

# Galatea y otros mitos. Desnudos para el París de la modernidad

Miguel ETAYO GORDEJUELA

migueletayo@telefonica.net

## RESUMEN

Nunca como en el siglo XIX un tema ya de por sí muy tratado por el arte, como el desnudo femenino, fue tan frecuente, a pesar de chocar frontalmente con determinados valores culturales. Varios mitos de la Antigüedad tipifican las maneras de justificarlo en el centro más representativo de la producción artística de la época.

**Palabras clave:** arte, París, modernidad, desnudo, erotismo.

## Galatea and Other Myths. Naked in the Paris of Modernity

## ABSTRACT

Never before a subject –as exhaustively treated in art as the feminine nude– was as frequent as in the 19th century despite of its direct confrontation with most common cultural values. Several antique myths were used as methods to justify the nude in the very centre of the art production of the era.

**Keywords:** art, Paris, modernity, nude, eroticism.

París era un observatorio privilegiado entonces por ser la cosmopolita Meca del Arte, patria de artistas, con permiso de Hauser (1976: 74), que la reduce a centro de placer (ópera, baile, bulevares, restaurantes, grandes almacenes, exposiciones mundiales...); porque el artista moderno (bohémio, sensible, individualista, inconformista, transgresor e independiente) surge en París (Val Cubero 2001: 245); por su prosperidad y el mecenazgo del Estado; por su condición de ‘Capital de la Modernidad’ (Benjamin 1989); y porque es allí también donde el público se amplía hasta ser masivo cuando el estrecho *Salon Carré* del Louvre es sustituido por el Palacio de los Campos Eliseos, el de la Exposición Universal de 1855, para albergar desde 1863 el Salón anual. Allí se exponen cada año las 2500 obras seleccionadas por la Academia de Bellas Artes.

## 1. Galatea

El desnudo en el Arte es un problema porque hay que hacerlo tolerable para una sociedad que vela el cuerpo de la mujer. La primera solución, la de los neoclásicos de principio del siglo y la del arte académico que prolonga la tradición a lo largo de casi todo él, es no tanto pintar una mujer desnuda como una estatua griega –como la *Venus* de Amaury-Duval (1808-1885)– o una *Venus* del Renacimiento –como la de Chassériau (1819-1856) (figura 1)– a lo Giorgione o Tiziano, como las del Louvre, con sus proporciones prefijadas, compostura y decoro, a partir de un repertorio de posturas convencionales.



Figura 1: Théodore Chassériau, *Venus*.

Una imagen ideal, carente de naturalidad, justificada argumentalmente por la Historia, la *Biblia*, la literatura o, sobre todo, la mitología, y también, de forma recurrente hasta el aburrimiento, por la alegoría. Todavía mejor si un preciso dibujo se impone sobre el color y proporciona la sensación securizante de que todo está bajo control incluso en un tema con riesgo de parecer escabroso, como en *Marte desarmado por Venus* de David (1748-1825).

Kenneth Clark (1984: 20, 31) encuentra que este tipo de desnudo, tolerado por el nuevo público burgués, se disfraza con lo que él llama la «coraza clásica». «Los cuerpos espléndidamente esquematizados de las esculturas griegas» se alejan de la realidad mediante «armoniosas simplificaciones», evitando las pilosidades, las arrugas, las bolsas y pequeñas imperfecciones; en comparación, encontramos las transiciones de un cuerpo real «poco convincentes» y «vacilante» su silueta. Por eso, el

15 de abril de 1855 Delacroix (1798-1863) anotaba en su diario estas impresiones sobre un cuadro realista de Courbet (1819-1877), *Bañistas*, expuesto en el Salón de rechazados de aquel año (es significativo que alguien que se mostró tan combativo contra los clasicistas comulgara con este horror ante el desnudo 'real'):

La vulgaridad de las formas no importaría nada; las que son abominables son la vulgaridad y la inutilidad de la idea; y además, si en medio de todo, esta idea, tal cual es, ¡fuera clara! ¿Qué pretenden esas dos figuras? Una gruesa burguesa vista de espaldas, totalmente desnuda salvo un jirón de tela pintado descuidadamente que cubre la parte baja de las nalgas, sale de un charco que no parece lo bastante profundo para un simple baño de pies. Hace un gesto que no expresa nada y otra mujer, se supone que su sirvienta, está sentada en tierra ocupada en descalzarse. Se ven unas medias que acaban de quitarse, una de ellas creo que solo a la mitad. Hay entre las dos figuras un intercambio de pensamientos que no se puede comprender. (Delacroix 2001: 259-60)

Dicen que Napoleón III la golpeó con la fusta y que la emperatriz Eugenia, que acababa de ver unos cuadros de caballos, preguntó: «¿Quién es esa percherona?». La realidad del desnudo, antes que a imitar, nos invita a «perfeccionar», dice Clark, respondiendo a la idea de Aristóteles de que el arte completa lo que la naturaleza no puede terminar.

Volvamos al desnudo académico: de la misma manera que a los retratos, paisajes y temas históricos, reflejo de sus valores, la burguesía mantuvo su afición hasta las últimas décadas del siglo XIX a aquellos desnudos idealizados, donde el sexo se velaba púdicamente o sencillamente se borraba, como en aquel *fabliau* del siglo XIII (Rouger 1978: 141-145), aunque ahora el humor no tenía nada que ver. Tal ocurre en los desnudos de Bouguereau (1825-1905) y Gérôme (1824-1904). El doctor Zwang se queja, en un libro un punto escandaloso en la Francia de los años 60, del escamoteo y falseamiento a que el arte occidental ha sometido el sexo de la mujer. Bouguereau y Gérôme fueron artistas de gran éxito, luego defenestrados de la Historia del Arte, sustituidos en ella por los realistas y otros movimientos 'modernos' y rutinariamente descalificados hasta ahora como 'insípidos'. Hoy, con la relativización de las vanguardias, empiezan a ser recuperados: hemos podido ver recientemente una exposición de Gérôme en la Thyssen. Reproducciones de su *Esclava* adornaron muchas casas burguesas.

Ahora bien: cualquiera se da cuenta de lo que se quiere ofrecer al público masculino bajo semejante disfraz. Lo que buscaba un famoso viajero venido de París, Prosper Mérimée, en la Sala reservada de nuestro Museo del Prado:

Además de las galerías públicas del Museo, todavía hay una parte reservada, que solo se enseña a las personas portadoras de un billete especial. Contiene todas las desnudeces que hubieran podido asustar a las damas. Recuérdese que la patrocinadora del Museo es una joven reina.

Al ver esta sala especial nos quedamos un poco decepcionados por no encontrarla más indecente; encierra, por otro lado, cuadros del mayor mérito: de Rubens y de Tiziano, de Pablo Veronés, etc. Me impresionaron de modo particular *Diana desvistiendo a Calisto y Ninfas sorprendidas por sátiros*, de Rubens, y una *Mujer tendida*

en un diván, de Tiziano. También me he fijado en una bellísima *Eva*, de Alberto Dure-ro, y me ha llamado la atención igualmente una *Dido* magnífica, que creo que es del Correggio. (Portús 1994: 263-264)



Figura 2: Alexandre Cabanel, *Nacimiento de Venus*.

Una incontenible sensualidad amenaza frecuentemente con rebosar la ‘coraza clásica’ —es el caso del *Nacimiento de Venus* de Cabanel (figura 2) o *Angélica encadenada*, de Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1827-1887), por poner un ejemplo de pintura y otro de escultura—: ni siquiera tras horas de trabajo el escultor reprime una furtiva mirada hacia la modelo, desnuda todavía, que cubre con telas húmedas un yeso inacabado en *Al final de la sesión* de Gérôme. Al fin y al cabo las estatuas griegas tampoco eran tan idealmente ‘duras’ como pretendieron los neoclásicos. Rodin (1840-1917) se lo demuestra a Paul Gsell pasando una lámpara muy cerca alrededor de una copia antigua de la *Venus de Médicis*: brotan infinidad de sombras y luces que corresponden a ligeras depresiones y salientes, mínimas ondulaciones en la superficie del mármol normalmente imperceptibles. Lo que a primera vista parecía simple y terso es en realidad un modelado mucho más complejo y mórbido. Aunque atenuado, el detalle vivo de la anatomía no es suprimido totalmente: «Fíjese en las infinitas ondulaciones del surco que une el vientre al muslo... Aprecié todas las voluptuosas incurvaciones de la cadera... Y ahora, aquí... sobre los riñones, todos estos hoyuelos adorables». Llega a decir: «Es carne verdadera [...]. Al palpar este torso, uno esperaría encontrarlo caliente» (Rodin 1997: 46-48).

Tiene Gérôme, precisamente, más de una pintura con el tema de *Pigmalión y Galatea* (figura 3), muy a propósito: según la leyenda, puesto que no encontraba la mujer de belleza perfecta, el escultor Pigmalión se empeñó en construirla en una estatua y la diosa Afrodita obró el prodigio:

De regreso a su hogar, Pigmalión besa por primera vez la estatua... ¡y nota que el frío del mármol ha desaparecido! La abraza y besa por segunda vez... ¡y nota que a la dureza del material sucede la blandura tersa de la carne! Después de dar las gracias más sinceras a Venus, con palabras y con pensamientos, Pigmalión se acuesta con la estatua y redobla sus caricias... ¡La estatua vive ya! ¡La estatua siente el rubor y el amor! (Ovidio 1977: 190)



Figura 3: Jean-Léon Gérôme, *Pigmalión y Galatea*.

Tanto puede derivar el artista hacia lo voluptuoso y tanto la dura coraza se calienta hasta derretirse que, por ejemplo, el grupo escultórico *La danza*, de Carpeaux (1827-1873), que adorna la fachada de la Ópera, demasiado expuesto en la vía pública, sufrió varios atentados. Se llegó a decidir su sustitución, pero la guerra franco-prusiana frustró el proyecto y ahí se quedó, con aquel halo pecaminoso que lamentaba Paul Gsell. Por contraste, ante el torso de una Venus griega exclamó: «¡Qué amable era [...] aquella religión griega, que ofrecía formas tan voluptuosas a la adoración de sus fieles!» (Rodin 1997: 169).

A pesar de todo, todavía en los años 50 del siglo XX, artistas de vanguardia como Alberto Giacometti (2009: 173-174) o Jean Dubuffet se seguían quejando de cómo la escultura griega había llegado a sustituir la visión misma de la realidad.

## 2. Pentesilea

Los románticos rescataron, a partir de la Historia, otra función para el desnudo, la expresión dramática de un erotismo más furioso, de acción y violencia: la mujer indefensa ante el ataque de la brutalidad (Clark 1984: 260). Las mujeres que mueren en la *Muerte de Sardanápalo* y la *Matanza de Quíos* de Delacroix están lejos del ritmo tranquilo que solemos asociar al arte clásico, aunque esta violencia también estaba en la escultura griega, en varias versiones de la *Amazonomaquia*. Es obligado recordar también el precioso *kýlix* decorado con *La muerte de Pentesilea* (460 a.C.), donde Aquiles y la reina de las amazonas cruzan su mirada y se enamoran en el momento en que él la mata con su espada.



Figura 4: Auguste Clésinger, *Mujer picada por una serpiente*.

En escultura encontramos su eco y, por supuesto, el del Barroco, en James Pradier (1790-1862), con su *Bacante y sátiro*; en Auguste Clésinger (1814-1883), cuya entonces famosa *Mujer picada por una serpiente*, de 1847, con esa mezcla de agonia y éxtasis, evitó provocadoramente escudarse bajo el nombre de Cleopatra u otra heroína (figura 4); también en Camille Claudel (1864-1943) y Rodin, que al final del siglo cultivaron constantemente este desnudo patético.

### 3. Diana

Hay un camino hacia una representación más ‘sentida’ del desnudo femenino que busca la complicidad del espectador atrayéndole, como en un juego, hacia una aventura que nunca emprendería en la vida real, a imitación de lo que hace la literatura, una aventura que culmina en este caso en la visión prohibida. Para ponerle el nombre de un tercer mito, como tanto gustaba en la época, volveremos a Ovidio: «lo mismo que las nubes se iluminan y sonrojan cuando los rayos del Sol, al nacer, las hieren, así, del mismo color y lumbre, quedó el semblante de Diana cuando se vio sorprendida en la desnudez por un hombre» (Ovidio 1977: 57). Como sabemos Diana convirtió al desdichado Acteón en ciervo.

Para garantizar la irrealidad y lo inocuo de una travesura que no ha de merecer castigo alguno para el espectador, es imprescindible la lejanía de una puesta en escena exótica o un viaje al pasado. Así *El duque de Orleans muestra a su amante dormida*, una pintura de Delacroix, que tenemos a mano en la Thyssen de Madrid, en que la pincelada abierta y libre, esa apuesta por el color sobre el dibujo, resulta subjetivadora y despierta la fantasía del espectador. El Romanticismo invitaba a la pintura a separarse de la escultura (Peillex 1967: 14). El resultado suele ser más libre y sugestivo, incluso morboso. Dice el pintor algo que aplica en este cuadro: «las criaturas jóvenes tienen algo de *tembloroso*, de *vago*, de *neblinoso*; la edad [en cambio] pronuncia los planos» (Delacroix 2001: 132).

Concretamente se narra cómo el duque de Orléans, cuando era amante de Mariette d’Enghien, esposa de su antiguo chambelán, Aubert le Flamenc, se la mostró desnuda a su marido ocultándole el rostro para que fuera incapaz de reconocerla.

Igual que en el Renacimiento y el Barroco, sirve también el tema bíblico, aunque sea cogido por los pelos, como Chassériau a propósito del larguísimo tratamiento de belleza de Ester: «A cada joven le llegaba el turno de presentarse al rey Asuero al cabo de doce meses. Los días de preparación se empleaban en ungiarse, durante seis meses con óleo y mirra, y otros seis meses con los aromas y perfumes que usan las mujeres» (Ester 2: 12).

Ingres (1787-1867) recurre también al punto de vista improbable de un *voyeur*, por ejemplo en los *Baños turcos*, donde, para acentuar el efecto, parece que miremos por un agujero. «La distancia del Japón podía dar un barniz de decoro a la excursión de Girard [Marie-François Firmin-Girard (1838-1921)] hasta las mujeres sensuales del lejano Oriente», comenta Robert Rosenblum (1992: 455) de una primorosa pintura donde aparecen tres geishas, *La toilette japonaise*, de 1873 (figura 5).



Figura 5: Marie-François Firmin-Girard, *La toilette japonaise*.

Si el lector tiene tiempo para sumar texto y sonido al espectáculo visual, le invitaría a escuchar una de las más bellas expresiones de este *voyeurismo* en el arte, una conocida aria de la ópera *Los pescadores de perlas*, de Bizet, estrenada en París en 1863, en la que el protagonista, Nadir, recuerda haber espiado a la vestal cimbalesa Leyla. Atiéndase al texto y a la atmósfera saturada de orientalismo y sensualidad que crea la música:

Parjure à mon serment,  
 J'ai voulu la revoir !  
 J'ai découvert sa trace,  
 Et j'ai suivi ses pas !  
 Et caché dans la nuit  
 Et soupirant tout bas,  
 J'écoutais ses doux chants  
 Emportés dans l'espace.

Je crois entendre encore,  
 Caché sous les palmiers,



Sa voix tendre et sonore  
 Comme un chant de ramier !  
 O nuit enchanteresse !  
 Divin ravissement !  
 O souvenir charmant !  
 Folle ivresse ! doux rêve !  
 Aux clartés des étoiles,  
 Je crois encore la voir,  
 Entrouvrir ses longs voiles  
 Aux vents tièdes du soir !

#### 4. Calisto

La representación del desnudo femenino como es, individualizado en una mujer de verdad, una modelo concreta, actual y presente, sin disimulo ni justificación literaria, desafía las propuestas anteriores, que alejaban el desnudo de la realidad; denuncia la falsedad del arte que pretende ‘mejorar’ insinceramente la naturaleza y la hipocresía de una sociedad que utiliza el cuerpo femenino como adorno, que lo prodiga a manos llenas por las fachadas de París, «entre los centenares de símbolos que recargan el arte y la arquitectura del siglo utilitarista» (Clark 1984: 37). También aquí habría de llegar la revolución y la ruptura que acabara con «la hegemonía de las insostenibles convenciones del Renacimiento» (Peillex 1967: 7): la *Olympia* de Manet (1832-1883), de cuerpo y rostro inequívocamente individuales, con las caderas todavía infantiles y esa carita tan personal, la desafiante mirada, y además en el contexto de un ambiente reconocible, como esperando al cliente que se hace preceder de un ramo de flores, hubo de exhibirse protegida por dos guardias.

La imagen de una mujer desvestida (Reyero 2009) que se tiene delante, lo que los ingleses diferencian cuando usan el término *naked* y no *nude* (por ejemplo en el *Taller del artista* de Courbet, pintor que realizó más de cincuenta desnudos femeninos), transgrede enfáticamente aquellas proporciones ‘correctas’ y las poses clásicas que adoptan los modelos en la academia imitando estatuas. Nuestro compatriota y periodista José Castro Serrano, que estuvo en la Exposición de 1855, escribía:

el desnudo social no es percibido del mismo modo que el desnudo histórico, Venus puede aparecer desnuda sin que se resienta por ello el pudor público, pero una señorita de nuestros tiempos no puede aparecer en la pintura ni siquiera a medio vestir. (Val Cubero 2001: 325-326)

Es como si Renoir (1841-1919) le contestara, años más tarde, cuando proclama: «ya surja del mar o de su lecho, ya se llame Venus o Niní, jamás se inventará nada mejor que la mujer desnuda» (Prieto Quirós y Rodríguez Rodríguez 2010: 92).

Courbet desnuda a mujeres reales; también lo harán los que le siguen, como Manet en su famoso *Almuerzo*: la ropa que se han quitado se deja bien a la vista, ropa ‘actual’, desordenada, toda, incluida la interior. Insistirá más adelante Renoir en la *Bañista del grifón*, un cuadro que todavía debe mucho a Courbet. De una *Sies-*

ta de Courbet, a orillas del Sena con dos chicas vestidas y nada idealizadas, a otra, con dos lesbianas desnudas en el lecho, el escándalo está servido. Como la mejor defensa es el ataque, en la *Mujer que se pone las medias* muestra retador lo que solo estaba implícito en el *Columpio* rococó y libertino de Fragonard (1732-1806). El artista lleva su atentado a la moral hasta la brutalidad de un naturalismo extremo en *Origen del mundo*. No es el único que se rebela contra el *decorum* del arte de los museos, con esa expresión airada de la voluptuosidad y del deseo sexual; también Rodin (figura 6) se apunta, en dibujos y esculturas al que parece el punto de vista de Jack el Destripador, por cierto, rigurosamente coetáneo (1888).



Figura 6: Auguste Rodin, *Iris*.

Si, como se alega desde el feminismo, el desnudo femenino, que somete a la mujer indefensa a la agresión de la mirada masculina, es una violación, es difícil encontrar ejemplos mejores. El cuerpo femenino es tratado, sin disimulo, como un objeto. No en vano el realismo lo cosifica todo. La mujer es retratada a menudo donde y como no querría serlo. Es desnudada a la fuerza, lo que recuerda otro mito, el de Calisto: «desnudáronla, a la fuerza, sus compañeras, y bien pronto diéronse cuenta de la desfloración que aún manchaba su carne [había sido violada por Júpiter] y ya abultaba su vientre» (Ovidio 1977: 43).

Quiero invocar otra imagen que algo tiene que ver con esta violencia: es una escultura de Emmanuel Frémiet (1824-1910), cuyo *Gorila llevándose a una mujer*, de 1877, anticipa el cinematográfico *King-Kong: la bella y la bestia*, que no son sino la mujer en manos del varón.

También el realismo usará del recurso del *voyeur*; pero ya no llevándonos a lejanos harenes sino al cuarto de baño de las burguesas de París, a su dormitorio o a la sordidez de los prostíbulos: los ‘picados’ fotográficos del misógino Degas (1834-1917), a quien las formas de la mujer recordaban, según decía, el cuerpo de una rana, desmitifican el desnudo femenino y lo someten a merced del observador. Afortunadamente sus pinceles, más objetivos que sus opiniones, no hicieron correr a sus modelos la suerte de los labriegos licios (Ovidio 1977: 111).

## 5. Pandora

La bella Pandora, en principio la ‘perfecta casada’, que sin embargo introduce el mal entre los hombres, ya había sido representada más de una vez por el academicista Jules Joseph Lefebvre (1834-1912) cuando se ocupó de ella el simbolista Odilon Redon (1840-1916) en 1910. Alejado del realismo, de las apariencias visuales en que aquél se había concentrado, el simbolismo se volvió hacia la visión interior (Honour 1981: 321) e hizo del desnudo femenino una presencia inquietante a la vez que atractiva, seductora y lujuriosa, maléfica también, representación de lo irracional y tenebroso, lo caótico, cargado nuevamente de literatura. Muchos personajes de Moreau (1826-1898) participan de este carácter fatal, por ejemplo *Medea*, bella en la pintura aunque no lo digan las fuentes, que aparece con expresión impenetrable detrás de Jasón, y sobre todo un mito entonces muy invocado: *Salomé danzando ante Herodes...* «La hija de Herodías danzó en medio de todos gustando tanto a Herodes, que éste le prometió bajo juramento darle lo que pidiese» (Mt 14: 6-79).



Figura 7: Gustave Moreau, *Salomé bailando ante Herodes*.

Todos sabemos lo que pidió. No por casualidad, la *Salomé* de Wilde se estrenó en 1896 en París y no en Londres, donde los temas bíblicos estaban prohibidos en los escenarios.

Todo desnudo que no contenga alguna carga erótica no es un buen desnudo (Clark 1984: 22), por lo que la tan reproducida en los libros de Historia *Libertad guiando al pueblo* no lo es; ese desnudo introduce además una retórica inoportuna en medio de la ambientación realista. Pero estas Galatea, la estatua que supera a todas las mujeres reales, Pentesilea, bella a la hora de la muerte violenta, Diana, sorprendida en el baño, donde no deberíamos verla, Calisto, a la que desnudan a la fuerza, y Pandora, que trae la perdición del hombre, son cinco propuestas problemáticas de desnudo femenino, carentes de serenidad y de naturalidad, porque se debaten entre la mentira del disfraz sobrehumano, la violencia, el subterfugio calenturiento, la profanación y la maldición.

Rodin hizo por alcanzar aquella naturalidad tan esquiva en su siglo dejando moverse libremente a sus modelos desnudos, hombres y mujeres, en el estudio, en lugar de imponerles la pose, como hacían todos los escultores:

Mis colegas tienen sus razones [...]. Pero, al violentar así la Naturaleza y al tratar a las criaturas humanas como muñecas, se arriesgan a producir obras artificiales y muertas.

Yo, por mi parte, cazador de la verdad y centinela de la vida, me guardo mucho de imitar su ejemplo. Tomo sobre la marcha los movimientos que observo, pero no soy yo quien los impone.

Incluso cuando el tema que trato me obliga a solicitar de un modelo una actitud determinada, se lo indico, pero evito cuidadosamente tocarlo para colocarlo en esa postura, porque no quiero sino representar lo que la realidad me ofrece espontáneamente. (Rodin 1997: 26-27)

El desnudo artístico de la Academia aparentaba felicidad y confianza en su cuerpo 'reformado', falso por tanto, mientras que el cuerpo desnudado resulta indefenso, encogido, vulnerable: llega a ser un espectáculo embarazoso, salvo para los pueblos más atrasados. Nuestra cultura es la causante (Clark 1984: 17, 35-36), la que hizo volver la vista a la emperatriz Eugenia de Montijo ante el *Almuerzo* de Manet. ¿Era posible otra cosa?

## 6. ¿Niní?

Existe una obra singular y conocida de Auguste Renoir (figura 8): es un desnudo emocionante y gozoso que se justifica por sí mismo, sin disfraz ni pretexto, sin agresividad ni maldición: el *Torso al sol* (c. 1876) es uno de los frutos más frescos de su proverbial *joie de vivre*, que incluía también el aire libre, los amigos, el campo y el río, el vino de Burdeos, la barra de pan y el queso de Brie. Renoir declaraba que si no hubiera existido el torso de la mujer probablemente no habría sido pintor.



Figura 8: Auguste Renoir, *Torso al sol*.

Es cierto que su aspecto remite en parte a esa tradición ‘heroica’ que nace en la Antigüedad y recrea el Renacimiento, que la figura se inclina ligeramente hacia delante como una Venus que surge de las aguas. Pero a la vez aparenta ser ‘real’ en un ambiente y con un tratamiento que hacen de ella un desnudo atípico: se diría un desnudo ‘naturista’, y el naturismo, entonces como ahora, era una opción alternativa y rara, vinculada al anarquismo, ideología de algunos colegas suyos que Renoir rechazaba. La opción estética ‘pasiva’ propia del impresionismo (Triadó 1986: 53) –un ojo que ve y una mano que pinta, como decía Monet– permite lograr esa identificación plena entre figura y fondo, mujer y naturaleza, sobre la que habría mucho que hablar, para lo bueno y para lo malo, pero no aquí.

## Bibliografía

- BENJAMIN, Walter (1989): *Paris, capitale du XIXe siècle*. París: Cerf.
- CLARK, Kenneth (1984): *El desnudo*. Madrid: Alianza.
- GIACOMETTI, Alberto (2009): *Escritos*. Madrid: Síntesis.
- DELACROIX, Eugène (2001): *Diccionario de bellas artes*. Madrid: Síntesis.
- FEIST, Peter (2007): *Renoir*. Madrid: Taschen / El País.
- HAUSER, Arnold (1976): *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 3. Madrid: Guadarrama.
- HONOUR, Hugh (1981): *El Romanticismo*. Madrid: Alianza.
- LEVEY, Michael (1992): *De Giotto a Cézanne*. Barcelona: Destino.
- OVIDIO (1977): *Metamorfosis*. Madrid: Espasa-Calpe.
- PEILLEX, Georges (1967): *La pintura del siglo XIX*. Barcelona: Vicens Vives.
- PORTÚS, Javier (1994): *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994*. Madrid: Museo del Prado.
- PRIETO QUIRÓS, Carolina; y RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Mar (2010): «El cuerpo femenino: desnudos de mujer en el arte del siglo XIX». *El genio maligno. Revista de ciencias sociales*, núm. 7, pp. 67-107.
- REYERO, Carlos (2009): *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*. Madrid: Alianza.
- RODIN, Auguste (1997): *L'Art*. París: Grasset.
- ROSENBLUM, Robert; y JANSON, H. W. (1992): *El arte del siglo XIX*. Madrid: Akal.
- ROUGER, Gilbert (ed.) (1978): *Fabliaux*. París: Gallimard.
- TRIADÓ, Juan Ramón (1986): *Las claves de la pintura*. Barcelona: Ariel.
- UBIETA, José Ángel (dir.) (1975): *La Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- VAL CUBERO, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «Siglos XVI-XIX»*. *Pintura, mujer y sociedad*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid.
- ZWANG, Gérard (1997): *Le sexe de la femme*. París: La Musardine.