

LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN RUBENS, REMBRANDT Y VERMEER A TRAVÉS DE SUS OBRAS

Elisa Rodríguez Brau

Estudiante de Grado en Historia del Arte de la UNED

Resumen: La representación de la mujer ha sido permanente a lo largo de la Historia del Arte. Sin embargo, las nuevas aportaciones desde el punto de vista del género arrojan nuevas interpretaciones a las obras de Rubens, Rembrandt y Vermeer. Pintores que, contemporáneos entre sí, apostaron por una representación novedosa de la mujer. Ellos otorgaron a las mujeres de estas representaciones, ya se en retratos como en obras de tema bíblico, un papel dinámico, con un rico discurso interior que interpela directamente al espectador del siglo XXI y le hace replantearse cómo ha sido la mirada que había puesta sobre estas obras.

Palabras clave: Perspectiva, mujer, género, arte, representación.

Abstract: Women's representation has been permanent throughout the History of Art. However, new contributions from the point of view of gender throw new interpretations into the works of Rubens, Rembrandt and Vermeer. Painters who, contemporaries of each other, opted for a new women's representation. They gave women in these representations a dynamic role, whether in portraits, or works with a biblical theme, with a rich inner discourse that directly challenges the 21st century observer and makes them rethink the way they looked at these works.

Keywords: Perspective, woman, gender, art, representation.

INTRODUCCIÓN

El S.XVII en los Países Bajos vio nacer a tres de los pintores más importantes de la historia del arte: Rubens, Rembrandt y Vermeer. Aunque coetáneos en espacio y tiempo, sus personalidades dispares y sus gustos y elecciones pictóricas los llevaron a desarrollar un tipo de pintura totalmente diferente que, hasta la actualidad, ha sido objeto de estudio tanto por los artistas como por posteriores especialistas en su arte.

Es esa disparidad lo que ha hecho que surja en mí un especial interés por estos pintores y por un elemento común en su obra: la representación de la mujer. Mi primer intento de buscar información sobre ello me llevó a análisis formales de las obras en las que el propio tema explicaba por qué esa mujer estaba ahí pero sin profundizar en todas las posibilidades expresivas que el relato podía ofrecernos. Fue tras la lectura de textos que aportaban una perspectiva feminista (Berger, Hammer-Tugendhat, Langmuir, Beriguistain y Lyon) cuando encontré aquello que buscaba y donde me di cuenta que el significado de una imagen puede cambiar dependiendo del punto de vista del espectador, de su conocimiento del tema de la obra, su contexto y sus implicaciones.

Para ello haré una pequeña descripción sobre cómo ha sido la evolución de la perspectiva de género hasta el Barroco y cómo se representaban a las mujeres durante el siglo XVII en los Países Bajos. Esto me permitirá tener una base para el posterior estudio de las siguientes obras artísticas y de lo novedoso de su tratamiento:

Rubens: *Retrato de Susana Lunden* y *Sansón y Dalila*.

Rembrandt: *Betsabé*, *Una mujer en la cama* y *Susana y los viejos*.

Vermeer: *Mujer pesando perlas*.

Con este trabajo voy a intentar acercarme a estos tres autores, por los que siento una especial predilección, y a una selección de sus obras de arte desde este, para mí, desconocido punto de vista.

1. LA CUESTIÓN DE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO EN EL MUNDO DEL ARTE

Desde la eclosión del feminismo a finales de los años 60, la perspectiva con la que estudiamos y miramos el arte ha cambiado por completo. Su estudio ya no parte de un punto de vista único y masculino. Ahora, la obra de arte en sí es objeto de nuevas perspectivas, de revisión y de nuevas propuestas en las que una mirada crítica y abierta puede aportar nuevas formas de mirar una obra y de entender las decisiones

que el artista pudo llevar a cabo durante su realización. Como dice John Berger (2022) en su maravilloso *Modos de ver*: «Hoy vemos el arte del pasado como nadie lo vio antes. Realmente lo percibimos de un modo distinto (p.16)».

La propia historia del arte europeo occidental ha creado una serie de pautas que han marcado la representación de la mujer. Si hacemos un pequeño recorrido desde la Antigüedad hasta el Barroco época que nos interesa, la mujer ha sido representada o bien desde el punto de vista mitológico o bien desde el punto de vista del decoro y el hogar.

Si nos trasladamos a la Antigüedad clásica, las korai serán las primeras formas escultóricas griegas de mujeres. Erguidas, estáticas... lo principal era la representación del cuerpo humano. La otra gran representación serán las diosas y seres mitológicos, punto de partida del arte escultórico que artistas como Miguel Ángel, Donatello o Ghiberti desarrollarán en el Renacimiento. La Edad Media, por otro lado, creará la mayor dualidad en torno a la feminidad: frente a representaciones de la Virgen, modelo a seguir para la mujer de la época, la figura de Eva será sinónimo de lujuria y pecado. La forma de representación de los siglos posteriores estaba definida: mujer como sujeto de observación, de deleite, de disfrute y también moralizante en cuanto cómo no debe comportarse una buena mujer.

Este proceso, Edad Media-Renacimiento, me interesan especialmente porque son los responsables de la conciencia colectiva actual y de la percepción sobre la mujer que tenemos hoy en día. Ya que si hablamos de otras culturas, la musulmana o la china, nos encontramos con que sus mujeres han tenido que pasar todos estos siglos en uno solo. (Beguiristain, 1994, pp. 55-63).

La presencia de la mujer en el arte, por estas cuestiones, difiere de la del hombre. Mientras que al hombre se le suele otorgar una imagen de poder y fuerza, la mujer se explica en su silencio y belleza. En palabras de John Berger (2022): «El poder prometido puede ser moral, físico temperamental, económico, social o sexual (...). La presencia de un hombre sugiere lo que él es capaz de hacer por ti o hacerte a ti (p.45)». En cambio, la mujer es representada siempre para ser mirada, para ser observada por otros. Una presencia que hace que además de ser contemplada por otros transmita también su propia expresión y contemplación. Esta contemplación pasa a ser también una interpretación de cómo le gustaría ser tratada. Este canon establecido, sin embargo, muchas veces ha sido enmascarado por los propios artistas, quienes han podido incluir en sus obras elementos transgresores, de denuncia o crítica que la propia crítica artística no ha sabido, o querido, ver hasta ahora.

Aunque podría extrapolarse actualmente a la publicidad y a la moda, la presencia de la mujer en el mundo del arte, ha sido una representación en la que, indistintamente de que quien pinta sea hombre o mujer, sea un vehículo en el que la mujer se expresa y contempla a sí misma y es contemplada por otros. Esa contemplación,

que en el caso de las figuras masculinas pueden calificarse de unidireccionales¹, en el caso de las mujeres considero que entra en juego una implicación de la contemplación tridimensional que tiene como base la Teoría del Espejo de Lacan: por un lado, la contemplación de sí misma; por otro, de cómo aparece representada y, finalmente, de cómo le gustaría ser tratada. Berger (2022) lo resume diciendo que «los hombres miran a las mujeres y las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo la mayoría de las relaciones entre hombres y mujeres, sino también la relación de las mujeres consigo mismas. La supervisora que la mujer lleva dentro de sí es masculina; la supervisada, femenina (p.47)».

Esta forma de mirar cobrará especial interés cuando el tema representado tenga a una mujer como principal protagonista, ya que sus acciones van a moverse entre la dicotomía bien-mal, apropiado-inapropiado. De hecho el desnudo, tan utilizado en temas bíblicos como religiosos, servirá para educar y/o aleccionar a una parte de la población: la femenina. «En la forma artística del desnudo europeo, los pintores y los espectadores propietarios solían ser hombres, y las personas tratadas como objetos eran normalmente mujeres. Esta relación desigual está tan profundamente arraigada en nuestra cultura que todavía estructura la conciencia de muchas mujeres. Hacen consigo lo que los hombres hacen con ellas. Supervisan, como los hombres, su propia feminidad». (Berger, 2022, p.63)

En este párrafo aparecen dos puntos interesantes: por un lado, la relación desigual de la percepción entre hombres y mujeres en la pintura, por lo representado y por el propio proceso de ser espectador; y el concepto de supervisar la propia feminidad. Pero esta supervisión, ¿desde dónde se realiza? Quizás habría que matizar que el sesgo que se sigue utilizando proviene de un punto de vista masculino, por lo que educar al ojo desde el feminismo puede presentarnos nuevas formas de ver y entender las obras de aquellos que nos precedieron.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN LA PINTURA DEL BARROCO

Antes de adentrarnos en cómo se pintaba a las mujeres en este periodo artístico, considero conveniente aportar ciertas pinceladas que nos ayuden a enmarcar este estilo dentro de su contexto político, religioso y social.

El Barroco es el periodo artístico que se enmarca en el siglo XVII mientras Europa estaba sumida en los desastres de la Guerra de los Treinta Años, la depresión económica, el fin del sentimiento antropocéntrico en torno al que había girado el Renacimiento, y una Reforma y Contrarreforma que tuvieron un papel decisivo en el

¹ Un poder que la representación masculina genera sobre otros (Berger, 2022, p.46)

modo de representar de este periodo. La Paz de Westfalia de 1648 supuso el fin de la guerra entre España y Holanda y, también, el momento en el que el territorio de las Provincias Unidas se reconoció como independiente. Los actuales Países Bajos quedaban divididos, al norte bajo la influencia protestante de las Provincias Unidas, y al sur, bajo la influencia católica de los Países Bajos españoles. Serán la política y la religión la que marcarán el devenir de esta época.

El arte, como elemento vivo de una sociedad, se desarrolló teniendo en cuenta los gustos y necesidades de cada uno de estos territorios. Aunque hay que señalar que en el Barroco se consolidó la cultura de la imagen, donde el arte era el medio de comunicación de las masas y se expresaba usando un lenguaje visual entendible por todos, muy recargado, dinámico, teatral, efectista y envolvente que buscaba sorprender y fascinar. Pero el arte diferirá mucho de la zona donde nos encontremos. Mientras que el arte de los protestantes a través de la Reforma era austero y de corte intimista, los católicos y su Contrarreforma promovieron un arte religioso llamativo y recargado. Estas dos respuestas dadas por la Iglesia condicionaron el arte que se hacía en los distintos reinos. Así pues, las ideas de la Contrarreforma llegaron a los territorios del Imperio español, la actual Italia, Francia y Flandes. Por el contrario, las ideas de la Reforma tuvieron su máximo desarrollo en Holanda y la actual Alemania.

No obstante, el intercambio cultural de la época, promovido en la mayoría de las ocasiones por los monarcas de los distintos reinos que querían demostrar su poder y control, y el auge de una burguesía capaz de hacerse cada vez con más obras de arte que legitimasen su estatus social, hizo que los modos de representar fluyeran por toda Europa. De ellos, será la burguesía la que ejerza un rol importante como receptora y distribuidora del arte. Será el momento del inicio del coleccionismo. A nivel técnico, será también durante el periodo del Barroco cuando la pintura al óleo será la técnica más utilizada. Con ella, además de una nueva forma de pintar se dio también una nueva forma de representar. Cámara Muñoz (2016) explica que «debido a esa situación histórica y al distinto tipo de sociedad que generó, en este aspecto vamos a encontrar dos maneras distintas de pensar y practicar la pintura» (p.123). El colorido y las composiciones complejas de Rubens no tendrán nada que ver con el intimismo y la pausa que ofrece Vermeer. Y entre los propios Vermeer y Rembrandt, la concepción y la forma de trabajar su pintura diferirá en sus temas y formas.

Ahora bien, estos tres artistas destacarán por hacer una representación novedosa de la mujer. Veamos cómo era el tratamiento de las mujeres en esta época tan agitada.

La representación de la mujer seguirá en el Barroco con las pautas dadas por la cultura del Renacimiento. Noelia García Pérez (2013) lo explica a la perfección en este fragmento de *El acceso de la mujer a la «alta cultura» en la Europa del Renacimiento*: «El modelo de mujer ideal que nos ofrece Castiglione (prudente, casta, buena, discreta, afable, de dulce conversación, honesta, graciosa, avisada, discreta...) (Castiglione, 1994) se enmarca dentro la tendencia general de la época que la considera un mero adorno sometido al beneplácito de la figura masculina. Desde

Erasmus a Vives, pasando por Antonio de Guevara, Juan de Valdés o Fray Luis de León, multitud de teóricos y humanistas vertieron su particular concepto de mujer ideal en tratados y manuales de conducta donde dejar establecidos los preceptos básicos que una dama había de seguir (Martínez Góngora, 1999). A pesar de las discrepancias existentes entre los distintos autores, todos acertaban a coincidir en las diferentes expectativas que suscitaba cada uno de los modelos de mujer. Estos prototipos femeninos venían determinados, básicamente, por el estado civil y las obligaciones que de este se desprendían. Doncella, casada o viuda: distintos estadios que implicaban distintas realidades, tal y como reflejaron teóricos y humanistas, al abordar la cuestión femenina. Así, Juan Luis Vives estructuró *La instrucción de la mujer cristiana* en tres partes dedicadas a las vírgenes, a las casadas y a las viudas. Si a las doncellas recomendaba esmerarse en recibir la educación necesaria para cumplir sus futuras obligaciones de madre y esposa (Vives, 1995, 35-181); a las casadas las exhortaba a la castidad y el amor entrañable a su esposo (Vives, 1995, 211 y 301), apenas salir de las fronteras del hogar y centrarse en «conservar a su marido y a él sólo agradar» (Vives, 1995, 287); a las viudas persuadía para evitar un segundo matrimonio, dedicando su vida a honrar la memoria de su difunto esposo (Vives, 1995, 387).

Estos modelos femeninos participaban de una serie de obligaciones comunes como eran el recogimiento; la sumisión y obediencia a la figura masculina; la castidad, entendida esta como virginidad o fidelidad; la modestia, tanto en el gesto como en el semblante (Peñañiel, 2001); la humildad y el temor de Dios. Sin embargo, a pesar de los requisitos comunes, cada uno de estos prototipos femeninos traía consigo su propia realidad socioeconómica y jurídica, así como una serie de deberes que condicionaban sus actuaciones. El estatus marital de la mujer marcaba su consideración legal y con ella su situación económica, siempre condicionada por el país de origen (Ericsson, 1993; Kettering, 1989; Kuehn, 1991; Mendelson y Crawford, 1997; Muñoz, 1991; Segura, 1997; Smith, 1994); circunstancias que tenían una repercusión directa en el ejercicio de la promoción artística.»

Vemos como palabras como prudente, casta, discreta, obediente o sumisa formaban parte del «catecismo» de una mujer del siglo XVII. Y que autores que son clave para considerar la importancia del Humanismo en la Europa del Renacimiento, como es el caso de Juan Luis Vives o el propio Erasmo, relataban cómo debía ser el comportamiento condicionado de la mujer antes de su casamiento, durante y en la viudedad. Según Martín Clavijo (2022), «el interés por el matrimonio hay que situarlo en un momento en el que se está redefiniendo el modelo de familia (p.94)». El matrimonio aparecerá como instrumento de diplomacia y la inteligencia de la mujer se tornará en defecto, ya que se pensaba que la mujer inteligente era poco fiable y astuta.

En el caso de la pintura holandesa, las relaciones de género fueron explicadas por el intelectual Jacob Cats (1577-1660): «Las enseñanzas religiosas del calvinismo junto con la tradición popular son la base sobre la que Cats cuenta como debe ser el comportamiento de la mujer en la sociedad» (Hammer-Tugendhat, 2015, pp. 38-39). Su trabajo también bebe de humanistas de la época como Erasmo y Juan Luis Vives, anteriormente nombrados.

Milagro Martín Clavijo (2022), por otro lado, explica como «muchas de estas obras estaban dirigidas a mujeres con la explícita intención de formarlas como esposas, como amas de casa y como madres y convertirlas, desde el interior de los cuatro muros en garantes de la familia, en protectoras de los valores que esa institución quiere potenciar. De esta manera, ejerciendo una rígida vigilancia sobre la mujer, se asegura también el control sobre la institución social más importante en el Renacimiento, la familia. Como consecuencia se coloca a la mujer en una posición ciertamente contradictoria: por un lado, de subordinación al marido y, por otra de dignificación de su función en la esfera doméstica» (p.95).

Durante el siglo XVII estas convenciones impuestas durante el Romanticismo continuarán vigentes e incluso, en aquellos lugares donde el protestantismo es la religión dominante se acentuarán. La mujer será reconocida como mujer y madre, subordinada siempre al marido y a los cuidados del hogar. Su vida pasa por la pasividad, la subordinación. Sus sentimientos solo deben ser mostrados como respuesta a un cortejo, de lo contrario su actitud es considerada reprochable.

En este ambiente, un género teatral como es la comedia servirá de escape para la expresión de las cuestiones de género. Daniela Hammer-Tugendhat (2015) hace suyas las palabras de la lingüista Maria-Theresia Leuker cuando explica cómo «en las comedias se hace referencia al incumplimiento de las normas establecidas por la sociedad. Con estas comedias las mujeres pueden expresar sus deseos, sus pensamientos, sus críticas sin ser sermoneadas o castigadas. Su energía y potencial es visible y audible en el escenario, haciendo posible que las espectadoras las experimenten y sientan empatía por ellas (p.40)».

En cuanto a la forma de representación de la mujer se utilizarán ciertos elementos para mostrar cuál es el ideal de mujer. Así pues, los polvos blancos para blanquear la piel conformarán el símbolo de la pureza. Dentro de la indumentaria, los corsés y escotes servirán para mostrar la opulencia, mientras que los camisones y los desnudos servirán para mostrar aspectos socialmente aceptados como como el decoro o la dignidad, o moralizantes como el pecado o el adulterio.

La mujer se representaba tanto de forma conjunta con hombres, normalmente dentro del ámbito familiar, o de forma individualizada cuando se trataba de temas mitológicos o en el género del retrato. Durante el siglo XVII las representaciones pictóricas holandesas de las mujeres se centraban casi exclusivamente en el género del retrato. En muchas ocasiones se las representaba junto a una ventana, una puerta o una cortina. Tal es el caso de obras de Vermeer como *Muchacha Leyendo una carta* (1657) o *El arte de la pintura* (1668), o, en el caso de Rembrandt, *Una mujer en la cama*. Estos elementos servían como frontera entre el interior y el exterior creando una frontera estética que cuestiona la representación y la realidad.

«El tema de las pinturas holandesas que representan a una mujer en la ventana o puerta es la frontera entre interior y exterior en un doble sentido. A partir de una perspectiva social tenemos los límites entre el hogar privado (definido como femenino)

y espacio público (definido como masculino); desde una perspectiva orientada a los medios tenemos la frontera entre el espacio pictórico y el espacio de los espectadores». (Hammer-Tugendhat, 2015, p.40.) Lo privado-femenino y lo público-masculino estará establecido en los cánones pictóricos de los artistas, pero al introducir la variable de espacio de los espectadores estamos adentrándonos en un modo de recepción de la obra que no puede ser controlado. Elizabeth Honig, especialista en arte, literatura y culturas visuales de la Edad Moderna en Europa «afirma la existencia de una determinada forma femenina de recepción, que contrarresta con la absolutización habitual de la mirada masculina» (Hammer-Tugendhat, 2015, p.49). Honig sostiene que en las zonas protestantes, a diferencia de las católicas, el lugar de la pintura era la casa privada de los hogares burgueses holandeses, y la casa era el territorio que les correspondía a las mujeres. Siendo que el comercio del arte se expandió desde los Países Bajos al resto de Europa, los compradores se encontraban dentro del propio proceso de creación de la obra de arte y, en él las mujeres participaban en la elección y compra de esos cuadros que adornarían las paredes de sus hogares privados.

3. RUBENS, REMBRANDT Y VERMEER: TRES FORMAS DE ENTENDER A LA MUJER

Dadas unas pinceladas sobre cómo era tanto la vida como la representación de la mujer en el Barroco en los Países Bajos, vamos a centrarnos en cómo era la forma de pintar a las mujeres a través de las obras de tres grandes maestros de su tiempo y de la Historia del Arte: Rubens, Rembrandt y Vermeer.

3.1. Rubens

Si hay un pintor inagotable en el Barroco, este es Pedro Pablo Rubens: culto, diplomático, coleccionista y maestro de la luz. Sus obras han destacado por su grandilocuencia, pero también por su gran habilidad técnica y sensibilidad hacia los ritmos de la composición y la psicología de sus personajes.

Su educación artística comenzó siendo discípulo de Otto van Veen, educado en los ideales clásicos de la pintura, y más tarde estudió en Roma a Miguel Ángel y a Rafael, aunque siempre mostrará predilección por el maestro veneciano: Tiziano. Desde sus primeras obras se verá en Rubens una habilidad especial para pintar la grandilocuencia y la espectacularidad, dotando a sus obras de un dinamismo y una complejidad que sentará las bases del Rococó.

En cuanto a la presencia de las mujeres, fueron una constante durante toda su vida y durante la producción de toda su obra. Prueba de ello son sus matrimonios con Isabella Brant con quien se pintaría en *Autorretrato con Isabella Brant* (1609) en lo que es «toda una proclamación de felicidad conyugal y vida plena» (Cámara Muñoz, 2016, p. 154) y, tras la muerte de esta, con su segunda esposa, Helena Fourment.

Además, Rubens tuvo, en una época en la que la mayoría de las mujeres no tenían libertad económica, mecenas femeninos. El caso más importante lo representa la propia reina María de Medici, esposa del rey Enrique IV de Francia, quien encargó al pintor un ciclo de veinticuatro obras en las que se mostraba su vida de un modo idealizado para su propio beneficio político. Noelia García Pérez (2008) se pregunta sobre si existe una estética femenina y al hablar de patronazgo distingue dos tipos: «el patronazgo que, aunque dirigido por mujeres está dedicado a satisfacer cuestiones familiares dinásticas, como la construcción de la capilla funeraria familiar o los retratos de familia, que denominaremos patronazgo activo condicionado; y las actuaciones que responden a la satisfacción de deseos e intereses puramente personales de la comitente, como su retrato personal o su propio enterramiento» (p.88). En el caso del Ciclo de María de Medici de Rubens, la reina promovió ambos tipos de mecenazgo, siendo el segundo el que usó como medio propagandístico para conseguir su objetivo de reconciliarse con su hijo el rey Luis XIII de Francia.

Sin embargo, en este estudio me voy a centrar en otros dos tipos de representación: los personajes femeninos ocupan su obra tanto en temas bíblicos y mitológicos, donde el pintor mostró espléndidamente su maestría por la representación del cuerpo femenino, así como en el retrato.

La representación del cuerpo femenino en Rubens ha sido motivo de estudio de la historiografía del arte, y su gusto ha ido oscilando del culmen de la belleza a la vulgaridad dependiendo de la época y de los críticos que la contemplaban. Así pues, los cánones de belleza impuestos desde la época Victoriana hasta los años 20 del siglo XX, vieron en las mujeres opulentas y espectaculares de Rubens una representación tosca y vulgar de la feminidad. Sin embargo, como explica Vanessa Lyon (2020) no siempre fue así. «Que las figuras femeninas que Rubens pintó fueran poco hermosas no era, al parecer, una posibilidad para los espectadores del siglo XVII, quienes a veces criticaban su interpretación de los hombres, pero generalmente le otorgaban las mejores calificaciones por producir mujeres encantadoras. Es a la vez irónico y no sorprendente que, para los primeros espectadores modernos de las obras de Rubens, las abstracciones (las virtudes, vicios, conceptos e ideas intangibles que él típicamente representaba como femeninos) nunca hubieran parecido más excitantes, inmediatas y conmovedoras. Asombrados por su capacidad para aproximarse a la fisicalidad de los cuerpos humanos, así como a sus gestos y actitudes cotidianos, los espectadores de la época de Rubens enfrentaron el desafío de reconocer a sus mujeres seductoras y sensuales del mundo real como nociones incorporadas en sus obras seculares y, quizás de manera más confusa, como incondicionales heroínas bíblicas o modelos de castidad en su arte devocional. Por supuesto, existe una importante población masculina en el mundo de Rubens. Sin embargo, a medida que avanza su carrera, las figuras femeninas soportan cada vez más la carga de la creación de significado, asumiendo una presencia formal y compositiva cada vez mayor, así como roles iconográficamente más complejos en su arte» (p.24).

3.1.1. El retrato: *Retrato de Susanna Lunden (El sombrero de paja)*

Comenzando con el retrato, Rubens tenía una habilidad especial para pintar a las mujeres hermosas y deseables, vivas e inteligentes. Para ello, en sus retratos, el pintor solía agrandar los ojos y oscurecer el color del iris, lo que hacía que las miradas de estas mujeres cobrasen vida. Un ejemplo de ello es el retrato de Susana Lunden.

Esta obra, pintada por Rubens entre 1622 y 1625, muestra a la joven Susana Lunden, hermana mayor de la que más tarde sería su esposa Helena Fourment. La relación que tenía con la familia se hace evidente en lo informal del cuadro, que podría ser un retrato de compromiso o de boda. Sin embargo, Susana Lunden había quedado viuda de su primer matrimonio, por eso, pese a ser un retrato pintado en estudio, Rubens pintó unos nubarrones oscuros que se apartan de ella, dando lugar a un cielo azul. Como apunta Erika Langmuir (2016): «El retrato se pintó en estudio, pero el hecho de colocarlo en el exterior permite a Rubens pintar una luz natural, de forma que incluso la sombra del sombrero de fieltro con una pluma que lleva susana no mengua el brillo de la piel y de los ojos».



Figura 1. Pedro Pablo Rubens, *Retrato de Susana Lunden*, 1622-5, The National Gallery (Londres)

En este retrato, Rubens pintó la piel de Susana blanca y nacarada, siguiendo los modelos pictóricos de la época. En el sombrero se ve la pincelada suelta de Rubens, que aporta esa sensación de volumen y de aire entre los materiales. Lleva como elementos decorativos los pendientes y el anillo en el índice de la mano derecha. Y sus senos quedan levantados de manera antinatural y apretados por un corsé. De su vestimenta destaca el traje con mangas rojas abullonadas, cuyo color atrevido refleja

y concentra el rojo cálido de los labios. Otorgándole al rostro todavía más importancia. Todo ello conjuga a la perfección para que las luces hagan que los ojos de Susana parezcan más brillantes y expresivos. Aun así, su mirada evita el contacto directo con nosotros. La tenemos delante pero prefiere mirar de soslayo, a pesar de que tiene los labios entreabiertos en una sonrisa cálida y confiada. El retrato, que resulta estático por la posición del cuerpo de Susana, parece estar queriendo tomar vida a través de los ojos de Susana. Como si de un despertar se tratase. La mirada y el gesto de su cara se congelan en un instante casi fotográfico. ¿Acaso no parece acabar de levantar la vista tímidamente hacia el artista? Es como si Rubens, adelantándose a los impresionistas, hubiese captado ese preciso instante, esa precisa expresión de Susana en una pincelada. Con toque magistral, hace que su rostro se vuelva maravillosamente natural, en un instante de equilibrio entre reserva y espontaneidad.



Figura 2. Marie Louise Élisabeth Vigée Lebrun, Autorretrato con sombrero de paja, 1782, The National Gallery (Londres)

El retrato de Susana Lunden, que nos sigue conmoviendo en la actualidad, influirá a la pintora francesa del siglo XVIII Marie Louise Élisabeth Vigée Lebrun que se autorretratará en 1782. En *Autorretrato con sombrero de paja*, la pintora muestra con gracia y maestría su admiración por la famosa obra de arte flamenca.

La artista, comenzó a pintar desde niña en el taller de su padre, Louis Vigée, retratista especializado en pintura al pastel, y llegó a ser retratista de la reina María Antonieta. La historiadora del arte Erika Langmuir (2016) expone que Madame Vigée Le Brun, era una mujer atractiva y muy encantadora que se especializó en realizar retratos atractivos y seductores de mujeres y niños. Pero lo que nos interesa de ella sucederá durante la década de 1780, cuando Marie Louise viaje a los Países Bajos

y pueda contemplar y estudiar la obra de los maestros flamencos y, sobre todo, de Rubens. Será el retrato de Susana Lunden el que cale en el imaginario de la propia Madame Vigée Le Brun, hasta el punto de que la artista escribirá que «su gran efecto reside en los dos tipos de iluminación que crean la simple luz del día y la luz del sol... Este cuadro... me ha inspirado hasta el punto de hacer mi propio autorretrato... buscando el mismo efecto» (Erika Langmuir, 2016, p.344).

Madame Vigée Le Brun encontró en Rubens a un pintor cuyo tema principal eran las mujeres, mujeres con alma, con vida interior. Mujeres vistas como mujeres y no como simples objetos que han de ser vistos por los hombres.

3.1.2. Pintura mitológica: *Sansón y Dalila*

Otro de los grandes temas de las obras del pintor flamenco fue la pintura mitológica. *El rapto de las hijas de Leucipo* (1618), *Las hijas de Paris* (1618), *Diana y Calisto* (1635) y *Las tres Gracias* (hacia 1635), son un ejemplo de la pericia de Rubens para crear un ambiente opulento, dinámico y lleno de acción en la que las figuras voluptuosas de las mujeres cobran especial importancia. Sin embargo, la obra que vamos a analizar se va a centrar en un relato bíblico del Antiguo Testamento, en el que el centro de la composición no la va a ocupar la corporalidad de la mujer, sino la del hombre. Y, aun así, va a ser el personaje femenino el que ostente todo el protagonismo de la obra.

La obra en cuestión es *Sansón y Dalila*, realizada por Rubens entre 1609 y 1610, mucho antes de sus obras más famosas. Sin embargo, en ella ya podemos ver esa intencionalidad de Rubens de crear una iconografía rica y con base en el arte del Renacimiento y la Antigüedad Clásica. Así como una forma de representar en la que tanto la figura del hombre como la de la mujer se equilibran en la recepción del mensaje.



Figura 3. Pedro Pablo Rubens, *Sansón y Dalila*, 1609-1610, The National Gallery (Londres)

La historia de Sansón y Dalila se encuentra en el *Libro de los Jueces* en el Antiguo Testamento. Dalila, quien mantiene una relación amorosa complicada con Sansón, es sobornada por jueces filisteos para que descubra de dónde procede el descomunal poder de Sansón. Él lo mantiene en secreto y evita las preguntas de Dalila, pero tras su insistencia, Sansón acaba revelándole el secreto a su amada: su pelo, que nunca ha sido cortado, es por qué en él reside toda su fuerza, debido a que él es nazireo, es decir, consagrado a Dios antes de nacer. Dalila, tras conocer el secreto, solo tiene que esperar a que Sansón se duerma y cortar su cabello. En este relato se ve una doble codicia: del mismo modo que Dalila es codiciosa del dinero, Sansón lo es de la propia Dalila, y es lo que Rubens representa. El momento exacto en el que Sansón queda dormido sobre Dalila, la que cree su amada, y el que un criado, por orden de ella, aprovecha para cortar el pelo.

La historia de Sansón y Dalila ofrece a Rubens el contexto perfecto para ofrecer una explicación moralizante no solo de la diferencia sexual, sino también del sexo y de la debilidad de hombres y mujeres. Interesante este punto pues, aunque históricamente el peso de la maldad y de la astucia recaía negativamente en la figura de la mujer, iguala a ambos géneros mostrando sus debilidades morales. Para ello crea una composición y un espacio novedosos en la representación de esta historia.

Analizando primero la composición, realiza esta obra basándose en la perdida *Leda y el Cisne* de Miguel Ángel², aunque en este caso Dalila se encuentra recostada mostrando su perfil derecho y la Leda de Miguel Ángel nos mostraba su perfil izquierdo. El gusto de Rubens por Miguel Ángel es palpable en la corporeidad de sus personajes, siendo la escultura de *Noche* otra de las influencias que Rubens utilizó para esta obra. (Figura 4 y Figura 5)



Figura 4. Miguel Ángel, *Noche*, 1519-1534, Capilla Medici, Basílica de San Lorenzo (Florencia)



Figura 5. Después de Miguel Ángel, *Leda y el Cisne*, hacia 1530, The National Gallery (Londres)

² Esta obra, hoy perdida, podemos conocerla gracias a las copias que otros artistas realizaron de ella, por ejemplo, el grabado de Cornelis Bos o la pintura de Rosso Fiorentino.

Sobre Dalila, y en el centro de la composición, sitúa al cuerpo musculoso y dormido de Sansón. Tras ellos, un criado es el encargado de cortar el cabello de Sansón mientras una criada aguanta una vela que quiere iluminar las tijeras, aunque la luz ilumina por encima de todos los personajes al rostro pálido y nacarado de Dalila. Al fondo, en tercer plano, unos guardias esperan en la puerta a que la traición se haya consumado y así llevarse a Sansón. El espacio donde actúan los personajes es un interior, algo totalmente novedoso ya que tradicionalmente este relato se había representado en exteriores.

Estamos entonces ante dos innovaciones en la pintura flamenca propuestas por Rubens: tenemos «el retrato de una mujer simultáneamente en control de su hombre y confinada entre las paredes de un dormitorio contemporáneo iluminado con velas que evoca fácilmente a un burdel» (Lyon, 2020, p.42). Tenemos, por lo tanto, a una mujer que, dado el espacio en el que se encuentra, un burdel, es capaz de controlar a un hombre, pero, al mismo tiempo, esas cuatro paredes le recuerdan que se encuentra confinada dentro de lo privado. En el espacio aparece también en el fondo una estatua pagana de Venus y Cupido, madre e hijo que eran los encargados de llevar el amor a los mortales.

«Una vez establecido esto, Rubens es libre de representar a Dalila en un estado de desnudez lasciva, contrastando su escote regordete y luminoso con el brazo musculoso y bañado por el sol de Sansón. La representación de Dalila de esta manera es significativa para Rubens, quien, pensando en una cortesana mercenaria, inventa lo que parece ser la primera versión de la mujer tintorettesca de pechos desnudos y vestido rojo, que continuamente reaparecerá en sus futuras obras como símbolo de feminidad emotiva» (Lyon, 2020, pp.42-43). Esta forma de representar a las mujeres y sus pechos desnudos y enmarcados será una constante para Rubens. Por otro lado, el gran Sansón, cuyos músculos tensos y abultados dotan a la figura de un gran poder resultan, por otro lado, pesado y abatido. Su mano cae totalmente sin ninguna tensión, al igual que su rostro, anticipando su pérdida de fuerza. Especialistas en la materia como Jeffrey M. Muller (1982) han sugerido que el Sansón durmiente de Rubens podía estar basado en el Hércules Farnesio de Glykon de Atenas³. Lyon (2020) sigue esta hipótesis y hace una similitud entre el personaje mitológico y el personaje bíblico quienes «comparten notables similitudes biográficas y psicológicas». Del mismo modo que Sansón es traicionado por Dalila, Hércules es humillado por Ónfile. Se podría decir que son dos personajes «castrados» por una mujer.

Esta «castración» resulta interesante ya que algunas partes de los cuerpos de Sansón y Dalila están dotando a la obra de un poder expresivo y de una lectura que no comprendemos a primera vista: ambos personajes, Sansón y Dalila, son símbolos de su propia sexualidad y de sus genitales. Analizando primero a Sansón, encontramos simbolizada su virilidad en la representación de los músculos de sus brazos, sus hombros, sus piernas y, sobre todo, de su espalda. En el caso de Dalila, aunque

3 El Hércules Farnesio de Glykon de Atenas es una copia de una estatua original perdida realizada en bronce y atribuida a Lisipo.

Rubens la personaliza como una prostituta, la representación de sus senos se encuentra dentro de los límites del decoro permitido y aceptado en la época. Su pecho y sus hombros blancos contrastan con su blusa blanca y su vestido rojo. Pero Rubens va más allá. «Además de ofrecer a sus espectadores un pecho desnudo sensualmente enmarcado y delimitado por una doble banda de cinta, procede a transformar el vestido de Dalila, dotado de al menos tanta descripción táctil y cuidado como la musculatura de Sansón, en un sustituto o símbolo de su sexo y su atrapamiento sexual» (Lyon, 2020, p.50). Con esta obra Rubens nos ofrece varias lecturas, demostrando una vez más, que se trata de un pintor culto y conocedor de la tradición, pero a la vez transgresor e innovador. Sansón es un Hércules que no consiguió el amor de su adorada Dalila. Y Dalila es Leda, Ónfile, y, en plena época de la Contrarreforma, también la caída María Magdalena.

Rubens nos ofrece, por lo tanto, en la misma representación tres dimensiones totalmente dispares de la mujer. Pero ¿qué hay más real que la disparidad en la psicología de una persona? Quizás por esto Rubens ha sobresalido como pintor de mujeres. En el caso de *Sansón y Dalila*, en una misma pintura nos habla acerca de tres mujeres distintas, de tres historias y de tres actitudes totalmente dispares. Además, como he nombrado anteriormente, sitúa a la mujer y al hombre en lugares equidistantes en cuanto representantes de la codicia. Y, además, hace una representación de la sexualidad humana totalmente igualitaria.

Con *Sansón y Dalila*, Rubens comienza a alejarse «del clasicismo formal de Otto Van Veen al naturalismo en el sentido «empírico», es decir, como observación directa del ser humano y de la naturaleza. De aquí en adelante, Rubens activará la significación metafórica no sólo en la personificación única e independiente, sino también a través de relaciones físicas y psicológicas entre las figuras» (Lyon, 2020, p.53). Se aleja de la tradicional relación desigual de la representación del desnudo y crea un diálogo entre ambos cuerpos.

3.2. Rembrandt

Rembrandt van Rijn es el pintores holandés más importante del Barroco y uno de los mayores pintores de la historia del arte. Nacido en Leiden en 1606 en una familia acomodada. Se inició en la pintura en el taller de Jacob van Swanenburgh, quien tenía claras influencias de la pintura italiana del S. XVI y de autores flamencos como El Bosco, para más tarde aprender de Pieter Lastman y sus influencias rafaelescas. A la vuelta a su ciudad natal, Leiden, Rembrandt ya no era un desconocido, y el virtuosismo de sus pinturas fue corriendo entre mecenas, coleccionistas y nobles. Será entonces cuando se traslade a Ámsterdam, donde su fama como retratista le llevará no solo a pintar a los mayores nobles de la capital sino a crear obras colectivas como *La lección de anatomía del doctor Tulp* o *La ronda de noche*, dos de sus obras colectivas más conocidas.

Sin embargo, en este caso me quiero centrar en un tipo concreto de retrato: el de las mujeres. Durante el XVII las representaciones pictóricas holandesas de las

mujeres se centraban casi exclusivamente en el género del retrato. Normalmente eran esposas de los grandes burgueses de la época, así como miembros de la nobleza. La dignificación de las retratadas y su status eran aquello buscado por los clientes. Otras veces, dependiendo del lugar que pudiese ocupar la obra, las mujeres también eran representadas en temas bíblicos o mitológicos pero casi nunca se utilizaba el desnudo. En la unión del retrato y el desnudo será pionero Rembrandt, quien, tras estudiar a los grandes pintores venecianos y sobre todo, a Tiziano, añadirá conceptos como la individualidad y la subjetividad en sus desnudos. Con su *Betsabé*, obra que analizaremos a continuación, veremos como unirá la representación de un cuerpo femenino erótico y desnudo con un rostro individualizado que muestra a una mujer en el mismo acto de pensar.

La representación de la feminidad por Rembrandt ha sido recibida de forma positiva por académicos como John Bether, Mary Garrand o Mieke Bal, autores especializados en la crítica de género.

3.2.1. *Betsabé*



Figura 6. Rembrandt van Rijn, *Betsabé*, 1654, Museo del Louvre (París)

Esta obra, fechada en 1654, cuenta el relato que aparece en el Antiguo Testamento en el segundo libro de Samuel (11:1 a 12:25). En él se narra el adulterio de Betsabé con el rey David. Una tarde, el rey David ve desde su balcón a una joven muy hermosa que se estaba bañando. Para conocer de quién se trataba, el rey manda a un mensajero quien le hace saber que se trata de la mujer de Urías. El rey David manda llamarla y la convoca para que duerma con él, quedando Betsabé embarazada tras el acto sexual. Para ocultar el adulterio, el rey David mandará a Urías a la primera línea de batalla, donde morirá evitándose así el escándalo del adulterio.

La historia de Betsabé y el rey David será utilizada durante la Edad Media y el Renacimiento como un relato moralizante en el que se condena el adulterio y las argucias

ideadas por el rey David para ocultarlo. La propia iconografía del arte perpetuará este relato con la representación de Betsabé en el baño como incitadora de tal adulterio.

Su historia forma parte de la llamada «Weiberlisten» el tema de la peligrosa mujer fuerte que es capaz de dominar al hombre y hacer que se rinda a ella. Frente a un David que ve, ordena y posee tenemos a Betsabé que obedece, pero la historia da una vuelta para que lo representado sea la seducción y la incitación al adulterio de Betsabé.

Durante los siglos XVII y XVIII, la mujer debía mostrar su valor ante la sociedad con su quietud, castidad y silencio. La buena mujer se definía por unos actos que se mostraban antagónicos a los de las mujeres pecaminosa y alejadas de la moral que la religión pedía.

En la historia de Betsabé, ella aparece como la perpetuadora del mal, mientras que el rey David aparece como la víctima de una seducción. Esta historia, servía para recordar a las mujeres de la época como debía ser una buena esposa y para recordarles el valor de la castidad dentro del matrimonio. «Calvinistas y moralistas en la época de Rembrandt usaban la historia de Betsabé para avisar del peligro de la seducción de las mujeres y del adulterio» (Hammer-Tugendhat, 2015, p.18)

Rembrandt, consciente del mensaje que mandaba la moral de la época, decidió hacer de su Betsabé una representación realista de esa mujer: para él, Betsabé no es culpable de haber sido vista desnuda. Pone el foco en la mirada, en quién mira, en quién es visto. En esta obra plantea cuestiones que se adelantan a aspectos culturales más cercanos a nuestra actualidad como pueden ser las fotografías que se muestran en las redes sociales, que a las de la burguesía holandesa del siglo XVIII.

En esta obra debemos prestar especial atención a un objeto: la carta. Aunque en el texto bíblico no se hace referencia a ninguna carta, pues la orden de enviar a Urías al frente de la batalla fue a través de un mensajero, Rembrandt se toma la licencia de presentar a Betsabé con una carta, una carta en la que ella lee que el rey David ha enviado a su marido a una muerte segura para ocultar el adulterio de ambos. La creación de este momento concreto es la que va a dotar a esta pintura de una nueva lectura hasta entonces nunca planteada. Como señala Hammer-Tugendhat (2015), la carta forma parte de la iconografía de la transmisión de mensajes y por tanto de un contexto orientado a la acción. Mieke Bal (1991), por su parte, utiliza un enfoque semiótico para su análisis, al considerar la carta como un «signo de textualidad» y posteriormente concluye que la carta también connota el mensaje que David envió junto con Urías, la cual indirectamente la sentencia de muerte de este último.

En la escena veremos la carta, a la criada y a Betsabé. Con estos tres elementos nos encontramos ante un cuadro con una historia que ha de ser conocida por el espectador para que se produzca su total comprensión. Y, además, es con el conocimiento de la historia bíblica y con otras representaciones del mismo tema cuando la propuesta de Rembrandt se hace todavía más interesante. El que mira se fijará en los ojos de Betsabé, en su mirada ausente pero en actitud pensativa. No es ya solo

el reflejo de la mujer adúltera. Esta Betsabé es una mujer individual que muestra sus sentimientos y reflexiona sobre su porvenir, no es una mujer con gesto altivo y seductor que busca seducir al hombre que mira ni prevenir a las mujeres de la época de unas consecuencias nefastas ante un adulterio. Su rostro nos muestra el momento exacto cuando el dilema moral pasa por su cabeza, en el que su decisión marcará irrevocablemente su futuro más próximo. Entonces, ¿qué hacer? ¿Qué ocurrirá después? Rembrandt consigue trasladar esa introspección a la pintura de una manera magistral.

Otra de los aspectos que Rembrandt también consigue es el aire de introspección melancólica y pensativa de Betsabé a través de su cabeza inclinada, las cejas ligeramente arqueadas y, sobre todo, de la escenificación de sus ojos oscuros abatidos y la mirada perdida. La iluminación específica de la escena enfatiza la interioridad: los tonos rojos y ocres, especialmente los del vestido dorado, brillan en la oscuridad y sumergen la escena en una luz misteriosa que parece emanar de los propios cuerpos y objetos. Toda la puesta en escena estética de la pintura tiene como objetivo trasladar la historia desde el exterior al interior de Betsabé. Es como una visualización de la mente de Betsabé. Se supone que los espectadores de la imagen deben imaginar sus sentimientos y pensamientos mientras ella toma una decisión terriblemente difícil. «Transformar la narrativa en su lucha interior activa simultáneamente la fantasía de la audiencia. Al representar el reflejo, se anima a los espectadores a reflexionar sobre sí mismos» (Hammer-Tugendhat, 2022, p.24).

Su rostro en actitud pensativa, totalmente novedoso, combina a la perfección con el desnudo erótico femenino propio de la tradición barroca. La académica Ann Jensen Adams, resume a la perfección esta conjunción cuando señala que «a ella no se la percibe como un objeto anónimo del deseo masculino, sino como un individuo que experimenta su propia subjetividad y con quien el espectador puede empatizar» (Hammer-Tugendhat, 2022, p.26).

El énfasis no se hace en la desnudez, sino en su expresión melancólica y en su aura de pensamiento. Rompiendo con la tradición, Rembrandt enlaza una representación erotizada de un desnudo femenino con la individualización de esta mujer. No sigue el modelo veneciano de mujer desnuda que equivale a belleza, castidad y erotismo. Aquí resalta el pensamiento, la introspección, la toma de decisiones. Se aleja de la representación de una mujer estática que permanece ante los ojos de un público para ser juzgada, señalada y cuestionada. La Betsabé de Rembrandt parece más bien haber sido capturada en un instante, como si se tratase del disparo de una fotografía, y el espectador pudiese adentrarse en su cabeza donde sus pensamientos se solapan y fluyen unos con otros, donde el aparente silencio muestra una tormenta de emociones que la hacen un ser humano más. No se trata de una pintura unidireccional en la que el la escena muestra una historia y el espectador la juzga. En la maestría de la representación de ese rostro Rembrandt crea un diálogo entre pintura y espectador, entre sentimientos y pensamientos. Su forma de individualizar a Betsabé la baja del pedestal de la historia bíblica y la pone frente a frente a sus iguales, aquellos que miran la obra. Betsabé parece, en cierto modo, cuestionar al espectador: y tú, ¿qué harías?

La combinación de erotismo y subjetividad es lo que hace a Betsabé tan inusual. Aunque si seguimos desentrañando la obra de Rembrandt veremos en las mujeres de *Una mujer en la cama* (1646) o *Susana y los viejos* (1647) como su mirada nos incomoda.



Figura 7. Rembrandt van Rijn,
Susana y los viejos, 1647,
Gemäldegalerie (Berlín)

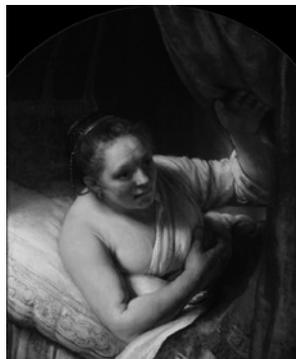


Figura 8. Rembrandt van Rijn,
Una mujer en la cama, 1646,
National Gallery of Scotland
(Edimburgo)

Al igual que sucede con Betsabé, en ellas el espectador parece sentirse incómodo. Que el espectador actual sienta estas imágenes como antieróticas son prueba de la magistral dotación psicológica que Rembrandt otorgó a la mujer en sus pinturas. Analicemos brevemente estos dos ejemplos:

En *Una mujer en la cama* la propia perspectiva de la obra crea un triángulo entre el espectador, que mira al cuadro y la mujer, que corre una cortina que separa nuestro mundo y su mundo, pero que mira a otro que parece encontrarse fuera del encuadre. Tenemos un desnudo, pero no es un desnudo creado para el deleite del espectador. Estamos ante algo privado e íntimo, sintiéndonos intrusos de este momento. La individualidad de esta mujer, cuya mirada no se cruza con nosotros no trata de provocarnos un deleite erótico.

En el caso de *Susana y los viejos* tenemos otro relato bíblico en el que dos jueces viejos ven a Susana tomando un baño y le demandan que se entregue sexualmente. Ante la negativa de Susana, los viejos la acusan de adulterio y es condenada a muerte. En esta obra vemos como los viejos miran a una Susana asustada, que sabe que alguien puede verla, pero no es consciente de la mirada de los viejos. En cambio, Rembrandt posa su mirada sobre nosotros, sobre el espectador, poniéndonos en el lugar de un voyeur que mira algo que no le ha sido permitido ver. Susana no quiere ser vista y en su reacción, su postura se ve incómoda tratando de cubrirse los pechos. Esta incomodidad de Susana se transmite al espectador, que en ese instante se da cuenta de que lo que está haciendo no está bien. Se encuentra pues en una posición incómoda, su mirada hacia Susana no es consentida. Magníficamente Rembrandt consigue confrontar el relato y la individualidad de Susana con el espectador. «La sublimación de la violencia en el poder de la mirada se caracteriza como una violenta relación en el campo de la visión» (Hammer-Tugendhat, 2015, p.48). Que el público actual considere las representaciones de la feminidad de Rembrandt antieróticas demuestra cuánto adelanto llevaba el pintor en la forma de pintar a estas mujeres.

La importancia de *Betsabé* radica en que fue la primera representación de Rembrandt en la que, como afirma María Teresa Beguiristain (1994) «nos encontramos con una desnudez individual marcada por el rostro de expresión tristemente aceptadora de los inevitables deseos de David. Una mujer dotada de una rica vida interior, no o de un cuerpo, un ser humano en su totalidad.». Hoy en día, estos rostros pintados por Rembrandt adquieren todavía más protagonismo e interés, y nos llama la atención la actualidad de sus reflexiones. Se aparta de la tradición de pintar a la mujer desnuda para el espectador para ofrecernos una imagen de la mujer desnuda tal cual es en un momento de privacidad.

3.3. Vermeer

Jan Vermeer es considerado por muchos como el pintor de la intimidad. Sus cuadros muestran un interés especial por la representación de mujeres en soledad o escenas cotidianas de interior. No sin olvidar su *Vista de Delft*, obra que el escritor francés Marcel Proust definió como «el cuadro más bello del mundo».

Vermeer se formó en Delft, donde fue seguidor de Carel Fabritius, que fue discípulo de Rembrandt, y de Pieter de Hooch, con quien compartirá su gusto por los interiores equilibrados, la profundidad y por sus estudios de luz. Su interés por la perspectiva y por la vida cotidiana lo condujeron al punto de que muchas de sus obras lleven por título una descripción de lo que vemos (aunque las interpretaciones simbólicas, sobre todo espirituales, se encuentren escondidas en los elementos que la acompañan). Por poner algunos de los ejemplos más conocidos: la cortina en *Muchacha leyendo una carta*, los colores de la ropa de *La joven de la perla*, o la balanza de *Mujer pesando perlas*.

3.3.1. *Mujer pesando perlas*

Si hay un cuadro que destaca por sus lecturas y complejidad es *Mujer pesando perlas*. La obra, que fue realizada en 1664, también ha recibido el nombre de *Mujer con una balanza*. En ella se ve a una mujer de pie, frente a una mesa que se sitúa pegada a la pared. Tras ella, un cuadro del Juicio Final que enmarca su rostro. Frente a la mujer se vislumbra el marco de un espejo y una zona iluminada por la que entra la luz. La mujer se encuentra sosteniendo una balanza vacía que en ese preciso instante se encuentra equilibrada. Sobre la mesa vemos joyas de oro y perlas que van a ser pesadas. La luz penetra desde el lado izquierdo produciendo una diagonal de brillos y sombras que destacan las perlas, el paño y el ribete blanco de la chaqueta de la mujer, así como su delicada piel clara y nacarada. Las luces y las diagonales marcan un excelente sentido de estabilidad en la imagen. La escenografía es perfecta.



Figura 9. Johannes Vermeer, *Mujer pesando perlas*, 1665, National Gallery of Art (Washington DC)

Podría parecer una imagen íntima y cotidiana si no fuera porque detrás de ella aparece un cuadro con temática del Juicio Final. Integrar imágenes como miniaturas, cuadros o grabados dentro de los cuadros era algo común en la pintura de los Países Bajos desde el S.XV, y como sucede en este caso, aportan más información a aquello que nos está contando la pintura. Sin embargo, como apunta Hammer-Tugendhat (2022): «los cuadros dentro de cuadros pertenecen casi exclusivamente a otros géneros: pinturas de paisajes o de historia, retratos, ocasionalmente naturalezas muertas, pero casi nunca pinturas de género o escenas domésticas» (p.193). Por lo que esta novedad que incluye Vermeer hace que todo lo que sucede en la escena adquiere una nueva dimensión, un nuevo significado que, pese a su apariencia de situación de la vida cotidiana nos hable acerca de algo trascendental: «Vermeer es el primero en yuxtaponer el motivo profano de pesar los bienes materiales con el acto celestial de pesar las almas (Hammer-Tugendhat, 2022, p.198). Wheelock (2023), por su parte, explica la relación de la mujer pesando perlas con el cuadro que tiene detrás: «La yuxtaposición visual de la mujer y el Juicio Final se ve reforzada por paralelos temáticos: juzgar es pesar. Esta escena tiene implicaciones religiosas que parecen relacionadas con las instrucciones de San Ignacio de Loyola, en sus Ejercicios Espirituales, de que los fieles, antes de meditar, primero examinen su conciencia y pesen sus pecados como si se enfrentaran al Día del Juicio. Sólo esa introspección podría conducir a elecciones virtuosas en el camino de la vida. La mujer sosteniendo una balanza nos insta así alegóricamente a conducir nuestras vidas con templanza y moderación. La mujer está suspendida entre los tesoros terrenales de oro y perlas y un recordatorio visual de las consecuencias eternas de sus acciones».

Entre todas las obras de Vermeer esta ha sido considerada de mayor complejidad en su significado debido a las posibles lecturas que ofrece debido a la combinación de la mujer con el cuadro del Juicio Final. Además de la de Wheelock, también se ha contemplado la posibilidad de que se interprete como una imagen alusiva a la Virgen como intercesora ante Dios por los hombres (para la iconografía cristiana, los colores azul y blanco tradicionalmente se han relacionado con la Inmaculada Concepción) o debido a su posición cubriendo la mitad del cuadro, podría corresponderse con la posición tradicional del Arcángel Miguel pesando las almas. Sin embargo, hay otra lectura moralizante realizada por Herbert Rudolph que tuvo gran influencia hasta los años 80. En ella habla acerca de la posibilidad de que la mujer se tratase de una *vanitas* que, apoyada por el cuadro del Juicio Final, recuerda la fugacidad y brevedad de la vida frente a la muerte. La mujer aparece prestando atención a las joyas y a las riquezas en lugar de a lo verdaderamente importante, que sería la salvación de su alma. Sin embargo, el hecho de pesar oro no tenía connotaciones negativas en los Países Bajos, ya que era un tema familiar y recurrente en su tradición pictórica. Es más, en el S.XV, uno de los momentos de máximo esplendor de la pintura flamenca, el pintor Petrus Christus ya realizó un panel en el que se muestra a una pareja junto a San Eloy, patrón de los joyeros y orfebres, que también sujeta una balanza vacía.

Sin embargo, además de lo que vemos a primera vista y de los detalles que nos ofrece la obra, las nuevas tecnologías dieron un paso más en el estudio de las obras de arte y, como veremos a continuación, nuevas lecturas que cambian por completo la versión dominante. No todo lo encontramos a simple vista. Aunque el estudio arroja nuevas interpretaciones, el patrón básico estructural de la obra permaneció igual, otorgando al cuadro del Juicio Final un marcador moralizante y religioso. En lugar de considerar a la mujer como un ser individual en contraste con el cuadro, se creó una nueva interpretación por la que ella ya no encarnaba la vanidad, sino que defendía la verdadera fe (la católica), la justicia o la conciencia. Por lo tanto, la mujer no debe tener miedo al Juicio Final, ya que como escribe Wheelock, sopesa sus acciones con responsabilidad y modestia. Nanette Salomon, especialista en estudios de género en la pintura holandesa del siglo XVII, va más allá centrándose en cómo la falda sobresale de entre la chaqueta. El punto de partida de su interpretación es la presunción de que la mujer está embarazada y lo que hace es sopesar el destino de su futuro hijo, que estará determinado por la fe cristiana, las estrellas (la balanza es interpretada por la constelación de Libra) y el libre albedrío (Como se cita en Hammer-Tugendhat, 2022, pp.195-196). La propuesta de Nanette Salomon causó un gran revuelo entre los estudiosos de Vermeer, lo que pone de manifiesto cómo una nueva mirada femenina hacia una obra mayoritariamente vista y estudiada desde un punto de vista masculino puede ofrecer nuevas lecturas e interpretaciones. De ahí la importancia de revisar las imágenes. Berger (2022) habla de cómo estas revisiones «tienen el efecto de acercar la distancia en el tiempo entre el acto de pintar el cuadro y el nuestro de mirarlo. En este sentido todos los cuadros son contemporáneos. Su momento histórico esta ante nosotros (p.31)». Con esta afirmación y con la propuesta de Salomon vemos un claro ejemplo sobre como el acto de mirar está en constante evolución y de cómo las obras pueden arrojarnos nuevos significados que enriquecen a la obra de arte y, todavía más, a ese espectador que se detiene frente a ella a mirarla.

CONCLUSIÓN

Para finalizar este trabajo me gustaría resaltar las conclusiones a las que he llegado después del análisis de las obras de estos tres autores. Siendo la representación de la mujer el objeto de este estudio, las propias obras me han ido llevando a una comprensión del modo de trabajar de estos autores que desconocía.

En todos ellos podemos encontrar la importancia de la religión. Para Rubens y Rembrandt el Antiguo Testamento es motivo de inspiración para representar relatos a primera vista moralizantes y que comulgaban con el gusto de la sociedad promovido por la Contrarreforma. Si bien la historia de *Betsabé*, de *Sansón y Dalila* y *Susana y los viejos* eran populares en su época, y por lo tanto, cumplían una función educativa y ejemplificante de la conducta social, en la actualidad resultan inaccesibles para el espectador desconocedor de esta historia. Por lo tanto, su estudio me ha permitido entender como estos modelos iconográficos del Antiguo Testamento desarrollaron un cambio importante con el tratamiento que Rubens y Rembrandt otorgaron a la figura femenina. En el caso de *Mujer pesando perlas*, el cuadro que muestra una escena del Juicio Final es capaz de cambiar por completo el significado de la imagen y, aun hoy, sus interpretaciones y teorías producen discusiones en el ámbito académico.

En cuanto a la representación de la mujer, los tres autores se alejan del canon establecido por la pintura del Renacimiento y prestan a la figura femenina una relevancia y un tratamiento que adelantan a estas obras al modo de representar del siglo XIX y a cuestiones de género propias de la actualidad. Rubens presenta a sus protagonistas, a Sansón y Dalila, como iguales dentro del relato. La propia forma en la que los representa muestra la unión de ambos cuerpos, tanto desde un punto de vista simbólico sexual como psicológico, pues la fuerza de ambos radica en una naturaleza corrompida por los deseos mundanos frente a la razón. En el caso de Susana Lunden, su pericia pintando hicieron que esa expresión dulce y tímida calase en una artista posterior, en Madam Vigee Le-Brun. Es remarcable porque con ello se demuestra como la visión que Rubens tenía de las mujeres estaba más cerca de la propia percepción que las mujeres tenían de sí mismas que de la de la mayoría de los hombres. Rembrandt remarca en las tres obras analizadas la individualidad de sus mujeres por encima del erotismo del desnudo. Su alma, sus dilemas y sus pensamientos se anteponen a lo que vemos. Lo cual lejos de hacerlas deseables las confirma como seres capaces de decidir su destino. En cuanto a Vermeer, quizás la obra más diferente respecto a las dos, la mujer también aporta su importancia, pues su mera presencia abre la posibilidad de diferentes lecturas. Siendo la del embarazo de la mujer una de las que me han resultado más interesantes ya que, aunque es algo que apreciamos a simple vista, no ha sido hasta la actualidad cuando una especialista en la obra ha puesto la posibilidad sobre la mesa y ha provocado la reacción de sus compañeros. En cierto modo, el hecho de que una mujer hable sobre la representación de una mujer pone de manifiesto las premisas expuestas por John Berger sobre la revisión de la feminidad.

En conclusión, todas ellas, de modos diferentes, dan un paso adelante respecto a quién mira incomodando al espectador. No son mujeres expuestas para ser vistas y juzgadas, sino que trascienden a su historia y a su función y a la composición para interpelar al espectador. Dalila, orgullosa, no se esconde de su decisión de traicionar a Sansón y permanece inmutable con el cuerpo de él mientras le cortan el cabello. Es una mujer consciente de lo que ha hecho y no se arrepiente. Una provocación de una mujer que es capaz de tumbar al hombre más fuerte para conseguir un objetivo. Betsabé y Susana, por otro lado, son representadas como mujeres que sienten. Sus historias las habían relegado a una figura portadora de pecado, pero Rembrandt las dota de vida, de conciencia, de reflexión. Además, con sus miradas fuera de campo, interpelan y confrontan a un espectador que se va a sentir incómodo por haberlas juzgado en vez de haber tratado de comprender el proceso psicológico por el que estaban pasando. La quietud y la pausa de la mujer que está pesando perlas provocan, debido a los símbolos que se encuentran en la obra, incompreensión y desasosiego. Tal vez una metáfora de la dificultad de la comprender qué piensa esa mujer que parece estar sopesando un futuro incierto.



Figura 10. Elaboración propia, *Betsabé*, *Dalila* y *Mujer pesando perlas*, 2023

BIBLIOGRAFÍA

- ARTHUR K. WHEELOCK JR., «Johannes Vermeer/*Woman Holding a Balance*/c. 1664,» *Dutch Paintings of the Seventeenth Century*, NGA Online Editions, <https://purl.org/nga/collection/artobject/1236> (accessed September 15, 2023).
- BERGER, J. (2022). *Modos de ver* (3.ª ed., Edición 50 Aniversario). Barcelona. Gustavo Gili.
- BEGUIRISTAIN ALCORTA, M.T. (2013). Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista. *Asparkia: Investigación Feminista*, (6), 135.
- DE LA VILLA ARDURA, R. (2013). Crítica de arte desde la perspectiva de género. *Investigaciones Feministas (Revista)*, 4, 10-23.
- ECKER, G., & BRÜCKNER, J. (1986). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria.
- GARCÍA PÉREZ, N. (2008). La mujer en el Renacimiento y la promoción artística: estado de la cuestión. *Imafronte (Murcia)*, (16), Imafronte (Murcia), 2008 (16).
- GARCÍA PÉREZ, N. (2013). El acceso de la mujer a la «alta cultura» en la Europa del renacimiento. *Arbor*, 189(760), A020.
- LANGMUIR, E., (2016) *The National Gallery Guide*. London: National Gallery.
- LYON, J. (2020). *Figuring faith and female power in the art of Rubens* (Visual and material culture, 1300-1700 ; 22).
- MARTÍN CLAVIJO, M. (2022). La defensa del matrimonio desde la óptica femenina en el *Dialogo della dignità delle donne* de Sperone Speroni. *Estudios Románicos*, 31, Estudios románicos, 2022, Vol.31.
- RIVIÈRE, JOAN; VELÁSQUEZ, ADRIANA; PONCE DE LEÓN, MARÍA. «La femineidad como máscara». *Athenea digital*, 2007, n.º 11, pp. 219-226. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/60109>.
- RUBAYO, S. (2023). *Te gusta el arte aunque no lo sepas: Descubre por qué la historia del arte te representa* (1.ª ed. reimp. ed., Paidós Contextos). Barcelona: Paidós.
- ZELL, M. (2021). *Rembrandt, Vermeer, and the gift in seventeenth-century Dutch art* (Amsterdam studies in the Dutch golden age).