no en la realidad, dando lugar así a estereotipos como la *donna angelicata*, de Petrarca: una imagen idealizada y casi irreal de la mujer. Por el contrario, también se crean estereotipos negativos, como la mujer como monstruo o como loca e histérica.

Pasando a hablar de la crítica feminista francesa, destacan personalidades como Simone de Beauvoir o Hélène Cixous. Simone de Beauvoir se declara en su obra *El segundo sexo* (1949), abiertamente feminista y socialista, y muestra su deseo de igualdad entre hombres y mujeres. Según esta, “no se nace mujer, se llega a serlo” (Beauvoir en Moi 1988: 102). La autora muestra su rechazo a cualquier noción que, en un principio, se considera exclusiva de las mujeres, como la feminidad, ya que ha sido el hombre y su ideología paternalista el que ha

impedido a la mujer realizarse por ella misma y tener una personalidad propia. Además, también es el varón el que define esas cualidades que considera “propias”, “naturales” de la mujer. Por tanto, es la cultura la que define a la mujer y no su sexo. Por otro lado, Hélène Cixous es considerada parte de un nuevo grupo de feministas llamado “la nueva generación de teóricas feministas” (Moi 1988: 107). Esta, al contrario que Beauvoir, se centra en la diferencia, y “rechazan la igualdad por considerarla un intento encubierto de hacer que las mujeres se vuelvan como los hombres” (Moi 1988: 108). Además, también rechaza el ser clasificada bajo la etiqueta de feminista, ya que para ella las feministas son mujeres con ansias de poder. Su crítica se centra en la lucha contra el pensamiento binario machista, es decir, las oposiciones binarias bajo las que se rige la sociedad: hombre/mujer; actividad/pasividad; cabeza/corazón; padre/madre (Moi 1988: 114). Bajo el sistema de valores machista reinante de la época, la evaluación siempre será positivo/negativo, siendo el lado masculino el lado positivo y fuerte, y el lado femenino el negativo y débil.

En conclusión, podría decirse que el principal objetivo de las prácticas feministas, tanto las que surgieron en el siglo XVIII, XIX, y también las actuales, es acabar con las oposiciones binarias que existían entre el hombre y la mujer, así como con los estereotipos sexistas, para conseguir la ansiada igualdad de género. Para llevar a cabo esta tarea, es necesario tener en cuenta que las diferencias entre el ser hombre y el ser mujer, que se venden como naturales, son en realidad una construcción cultural: son la propia sociedad, la cultura, y la ideología, las que crean las diferencias y los estereotipos. La dicotomía *sexo* y *género* es uno de los ejemplos más comunes para reflejarlo. Por una parte, el sexo es una cuestión biológica, genital; mientras que, por el contrario, el género es un grupo al que pertenecen los seres humanos de cada sexo desde el punto de vista sociocultural, esto es, son etiquetas creadas por el ser humano que realzan las diferencias y permiten crear grupos. De la misma manera, y como ya se ha

mencionado, el ser mujer es diferente en las distintas partes del mundo. Por tanto, no se trata de una cuestión biológica, sino cultural. Así lo expresaba Simone de Beauvoir, aplicando este razonamiento al concepto de *feminidad*:

La feminidad es un factor cultural: no se nace mujer, llega una a serlo, afirma Simone de Beauvoir. Vista desde esta perspectiva, la opresión machista consiste en imponer modelos sociales de feminidad a todas las mujeres, con el fin de hacernos creer que estos modelos de feminidad son *naturales* (Moi 1988: 75).

Otra de las dicotomías más frecuentes de la época es la de *arte y naturaleza*: la naturaleza se relaciona con la mujer, a la que se la considera un ser emocional y sensible; mientras que el arte se relaciona con lo masculino, dominado por la razón, por su intelecto. La mayor parte de estos estereotipos vienen dados a través de la literatura y la pintura, y es por ello que este trabajo tratará de exponer a través de una serie de textos y pinturas, los diferentes roles de la mujer de época junto con una explicación de los mismos, ya que, como explicaba Kate Millet (1970), es necesario conocer el contexto para comprender cualquier tipo de obra y explicarla acorde a este.

1.1. El Museo Nacional del Prado: Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología, y artes plásticas en España (1833-1931)

La exposición *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología, y artes plásticas en España (1833-1931)*, se desarrolló en el Museo Nacional del Prado, Madrid, del 6 de octubre de 2020 al 14 de marzo de 2021. Según la página web de la propia entidad, la exposición tiene la siguiente función:

presenta un recorrido por la situación de la mujer en el sistema artístico español entre 1833 y 1931. Por un lado, muestra los principales hitos de la producción artística de las mujeres en dicho periodo; por otro, describe el escenario ideológico en el que todas ellas debieron desarrollar sus carreras. (Museo del Prado 2020)

De acuerdo con esta descripción, el Museo pretende denunciar mediante un recorrido a través del tiempo, desde el reinado de Isabel II hasta el exilio de Alfonso XIII, la posición social que ocupaban las mujeres dentro de un sistema paternalista reinado por hombres, y cuál fue su rol en el sistema de arte español. La exposición se divide en varias secciones. Cada una de ellas se ocupa de diferentes escenarios considerados especialmente significativos, donde la figura de la mujer y sus diferentes roles aparecen retratados. Algunos de estos escenarios son: el sistema ideológico paternalista de la época; la educación que recibían las mujeres, siempre dirigida al entorno hogareño; o la complicada carrera de las mujeres artistas de la época debido a la dificultad para proliferar en un entorno machista.

Sin embargo, lo destacable de esta exposición no son solo sus pinturas, sino las polémicas a las que dio lugar la propia exposición. Estas polémicas, que serán explicadas en detalle a continuación, son la razón principal de este trabajo y de la elección de esta exposición. Diversos autores de artículos de periódico y blogs han comentado acerca de la exposición y sobre cómo esta, en lugar de denunciar la situación que vivía la mujer en el siglo XIX, contribuye a perpetuar los estigmas sociales de la época. Esto lo hace mediante la transmisión de esos estigmas al espectador a través de las pinturas sin ningún tipo de explicación ni contextualización, sino dando por bueno lo que estas pinturas reflejan.

En primer lugar, uno de los temas comentados ha sido el propio título de la exposición. De acuerdo con la escritora Concha Díaz, autora del blog *Cuaderno de Sofonisba*, en su artículo “Invitadas-Primeras Impresiones” (2020), el título refleja cómo las mujeres artistas han sido tratadas durante siglos por los museos: las mujeres han sido meras invitadas, ya que el protagonismo estaba centrado en el arte creado por hombres. Sin embargo, la exposición, en contra de lo que pretendía hacer, que era denunciar el trato que se daba al arte llevado a cabo por mujeres, no es sino una muestra más de esta práctica. *Invitadas*, cuyo objetivo es ensalzar el mérito de aquellas mujeres artistas que pudieron abrirse camino en la complicada situación del arte del momento, expone una serie de cuadros hechos por mujeres, pero acompañados por cuadros de sus compañeros varones, “con la excusa de ofrecer el contexto necesario para poder reflexionar sobre sus creaciones.” (Díaz 2020) Este hecho apoya las concepciones de *genio* y *musa* presentes en el siglo XIX, donde el concepto de *genialidad* estaba reservado para aquellas obras llevadas a cabo por varones, los autores con mayor talento; mientras que la mujer ocupaba el papel de musa, sirviendo de inspiración para el hombre. Las mujeres eran consideradas menos capaces para el arte que los hombres, y es por ello que su acceso a la educación artística, así como a cualquier otro tipo de instrucción profesional, se consideraba innecesario (Luna 2020). De acuerdo con el escritor P. H. Riaño (Abad 2020), es necesario contextualizar y explicar que las mujeres, debido a que se les era negada una formación artística, carecían de la propia posibilidad de convertirse en genios, y afirma que “los hombres hemos creado un club exclusivo con un aforo limitado: si no eres hombre, no puedes ser considerado genio.” (Riaño en Abad 2020)

La indignación al respecto hizo que Peio H. Riaño escribiese un libro dedicado al tema: *Las Invisibles. ¿Por qué el Museo Del Prado ignora a las mujeres?* (2020). Varios periódicos y blogs entrevistaron al autor para saber más sobre su libro y su opinión crítica acerca del Prado.

En el artículo de la revista *Yorokobu*, el autor explica que su libro trata de exponer cómo el siglo XIX es una época de “dominación masculina y sometimiento femenino” (Abad 2020), que, como es posible observar a través de las actuaciones del Prado, se mantiene a día de hoy. El cambio en el título que realizó Riaño, de *Invitadas* a *Las Invisibles*, es una denuncia, un reflejo de las actuaciones del Prado con respecto a las mujeres artistas:

El libro *Las invisibles* (Capitán Swing) destaca cómo la pinacoteca lleva más de 200 años ignorando a las mujeres, tanto en lo referido a las obras expuestas (tan solo 11 obras de las más de 1.700 expuestas en la colección permanente son de mujeres) como en la compra de cuadros (Luna 2020)

El Museo del Prado es acusado de ser cómplice y perpetuar una historia del arte dominada por el patriarcado, ya que no solo expone una menor cantidad de obras hechas por mujeres, sino que, además, incluso en una exposición dedicada a las mujeres artistas del XIX, es posible encontrar una mayoría de cuadros hechos por varones.

Con su libro, el escritor expresa la necesidad de contextualizar las obras para no justificar la lectura que se les dio hace dos siglos (Abad 2020). La importancia del contexto es uno de los temas más recurrentes en su crítica: a pesar de que no es posible cambiar el pasado, es importante adaptar la manera en que se cuentan las cosas. Esto es, es necesario contextualizar cada historia y ofrecer así una explicación crítica de la misma, pero sin cambiarla o tergiversarla. Así lo expresa el autor:

Lo que debemos hacer es recontextualizar. El libro *Las invisibles* no pide que esas obras sean retiradas ni borradas de la historia. No pide que los hechos del pasado sean tergiversados. Lo que pide es contextualizar el museo para no justificar la lectura que se dio a esas obras hace dos

siglos. El museo es cómplice de una lectura machista que se hizo en el XIX ante una emergencia feminista. (Abad 2020)

De acuerdo con las palabras del escritor, es necesario conocer la historia de la mujer, del feminismo, y el contexto histórico en que fueron creadas las obras, para poder analizarlas y hablar de ellas. También es necesario hacer al espectador conocedor de dicho contexto, y proporcionarle las herramientas para una correcta interpretación de la obra desde una perspectiva actual y una mirada crítica.

Un ejemplo de ello son las violaciones representadas en algunas de las obras que, sin ningún tipo de explicación o contexto, dan por bueno las actitudes o actuaciones que dichas obras transmiten y ayudan a la reproducción de las mismas. El Museo del Prado tiene la responsabilidad de adaptar su relato al presente, denunciando así las actitudes propias del siglo XIX representadas en los cuadros.

Por último, la que quizá fuese la polémica más importante, y que contribuye a ensuciar todavía más la imagen del Prado, es la errónea autoría del cuadro *Escena de Familia*. Dicha obra, utilizada además como cabeza de cartel para abrir la exposición, estaba erróneamente atribuida a la artista Concepción Mejía de Salvador. Sin embargo, Concha Díaz (2020), revelaba en su artículo la identidad del auténtico autor de la obra: Adolfo Sánchez Megías. Además, el verdadero título del cuadro es *La marcha del soldado*. El artículo “La ‘invitada’ al Prado resultó ser un invitado” (Hernando 2020) del periódico *El País* explica cómo Concha Díaz, gracias a su curiosidad por la obra y a la investigación que llevó a cabo, descubrió quien era el verdadero artista:

Por un golpe de suerte, encontré en un periódico una referencia a Sánchez Megías, que mencionaba un cuadro que coincidía en época y temática con este”, relata. (...) Ahí empezó a tirar del hilo hasta hallar una serie de evidencias —entre ellas, el cotejo de la firma— que el Prado percibió como perfectamente “solventes”, como así se lo ha hecho saber a la investigadora. (Hernando 2020)

Este hallazgo hizo que el cuadro fuese retirado de la exposición y que el Museo publicase un comunicado de prensa en el que reconocía su error, a pesar de que el jefe de conservación del Prado declarase que se trataba, al fin y al cabo, de un “error menor” (Hernando 2020).

Como es posible observar a través de los diversos debates, la exposición *Invitadas* ha generado gran controversia ya que, debido a un mal enfoque de la exposición, el Museo del Prado se contradice a sí mismo: con su exposición la institución pretendía reivindicar el talento y la valía de las mujeres artistas. Sin embargo, el hecho de incluir cuadros realizados por hombres en dicha muestra de arte resulta contradictorio. Del mismo modo, el hecho de no contextualizar las pinturas y los roles de género que se representan en estas parece indicar que el Prado apoya y, al mismo modo, ayuda a reproducir dichos roles, transmitiendo la mentalidad y actitudes de una época pasada al presente. Es por ello que estos autores y autoras, en especial Riaño, pretenden hacer un llamamiento al cambio: creen que es necesario que instituciones tan reconocidas como el Museo Nacional del Prado expliquen la historia reflejada en sus obras.

2. Figuras de la mujer española del siglo XIX

A continuación, en este apartado intentaré mostrar el contraste entre la visión pictórica y la visión literaria de la mujer del siglo XIX mediante el análisis de tres obras de la exposición *Invitadas* junto con tres textos escritos en dicho periodo.

Los elementos de ambas disciplinas artísticas reflejan la mentalidad, la cultura y la ideología del siglo XIX, y gracias a ello será posible observar el trato hacia la figura femenina y cómo esta estaba considerada en la sociedad.

2.1. La educación de la mujer española de la época: el arquetipo del ángel del hogar

A finales del siglo XIX toma fuerza la conciencia con respecto al problema de la mujer. Son diversos los ámbitos en los que es posible observar las diferencias y desigualdades en cuanto al hombre y la mujer. Algunos de ellos son la desigualdad en el ámbito laboral, el cual estaba casi vetado para las mujeres; la deficiente educación que recibían las niñas, que estaba reservada para los hombres; los roles de género que se les asignaban; o los derechos como ciudadanos, que no eran los mismos siendo hombre que siendo mujer. Como es posible observar, las mujeres vivían en condiciones muy distintas a las de los hombres, y el sexo femenino era infravalorado debido a los estereotipos sexistas impuestos por la sociedad.

Los prejuicios hacia las mujeres dieron lugar a una exagerada diferenciación fisiológica entre sexos, perjudicando siempre al femenino. Las diferencias entre ambos géneros se enfatizaron, llegando incluso a determinar que cada género tenía un órgano directriz de la personalidad distinto: el órgano directriz del hombre era el cerebro, mientras que el de la mujer

era el útero (Domingo 1989: 258). Así, las mujeres eran definidas a través de cualidades como su coquetería innata, la sensibilidad femenina, el buen hacer con los niños o su imaginación sin nada de razón, cualidad propia del género masculino (Jago 1998: 26-29). También estaban caracterizadas por su histeria y su exagerado sistema nervioso, ya que se consideraba a la mujer un ser sujeto a enfermedades, tales como la regla, el embarazo, o la menopausia.

El ideal femenino de mujer burguesa liberal del XIX estaba basado en la domesticidad y las concepciones tradicionales acerca de las mujeres y su función en la sociedad: el papel que debían llevar a cabo era el de ser madres dedicadas a sus hijos, buenas esposas, y también cuidadoras del hogar doméstico (Aresti 2000: 363). La vida de las mujeres estaba regida por una estructura de roles asignados por la sociedad. Así nace el arquetipo de *ángel del hogar*, que se utiliza para hacer referencia al modelo decimonónico de mujer ideal del siglo XIX. Algunas de las características más destacadas eran ser “sumisa, solícita, caritativa y virginal” (Diego 2009: 166). La mujer tenía una misión clara en la sociedad, y el entorno doméstico era el ambiente donde debía llevarla a cabo: “no fuera, sino dentro del hogar doméstico tiene la mujer su teatro, su asiento, su trono” (Pi y Margall en Diego 2009: 182). De acuerdo con esta cita, la sociedad del XIX estaba regida por una separación por esferas: las mujeres debían quedarse en el hogar, en el ámbito privado, ajenas a toda actividad social; mientras que el hombre era el que salía de casa y se ocupaba del sustento económico de su familia (Diego 2009: 166). Así aparece también expresado también en la cita siguiente:

La verdadera mujer modelo no necesita salir de casa, «para ella no hay paseos ni teatros (...) Ha sembrado todos sus sentimientos en el reducido espacio del hogar, ha repartido su alma entre su esposo y sus hijos, tiene la inmensa satisfacción de que todo lo que la rodea es obra suya y avanza por el mundo escoltada por el amor de su familia, por el respeto de la sociedad» (Nombela en Diego 2009: 168).

En caso de descuidar su misión, esto es, si una mujer destina demasiado tiempo a cuidarse o a otro tipo de actividades, se consideraba que estaba descuidando a su familia, y era juzgada como una mala madre y esposa.

La educación juega un papel fundamental en la sociedad del XIX, ya que, como explica Estrella de Diego (2009) “la educación marca las diferencias entre los sexos” (Diego 2009: 141). La instrucción influye en los diferentes roles que, siendo impuestos por la sociedad, las mujeres llevaban a cabo, y es también uno de los factores más importantes en relación a la emancipación femenina (Ballarín Domingo 1989: 245). Para las mujeres, la tradición era negarles la propia educación. Esta falta de educación funcionaba a favor del género opuesto, ya que la ignorancia servía tanto para someter a la mujer, como para justificar dicho sometimiento (Ballarín Domingo 1989: 245). Las mujeres eran consideradas seres débiles y con escaso uso de la razón, si no dominadas por sus sentimientos. Es por ello que la educación era por naturaleza un ámbito fuera de su alcance, ya que se creía que no servían para ello: “Mayor instrucción para la mujer se considerará fuente de inmoralidad y pérdida de su feminidad, además que su inferioridad natural indicaba que no era necesaria” (Ballarín Domingo 1989: 258).

No fue hasta la Revolución de 1868 cuando tuvieron lugar una serie de iniciativas a favor de una reforma en la educación de las mujeres. La mujer comenzaba a tomarse en cuenta, aunque lo hacía todavía desde una visión paternalista. El objetivo de este nuevo proyecto no era educar a la mujer a nivel cultural ni concederle una educación igual a la del hombre, sino proporcionarle una serie de herramientas que le ayudarán a ser una buena madre y esposa (Ballarín Domingo 1989: 255). Uno de los grupos que más influyó en este nuevo proyecto

fueron los krausistas, junto con la Institución Libre de Enseñanza (Aresti 2000: 372). Este grupo abogaba por una mayor instrucción de la mujer, aunque sin cuestionar la figura tradicional de esposa y madre. Esto es, pretendían educar a la mujer para que llevara a cabo su tarea lo mejor posible, y poder así satisfacer todas las necesidades del marido y ser una mejor educadora de sus hijos. Así lo explica Ballarín Domingo en su investigación: “(...) una mujer más instruida que sirva mejor al hombre y a sus hijos” (Ballarín Domingo 1989: 255). Los krausistas pretendían llevar a cabo una tarea humanitaria y mejorar la sociedad a través de una mejora en la educación, ya que creían en la capacidad transformadora de la misma (Aresti 2000: 373-374). Así comenzaron a darse pequeños pasos a favor de la educación femenina, aunque cabe destacar que todavía no se buscaba una educación igualitaria para hombres y mujeres, y que la corriente krausista no consiguió romper con los ideales tradicionales de la sociedad española decimonónica.

La educación de hombres y mujeres continuaba siendo, por tanto, distinta. Es posible distinguir entre la *educación* y la *instrucción* (Jago 1998: 109): la educación estaba dirigida a las mujeres, y toca lo referente a las materias del hogar, el bordado o la cocina, además de los valores morales; mientras que la instrucción, esto es, una enseñanza superior y más completa, estaba reservada para los hombres. Así lo expresa Estrella de Diego en su obra: “Teóricos, pedagogos, tratadistas y escritores se esforzarán por dejar clara la diferencia, pues si la educación es conveniente para formar a la mujer, la instrucción tenderá a masculinizarla” (Diego 2009: 177).

Es necesario destacar que la educación de la mujer dependía también de la clase social a la que perteneciera. En un principio, siendo España a comienzos del XIX un país donde la principal actividad era la agricultura, las mujeres campesinas estaban lejos de permanecer en

casa (Ballarín Domingo 1989: 246). Debido a una necesidad económica y a vivir en un entorno rural, estas mujeres se veían obligadas a trabajar para mantener a su familia: “el trabajo femenino en el sector obrero no es una opción sino una necesidad que la hará sentirse culpable de abandonar sus «verdaderas» obligaciones familiares: casa e hijos” (Ballarín Domingo 1989: 246). Más adelante, con el tardío desarrollo industrial de España, es cuando comienza a crearse la división por esferas: pública y privada (Ballarín Domingo 1989: 247). Así, la educación de la mujer comienza a ser un asunto privado, y “se adecúa al rol social que desempeñan” (Ballarín Domingo 1989: 250). Las mujeres de clase alta eran educadas en sus casas, teniendo como fin último encontrar un marido adecuado a su condición, casarse y tener hijos. Por ello, lo que se les enseñaban eran trabajos “propios de su sexo”, tales como “aprender a leer”, “escribir”, “cocinar bien o mal”, “la costura” y “el bordado” (Ballarín Domingo 1989: 249). También era habitual, si se le quería proporcionar una educación más completa, enseñarles “geografía”, “historia”, “música”, “dibujo” y “francés” (Ballarín Domingo 1989: 249). Por último, las mujeres de clase media desarrollaban su vida alrededor del entorno hogareño, y estaban obligadas a mantener una buena imagen de puertas para fuera, para así conservar el decoro de la familia (Ballarín Domingo 1989: 251).

Como es posible constatar, a pesar de las pequeñas iniciativas que comenzaban a desarrollarse, la educación de la mujer siguió siendo básica, y siempre dirigida a su papel como ángel del hogar. El rechazo hacia las mujeres continuaba siendo patente, y un ejemplo de ello es la negativa de la entrada de mujeres en las Academias. Este es el caso de la escritora Emilia Pardo Bazán y su intento por formar parte de la Real Academia Española, lo cual le fue denegado hasta tres veces. La figura de la mujer quedaba todavía excluida de cualquier proyecto de renovación social. No sería hasta el siglo XX cuando se llevarían a cabo cambios importantes para modificar el ideal de feminidad del Antiguo Régimen. (Aresti 2000: 364)

2.1.1. *La toilette*, de Federico Godoy Castro

La Toilette (1899) es una de las obras que, como la mayoría de la exposición *Invitadas*, está realizada por un hombre. En este caso, su autor es el pintor español Federico Godoy Castro. Como se indica en el título, la pintura es una toilette donde es posible observar a una madre en casa con sus hijos. En el cuadro, la mujer aparece sentada, mirándose al espejo y jugando con su pelo. Por lo que es posible observar, parece que se está acicalando, ya que además de mirarse al espejo, al fondo de la imagen es posible apreciar dos botes de lo que pueden ser perfumes apoyados en el marco de la ventana. Mientras tanto, los hijos de esta mujer juegan por la habitación, tirados por el suelo.

En un primer momento, sin conocer el contexto histórico en que esta pintura fue creada, es posible pensar que se trata de un simple retrato realista de una madre con sus hijos. Sin embargo, el cuadro refleja una crítica encubierta por parte del autor. La crítica del cuadro va dirigida a la figura de la mujer como madre, como ángel del hogar. En este caso, se critica a la madre por estar dedicándose tiempo a sí misma, a cuidarse y a estar bella, en lugar de estar atendiendo a sus hijos, su misión principal. Los niños aparecen tirados por el suelo, desatendidos, debido a una falta de atención de la madre, que ignora su obligación de educarlos y cuidarlos. Además, tampoco el hogar está ordenado como es de esperar de una mujer que se ocupa del entorno doméstico, sino que la estancia parece revuelta y desordenada.

Este es un ejemplo de los juicios morales que se llevaban a cabo en el siglo XIX contra las mujeres. Si una mujer no cumplía con sus obligaciones como madre y esposa, sería juzgada y criticada por desatender sus obligaciones como mujer. Como se indica en la descripción del

cuadro que aparece en la web del Museo del Prado: “La obra participa de la construcción decimonónica de la feminidad poniendo el acento en la idea del cuidado de los hijos como responsabilidad materna.” (Museo Nacional del Prado 2020). Esta obra es, de alguna manera, una recreación naturalista de aquellas mujeres desnudas ante el espejo que representaban la *vanitas* en la pintura clásica. La *vanitas* era un tipo de arte donde se reflejaba la fugacidad de la vida, y la inutilidad de los placeres mundanos ante el destino final que era la muerte.

Los mismos juicios morales se pueden ver en otras obras como *The Poetess*, del pintor Fritz Zuber-Bühler, donde la mujer es criticada por hacer algo que no le corresponde en cuanto a mujer, como es la escritura. En el cuadro, aparece una mujer sentada, apoyada en su mesa de escritorio con la mirada perdida, como soñando despierta. Detrás de ella, está su marido sujetando a uno de sus hijos, el pequeño, mientras que la hija mayor está mirando a la madre a la espera de ser atendida por esta. La crítica a la mujer hecha desde esta imagen es más directa que la anterior. La pintura funciona como una caricatura donde los roles “naturales” del hombre y la mujer aparecen invertidos: el marido cuida el hogar, asumiendo así las responsabilidades correspondientes a la mujer; mientras que ella se dedica a las labores intelectuales.

2.1.2. Emilia Pardo Bazán: *La culpable*.

Emilia Pardo Bazán (1851-1921) fue una de las escritoras españolas más reconocidas de su tiempo. Durante su carrera, Pardo Bazán utilizó la literatura para hablar de aquellos temas por lo que sentía especial preocupación, como asuntos políticos, temas sociales, morales, y también religiosos (Martín 2019: 1). De esta manera, es posible reconocer un carácter reivindicativo y un tono de denuncia en su literatura.

Una de las actitudes más destacadas de Pardo Bazán es su activismo como profeminista, lo que se entiende como un antecedente de lo que sería el feminismo. La autora, consciente de las dificultades que sufrían las mujeres en el siglo XIX, quería luchar contra los estereotipos sexistas impuestos por la sociedad para derrocar así el ideal de mujer decimonónica que reinaba en la sociedad española. Sus principales objetivos eran romper con los valores morales y éticos impuestos al género femenino; romper con los estereotipos femeninos; y, reivindicar la instrucción de las mujeres (Cantero Rosales 2011: 1). Hoy en día, estas actitudes son asociadas con el movimiento cultural e ideológico conocido como feminismo, y Pardo Bazán es reconocida como una de las precursoras del movimiento feminista en España. Sin embargo, es necesario tener en cuenta el contexto histórico en el que escribe la autora. En la España del siglo XIX, este tipo de reivindicaciones eran algo nuevo e impensable, ya que como se ha mencionado con anterioridad estos movimientos tardarían más en llegar a España que al resto de países Europeos. Tampoco existe en la sociedad esa conciencia de igualdad, aunque ella la tenía bastante desarrollada. Por ello, a pesar de ser una mujer revolucionaria y progresista para su tiempo, cabe destacar que era profundamente religiosa. Es por ello que, a pesar de sentirse atraída por los nuevos movimientos que surgían, como el naturalismo de la escuela francesa, mantenía sus ideales religiosos intactos, por lo que solo utilizaba aquellos temas o ideas del naturalismo que no fuesen en contra de su fe (Martín 2019: 3).

Los cuentos de Pardo Bazán son una de sus grandes aportaciones al feminismo, donde la escritora refleja la realidad que sufrían las mujeres en el siglo XIX. El cuento que será analizado a continuación es “La Culpable” (1894). En él se refleja cómo los estigmas sociales, los roles de género, y los valores morales impuestos al género femenino en el siglo XIX están profundamente arraigados en la sociedad. Cabe destacar que el análisis del cuento se llevará a

cabo desde el punto de vista de los estudios de género y feminismo que existen a día de hoy, es decir, siendo consciente de que las lecturas probables en su momento serían con seguridad diferentes en muchos aspectos.

“La Culpable” (Pardo Bazán 1894) trata sobre la vida de Elisa, una mujer con poca suerte en su relación amorosa y la vida conyugal. Elisa cometió una falta con la que cargaría durante toda su vida y que la definiría a ojos de la sociedad: se había fugado con su marido antes de que lo fuese. Después del incidente, la chica fue recogida y llevada a un convento, y más tarde ella y Adolfo se casaron. A causa del escándalo, la muchacha pasó de ser una mujer bien considerada y relacionada a ser una vergüenza para su familia. Su vida estaba ahora tachada por el escándalo, tal y como se expresa en el propio cuento:

Hubo en la casa uno de esos períodos de disgusto, cerrados, serios, hondos (...) Las dos hermanas de la fugitiva se avergonzaron y corrieron de suerte que en muchos meses no se atrevieron a salir a la calle. Una, en especial, se afectó tanto, que fue preciso sacarla de Madrid para que no se alterase su salud. La madre jamás pronunció el nombre de Elisa sin suspirar, como cuando se nombra a los que fallecieron. El padre extremó el procedimiento: cerróse a la banda y no nombró a Elisa ya nunca. Si le preguntaban cuántas hijas tenía, contestaba que dos. «La otra la perdí», añadía, crispando los labios. (Pardo Bazán 1894: 495-496)

Ante lo sucedido, Elisa se propuso ser una mujer ejemplar: “No hubo esposa más tierna y solícita que Elisa, ni casa mejor gobernada que la suya, ni señora que con mayor abnegación prescindiese de sí propia y se eclipsase más modestamente en la sombra del hogar” (1894: 496). Elisa deseaba convertirse en el ejemplo del ideal de mujer del siglo XIX, descrito en apartados anteriores: la perfecta esposa, madre, y ama de casa que realiza su vida en el hogar doméstico. Incluso decidió dejar de lado sus propios cuidados después de haber oído lo siguiente: «la mujer

de bien, ni ha de oler mal ni ha de oler bien» (1894: 496). En estas palabras se resume la importancia de las mujeres en la sociedad: ellas no importaban; no debían oler bien o mal, ni preocuparse por ellas mismas, sino por su marido, sus hijos, y la casa. Son la sociedad, los juicios que las personas hacen de los demás, y los roles de género establecidos, los que dominan las decisiones de las mujeres.

Elisa sentía que, después de lo sucedido, debía compensar su comportamiento, redimirse de alguna manera. Tal fue su entrega y tan profundo su sentimiento de culpa que se castigaba a ella misma. No conseguía perdonarse el haber deshonrado a su familia, y consideraba que no se merecía el perdón:

...cuando veía a otras casadas adornarse, cubrirse de joyas, ir a bailes y fiestas y sonreír al espejo, y ella se quedaba reclusa y en bata casera, decía para sí: «Bueno pero esas no se escaparon con su marido antes de la boda.» Y aunque supiese que se escapaban después... , o cosa análoga... , con otros, siempre persistía en tenerlas por de mejor condición. (1894: 496)

Incluso cuando se enteró de que su marido le era infiel, Elisa creyó que no tenía derecho a quejarse: “No profirió una queja: ¿con qué derecho? ¡Le podían tapar la boca a las primeras palabras! ¡Y si salía a relucir lo de la fuga!” (1894: 497). Durante toda su vida, la mujer buscó la aprobación de su marido y de la sociedad, e incluso al final de la historia, cuando se encuentra en su lecho de muerte, lo último que le pide a Alfonso es que la perdone para poder morir en paz: “ «Alma mía, mi bien: ya sé que no tengo derecho ninguno a pedirte que... que no te vuelvas a casar... , ¡pero al menos... . mira, en esta hora solemne... , perdóname de veras aquello... . y no me olvides así... , tan pronto... . tan pronto.” (1894: 497).

Con respecto a la educación de sus hijos, a pesar de que las mujeres se ocupaban de su cuidado, el cómo educarlos era decisión del marido: "...Elisa, que sufrió todo el peso de la crianza, no intervino en la educación, ni ejerció jamás esa autoridad de la madre digna y altiva que lleva la maternidad como una corona. Sus hijos se habituaron a que «no mandaba mamá»" (1894: 497). Las decisiones importantes con respecto al hogar, el dinero, o la educación de los más jóvenes de la casa, eran tarea del hombre. Ellas no estaban autorizadas a tomar ninguna decisión sin consentimiento de su marido. Es más, debían mostrarse de acuerdo con todo lo que él ordenaba, ya que era quien les proporcionaba un hogar y no debían ser una carga para él (Diego 2009: 199).

Pardo Bazán muestra a través de Elisa la educación y los valores de la mujer del momento. Los ideales de mujer que reinaban en la sociedad estaban impregnados de valores sexistas, donde la mujer debía mostrar una actitud pasiva y sumisa en la vida, interesándose sólo por aquellas tareas que le conciernen.

2.2. La mujer trabajadora: la mujer artista

El arquetipo de la mujer trabajadora está muy relacionado con la educación de la mujer de la que previamente se ha hablado. Como se ha explicado, en el siglo XIX el trabajo de toda mujer era ser madre y esposa, y el éxito de las mujeres estaba unido al éxito social, ya que debían cumplir con los roles preasignados por la sociedad.

La mujer trabajadora estaba mal vista por la sociedad, e incluso llegaba a considerarse enemiga del matrimonio: «¿Qué fue de la mujer que conocíamos en el silencio religioso de la familia, en el rubor hipócrita de la vida social pseudocontemplativa?» (Saco en Diego 2009: 163). La mujer trabajaba exclusivamente por necesidad, ya que esa función estaba asignada al marido y las presiones sociales y la tradición impedían que estos roles fueran intercambiados.

Lo mismo ocurría con el arquetipo de la mujer artista. La aceptación de la mujer en la instrucción artística no fue fácil debido a que las mujeres tampoco estaban aceptadas dentro de la propia clase natural (Diego 2009: 108). El desarrollo de la actividad artística, la pintura en este caso, no era una actividad al alcance de todo el mundo, ya que no todas las que querían pintar podían permitirse hacerlo. Era algo que solo se daba entre mujeres de clase alta, con el fin último de serles útil a la hora de buscar marido o, en caso de darse la necesidad, como medio honrado de ganarse la vida. El arte era, por tanto, un mero pasatiempo femenino que realizar en los ratos libres. Si una mujer llegaba a pasar demasiadas horas pintando, se consideraba que estaba descuidando a su familia, y era juzgada como una mala madre y esposa.

En el mundo de las artes es posible distinguir una jerarquía, incluso dentro del arte hecho por varones: la pintura de historia era considerada el género A, la más prestigiosa; luego estaba la pintura de paisaje, el género B; y, por último, la pintura hecha por mujeres, que sería considerado el género C. De este modo, era posible distinguir géneros más prestigiosos que otros, y cómo la jerarquía de base sexista hace que las mujeres artistas sean infravaloradas. También existía un tipo de arte conocido como *arte femenino* (Diego 2009: 30). Este, estaba caracterizado por reflejar cualidades propias del sexo femenino, tales como el excesivo sentimentalismo o la autocomplacencia (Diego 2009: 40). A las mujeres se les asignaban una serie de temas o géneros sobre los que pintar, como paisajes, bodegones, flores o frutas, y de igual modo se les prohibía pintar otros. Lo mismo ocurría con la mujer escritora, cuya literatura se encontraba bajo los estereotipos de *literatura de mujeres*, y se relacionaba con el lenguaje de la sensibilidad (Moi 1988: 47-48).

El arte hecho por mujeres estaba, por tanto, condicionado por lo social, ya que existían temas preasignados sobre los que pintar:

Ciertamente existe, o ha existido, un arte femenino condicionado por lo social, lo educativo, el encierro, el amor, y los hijos. El arte es, o debería ser, reflejo de la vida, y la vida de las mujeres es restringida por esa misma estructura de roles preasignados (Diego 2009: 30-31).

El problema no solo residía en las limitaciones acerca de lo que podían o no pintar, sino en el hecho de que, debido a ser realizado por mujeres, se considerase un arte con menos valor. El mayor elogio de una mujer en el siglo XIX era decirle que pintaba como un hombre, ya que la genialidad era parte de la naturaleza innata del género masculino (Diego 2009: 31). Así es como lo expresa Estrella de Diego (2009) en su obra:

Se solía mantener que, incluso en el campo artístico, las mujeres eran inferiores a los hombres, porque su imaginación creadora era, por naturaleza, deficiente; las artistas que habían logrado distinguirse eran consideradas como excepciones, fenómenos de sospechosa sexualidad. Las feministas alegaban que las mujeres artistas estaban en desventaja: educación deficiente, escasez de oportunidades y hostilidad de la opinión pública. (Scanlon en Diego 2009: 236)

La cita apunta al hecho evidente de que la falta de educación artística de las mujeres -o de educación en general- constituía un obstáculo determinante para el desarrollo de sus capacidades intelectuales.

Los tratados de educación que surgieron en el XIX estaban relacionados también con este tipo de enseñanza. Las mujeres comienzan a ser, finalmente, aceptadas en las Academias de arte y tienen por fin acceso a saberes que antes se les estaban vedados. Sin embargo, seguía sin ser una educación igualitaria para hombres y para mujeres. En primer lugar, porque lo que se enseñaba era diferente para cada sexo: los hombres recibían una educación artística más completa, mientras que a las mujeres se les enseñan aquellas artes consideradas más sencillas, como por ejemplo la miniatura. En segundo lugar, para las mujeres estaba vedado el cuerpo humano, esto es, no se les permitía dibujar desnudos. La razón que se le daba a esto es la siguiente: “La modestia, la pureza, la delicadeza femenina no permitían entrar a las mujeres a un ambiente que podía herir sus características innatas...” (Diego 2009: 87). Otro ejemplo de la desigualdad y discriminación sexista es el examen que debían pasar en las escuelas de arte, donde, mientras que los alumnos debían realizar una pintura de cuerpo entero, las alumnas solo debían dibujar la cabeza. (Diego 2009: 108)

Así, es posible observar que tanto el ámbito laboral como el artístico estaban dominados por la opresión machista, al igual que ocurría con la educación. Las mujeres eran juzgadas y menospreciadas por el hecho de serlo, y la obra de una mujer nunca se consideraba a la altura de una obra de un hombre.

2.2.1. Flores y frutas, de María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz

El cuadro *Flores y Frutas* (1887), llevado a cabo por María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz, es un ejemplo del arte llevado a cabo por las mujeres artistas de la época. Como ya se ha mencionado, a pesar de que en el XIX comenzaron a aceptarse mujeres en las Academias de arte, su educación continuaba siendo diferente de la de los hombres. Mientras los hombres tenían asignaturas donde pintaban desnudos, las mujeres se dedicaban a representaciones más sencillas, acorde a su delicada naturaleza.

Una de las representaciones que más se llevaba a cabo eran las pinturas de fruteros, flores, o incluso bodegones. En *Flores y Frutas*, lo que se observa es un jarrón lleno de flores, junto a un frutero con uvas y demás frutas. Otro ejemplo, perteneciente también a la exposición *Invitadas*, es el cuadro *María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox* (1835), llevado a cabo por Sophie Liénard. Se trata de un ejemplo de las llamadas *miniaturas*, esto es, retratos en miniatura que las mujeres artistas de la época hacían a las personalidades interesadas. Este y otros tipos de pinturas como los paisajes o las pinturas con acuarelas son ejemplos del arte típicos de las artistas femeninas del siglo XIX. Cabe mencionar que el bordado también era de las actividades más populares.

2.2.2. Rosalía de Castro: *D'aquelas que cantan as pombas y as froes*

Rosalía De Castro (1837-1885) es una conocida novelista gallega, considerada una de las grandes poetas del siglo XIX. *Follas Novas*, poemario a la que pertenece el texto que será analizado, es una de sus tres obras clave, junto con *Cantares Gallegos* y *En las orillas del Sar*. Se trata de un poemario dividido en cinco partes: *Vaguedás*, a la que pertenece este poema; *Do íntimo*; *Varia*; *Da terra*; y *As viudas dos vivos e as viudas dos mortos*. En *Vaguedás*, la autora expresa su opinión acerca de la sociedad y la situación de la mujer.

En “D'aquelas que cantan as pombas y as froes” (1880) Rosalía de Castro habla sobre la situación de la mujer trabajadora, de la mujer artista, de la mujer escritora. Ella, como mujer artista, se siente poco identificada con los estigmas y los estereotipos sociales que existen en cuanto a cómo debe ser, cómo debe actuar, o sobre qué puede o no escribir o pintar una mujer. Por ello, en este poema, la autora lleva a cabo una crítica contra los roles establecidos y las características que le fueron asignadas a las mujeres. Una de las estrofas más significativas del poema, ya que no es posible comentar todo debido a su extensión, es la siguiente:

D'aquelas que cantan as pombas y as froes

Todos din que teñen alma de muller,

Pois eu que n'as canto, Virxe d'a Paloma,

¡Ay! ¿de que'a terei? (Castro 1880: 24)

En la primera línea de poema, Rosalía de Castro hace referencia a aquellas escritoras que tratan temas como “pombas y as froes”, y expresa que, según la sociedad, son estas las que tienen alma de mujer. Estos temas o géneros estaban, como se ha mencionado, asignados a las mujeres artistas, que no podían escribir o pintar sobre todo lo que quisiesen. Rosalía

expresa en modo irónico, su duda antes si tendrá alma de otra cosa que no sea de mujer, ya que no entra en sus planes escribir sobre esos temas preasignados. A lo largo de *Follas Novas*, la escritora gallega reivindica que en su libro no se encontrarán escenas idílicas, “propias de mujeres”, sino “un ramallo de toxos e silvas”. Ella hablará de todos aquellos temas de los que se supone que una mujer no puede hablar.

2.3. El desnudo de la mujer

La representación de la figura humana, en especial del cuerpo desnudo femenino, ha sido uno de los temas más estudiados en la historia del arte. De acuerdo con Val Cubero (2001), el arte es una producción social, esto es, “un medio de expresión y de comunicación de los sentimientos y de las ideas. El arte, entendido de esta forma, nos ayuda a comprender la sociedad en la que cobra sentido y viceversa (Cubero 2001: 18). De acuerdo con esto, el arte transmite de alguna manera los intereses, valores e incluso la ideología de una determinada época. Es por ello que la manera en que se representaba a la mujer tuvo gran interés para diversos modelos de análisis, como el modelo neomarxista, el feminista, la escuela de Warburg, o el modelo genealógico (Cubero 2001: 23-24). En este caso, ya que este trabajo se centra en la mujer del XIX y estudia su representación en dos disciplinas artísticas diferentes tomando como punto de partida los estudios de género, nos centraremos en el modelo feminista.

El modelo feminista tiene como principal objetivo estudiar cómo ha influido la representación de la imagen desnuda de la mujer en la condición femenina (Cubero 2001: 17). El cuerpo femenino era entendido como objeto de belleza, y a lo largo de la historia fue representado siguiendo un canon de belleza determinado en cada época. Esos cánones de belleza imponían determinadas características a la mujer, al cuerpo femenino, aportando una visión idealizada de la mujer. Estos estereotipos socialmente impuestos estaban basados en la mirada masculina, esto es, eran los hombres los que imponían determinados rasgos, tanto físicos como mentales, a la figura femenina. Por tanto, ellos creaban a la mujer a su gusto, satisfaciendo sus necesidades eróticas. Como lo expresa Val Cubero (2001):

La representación de “la mujer desnuda” en el arte vendría a satisfacer necesidades eróticas de los hombres, pero también de poder en una sociedad de claro dominio masculino donde,

además, la imaginería erótica habría sido producida por los “hombres” y para los “hombres” (Cubero 2001: 33-34)

Esto, visto desde una perspectiva histórica y social, se debe al dominio masculino presente en la sociedad del XIX. Como ya se ha explicado, la sociedad tomaba el patriarcado como base: el hombre era un ser superior; era genio; era el que por naturaleza tenía aptitudes para el arte. Por el contrario, a la mujer se le negaba por naturaleza la posibilidad de ejercer este papel. De estos roles asignados en el mundo del arte nace, por tanto, la dicotomía artista (masculino) y modelo o musa (femenino).

El cristianismo presente en la sociedad del XIX también influye en la visión de la imagen artística de la mujer: designó el cuerpo femenino desnudo, como enemigo del hombre ya que representaba el deseo carnal. La mujer era, por tanto, vista desde dos puntos de vista, ambos basados en la mirada masculina: “...en la sociedad tradicional española, la mujer tenía los papeles bien definidos: era una santa o una malvada” (Acosta en Cubero 2001: 347).

El modelo feminista, especialmente sensible a las funciones sociales del desnudo femenino en el arte, pretende denunciar los estereotipos del cuerpo femenino creados por el hombre a través del arte (Cubero 2001: 33). Debido a estos tópicos, que llegan incluso a percibirse como reales, la mujer es percibida como un objeto, un elemento material más del propio cuadro. El arte y la visión irreal que ha transmitido de lo femenino ha ayudado a crear la dicotomía masculino y femenino, y todas aquellas diferencias que existen entre ambos y de las que ha hablado a largo del trabajo.

2.3.1. *El primer beso*, de Salvador Viniegra y Lasso De la Vega

Con respecto al desnudo femenino, dos cuadros de la exposición *Invitadas* serán analizados: *El primer beso* (1891), de Salvador Viniegra y Lasso De la Vega, y *La bestia humana* (1897), de Antonio Fillol Granell. Lo que se llevará a cabo es una comparación entre la imagen de la mujer representada en ambas obras, basándose en la mirada masculina.

En primer lugar, en *El primer beso* es posible observar a un hombre y a una mujer acostados en lo que parece ser un bosque, desnudos en medio de la naturaleza. Al fondo de la imagen, aparecen también un león y una leona; y, a la izquierda del cuadro, aparece una serpiente. Analizar los elementos por los que está formado este cuadro es clave para comprender lo que el autor pretendía transmitir con la obra. Por una parte, a pesar de que ambos protagonistas están desnudos, es la desnudez del cuerpo del hombre la que es posible apreciar, mientras que la mujer aparece cubierta por su melena. El pelo largo es un símbolo de erotismo en la pintura y refleja la seducción femenina. Lo que se pretende transmitir es que es la mujer la que domina la situación, la que muestra su sexualidad, y, por tanto, ella es la responsable de la pérdida de la inocencia del hombre. Por otra parte, la presencia de elementos animales, como son en este caso los leones o la serpiente, es un reflejo más de la sexualidad. Los leones representan el salvajismo de la naturaleza humana, y la serpiente podría estar relacionada con la Biblia, con el pecado carnal. En esta pintura lo que se muestra es, por tanto, el lado más sexual y dominante de la mujer, y cómo esta seduce al hombre. Esta visión de la mujer se basa en la mirada masculina y en estereotipos creados por el hombre. En el siglo XIX, la mujer carecía de personalidad propia y la sexualidad femenina era un tema tabú. Las mujeres no podían expresar su deseo sexual de la misma manera que el hombre, ya que en ellas no era algo natural, sino que solo podían tener instinto sexual cuando buscasen tener hijos.

Por el contrario, *La Bestia Humana* muestra una imagen totalmente opuesta de la mujer. En el cuadro, lo primero que se ven son tres protagonistas: una mujer que trabaja como prostituta que está llorando; una segunda mujer, la alcahueta, que intenta convencer a la muchacha para que se recomponga y vaya a hacer su trabajo; y, un hombre al fondo de la sala, con expresión de indiferencia, que espera a la que la chica esté lista para irse con ella. Lo que se representa es, por tanto, una escena previa a una evidente y clara violación.

Con esta imagen, lo que el pintor pretende hacer es denunciar la explotación humana. La prostitución es una realidad degradante a la que las mujeres se veían obligadas a recurrir en una situación de necesidad, ya que tampoco estaban educadas para llevar a cabo ningún otro tipo de trabajo. Esto es reflejado en la obra a través de la muchacha llorando, horrorizada ante la situación. Este gesto parece indicar que, por determinados motivos, la muchacha ha tenido que recurrir a la prostitución como único modo de sobrevivir siendo joven. Quizá la razón sea alguna muerte que la ha dejado en la calle. El hombre, por su parte, reacciona ante la desdicha de ella con indiferencia: espera al fondo de la sala y enciende un cigarro ajeno al dolor que está produciendo y con unas copas de anís delante.

Al contrario que en *El primer beso*, la mujer es ahora víctima del hombre; y funciona como objeto de una transacción económica. La mujer del XIX estaba dominada por el hombre, por el patriarcado reinante, y la prostitución no era un camino a elegir, sino que era una cuestión de supervivencia.

Otro cuadro conocido donde también es posible ver una denuncia social con respecto al desnudo de la mujer y a la prostitución es *Almuerzo sobre la hierba* (1863), del pintor Édouard Manet. En el cuadro es posible observar a dos hombres vestidos de época, en el medio

de un prado, junto con dos mujeres desnudas. Mediante esta pintura, el autor denuncia la hipocresía de jugar con el desnudo femenino bajo la excusa de lo mitológico. En este ambiente simbólico, el desnudo de la mujer es aceptado. Sin embargo, cuando el desnudo representa a una mujer real, propia de la época, el desnudo femenino queda excluido y no está aceptado socialmente.

2.3.2. José de Espronceda: *A Jarifa en una orgía*

El poema elegido sobre el que se llevará a cabo el análisis es “A Jarifa en una orgía” (1992), de Espronceda. Debido a que las mujeres no podían hablar ni escribir sobre temas como el desnudo o el burdel, es necesario recurrir a una obra hecha por un autor masculino, donde la imagen de la mujer será tratada desde el punto de vista y la mirada masculina. Espronceda es una de las figuras más representativas del romanticismo en España.

En este poema, el sujeto lírico se confunde con el propio Espronceda, lo cual es lo que el autor pretende. El protagonista participa en una orgía, donde Jarifa, una prostituta, es la principal protagonista. El sujeto se define a sí mismo como víctima de las mujeres, que le proporcionan un placer que no le llena, ya que en las orgías el amor que uno recibe es un amor por el que está pagando. De acuerdo con esto, existe un conflicto entre la realidad y el deseo: el deseo romántico no tiene fronteras, es inabarcable y cree que todo es posible. Así se expresa en el poema:

Yo quiero amor, quiero gloria,
quiero un deleite divino,
como en mi mente imagino,
como en el mundo no hay; (1992: 100)

El deseo del poeta, el placer que busca, el amor que busca se basa en un ideal, en una imagen divina creada en su mente. Sin embargo, ese insaciable deseo, esa creencia de que todo es posible choca con la realidad, por lo que se produce un desengaño romántico. En el poema, la mujer ideal contrasta con la mujer real, y el sujeto expresa que es él mismo corrompe a las mujeres:

Mujeres vi de virginal limpieza
entre albas nubes de celeste lumbre;
yo las toqué, y en humo su pureza
trocarse vi, y en lodo y podredumbre. (1992: 100)

De acuerdo con esta estrofa, la mujer ideal romántica, esto es, aquella mujer virginal, celestial, se esfuma una vez el hombre la toca, por lo que se convierte en un deseo imposible de cumplir: “Y encontré mi ilusión desvanecida / y eterno e insaciable mi deseo:” (1992:101). La mujer pura, deseosa, basada en una imagen ficticia creada por los hombres y no en una mujer real, es contaminada con el amor. Por ello, el amor es un imposible, ya que cuando se cumple, se degrada.

Este ideal romántico que tiene como base la mujer como ángel puro de amor, como una criatura virginal e inmaculada, es una imagen recurrente varios trabajos de Espronceda, tales como *El canto a Teresa*, descrita como una mujer virginal; o *El estudiante de Salamanca*, donde se habla tanto del ángel de amor mediante la figura de Elisa, como del arquetipo de Don Juan con Don Félix.

3. Conclusiones

Como se ha visto a lo largo del trabajo, la mujer en el siglo XIX se convierte en objeto de reflexión, tanto en la literatura, como en la pintura. A través de este trabajo ha sido posible observar las diferentes posiciones sociales que, bajo una organización jerárquica de la sociedad y el dominio masculino, las mujeres debían asumir. Además, también se ha observado cómo la sociedad del momento influye en el reflejo del sexo femenino tanto en la literatura como en la pintura, y cómo las diferentes miradas (masculina y femenina) ofrecen visiones distintas.

Con esto, junto con las reflexiones que se han proporcionado acerca de la exposición del Museo Nacional del Prado y sus actitudes con respecto a la exposición *Invitadas*, lo que se pretende es hacer un llamamiento al cambio. Es necesario dar a conocer la historia de las mujeres para comprender la visión que se tiene de ellas hoy en día, sobre todo en una sociedad donde, además, el movimiento feminista es cada vez mayor.

4. Bibliografía consultada

ABAD, M. (2020): “Peio H. Riaño: «La historia del arte ha sido escrita desde el cipote»”. *Yorokobu*. Disponible en:

<https://www.yorokobu.es/peio-riano/> [Consulta: Nov 26, 2020].

ARESTI ESTEBAN, N. (2000): “El ángel del hogar y sus demonios. Ciencia, religión y género en la España del siglo XIX.” *Historia contemporánea*, (Nº21), pp. 363-394. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150038> [Consulta: Jul 10, 2020]

BALLARÍN DOMINGO, P. (1989): “La educación de la mujer española en el siglo XIX”. *Historia de la educación. Revista interuniversitaria*, (Nº 8), pp. 245-260. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=87422> [Consulta: Jul 10, 2020]

BEAUVOIR, S. (2013): *El segundo sexo* (1949). Madrid: Penguin Random House.

CANTERO ROSALES, M.Á (2011): “El ángel del hogar y la feminidad en la narrativa de Pardo Bazán.” *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, (Nª 21). Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3728770> [Consulta: Nov 26, 2020]

CASTRO, D.R. (1880): “D'aquelas que cantan as pombas y as frores.” Asociación cultural La Baragaña, ed, *Follas Novas*. pp. 24. Disponible en:

<https://iesdevios.org/biblioteca/wp-content/uploads/sites/4/2021/04/Follas-novas-.pdf>

[Consulta: Jul 10, 2021]

CUBERO, A. V. (2003): *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI y XIX): pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Minerva.

DÍAZ, C. (2020): “Invitadas - Primeras impresiones”. *Cuaderno de Sofonisba*.
Disponible en:

<https://cuadernodesofonisba.blogspot.com/2020/10/invitadas-primeras-impresiones.html> [Consulta: Nov 26, 2020]

DIEGO, E.D. (2009): *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra.

ELLMAN, M. (1968): *Thinking about Women*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. Disponible en:
<https://archive.org/details/thinkingaboutwom00ellm/page/n5/mode/2up> [Consulta: Nov 26, 2020]

ESPRONCEDA, J.D. (1992): “A Jarifa en una orgía.” Leonardo Romero Tobar, ed. *Obras poéticas*. 2ª ed. Barcelona: Planeta, pp. 98-102.

GILBERT, S.M. and GUBAR, S. (1979): *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press (2nd edition).

HERNANDO, S. (2020): “La ‘invitada’ al Prado resultó ser un invitado.” *El País*.

Disponible en:

<https://elpais.com/cultura/2020-10-15/el-prado-retira-un-cuadro-de-su-exposicion-invitas-tras-constatar-que-no-fue-pintado-por-una-mujer.html> [Consulta: Nov 26, 2020]

JAGOE, C., BLANCO, A. and ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C. (1998): *La Mujer en los Discursos de Género. Textos y contextos en el Siglo XIX*. Barcelona: Icaria editorial.

LUNA, J.A. (2020): 'Invitadas' y humilladas: la exposición más importante del año retrata las vergüenzas del patriarcado y del Prado. *El Diario*. Disponible en:

https://www.eldiario.es/cultura/arte/invitadas-exposicion-museo-del-prado_1_6276536.html [Consulta: Nov 26, 2020]

MARTÍN, A.M.P. (2019): “El feminismo de Emilia Pardo Bazán a través de sus cuentos.” *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*, pp. 599-617. Disponible en:

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7315031> [Consulta: Jul 10, 2021]

MILLETT, K. (1970): *Sexual Politics*. University of Illinois Press. Disponible en:

<https://archive.org/details/KateMilletSexualPolitics/page/n1/mode/2up> [Consulta: Jul 10, 2021]

MOI, T. (1988): *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. Madrid: Cátedra, D.L. Disponible en: <https://archive.org/details/TorilMoiTeoriaLiterariaFeminista> [Consulta: Nov 26, 2020]

MUSEO NACIONAL DEL PRADO (2020): ‘Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)’. *Museo del Prado*. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/invitadas-fragmentos-sobre-mujeres-ideologia-y/197d4831-41f1-414d-dbd5-5ffd7be4cc3f> [Consulta: Nov 26, 2020].

PARDO BAZÁN, E. (1894): “La culpable.” *Obras completas, VIII. Cuentos nuevos. Arco Iris. Cuentos de amor. Cuentos sacro-profanos*. Madrid, 2003: Fundación José Antonio de Castro.

REGUERO RÍOS, P. (2020): “Peio H. Riaño: “El Museo del Prado hace daño tal y como está contado”. *El Salto Diario*. Disponible en:

<https://www.elsaltodiario.com/arte/peio-h-riano-museo-prado-mujeres-invisibles-libro>
[Consulta: Nov 26, 2020]

RIAÑO, P.H. (2020): *Las Invisibles. ¿Por qué el Museo Del Prado ignora a las mujeres?* CAPITAN SWING S.L.

SHOWALTER, E. (1977): *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessin*. New Jersey: Princeton University Press.

VAL CUBERO, A. (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte (siglos XVI-XIX). Pintura, mujer, y sociedad*. Universidad Complutense de Madrid.

Apéndice

A continuación, es posible observar los diferentes cuadros que han sido comentados a lo largo del trabajo, junto con el nombre de su autor/a y la fecha en de su creación.

La toilette (1899), de Federico Godoy Castro.



Flores y frutas (1887), de María Luisa de la Riva y Callol de Muñoz



El primer beso (1891), de Salvador Viniegra y Lasso De la Vega



The Poetess, de Fritz Zuber-Bühler



María Tomasa Álvarez de Toledo y Palafox (1835), de Sophie Liénard



La bestia humana (1897), de Antonio Fillol Granell



Almuerzo sobre la hierba (1863), Édouard Manet

