

De la *Venus del espejo* a la desmembración del cuerpo femenino: estereotipos pictóricos femeninos en *Las manos de Velázquez* (2006), de Lourdes Ortiz

From *Venus at the Mirror* to the Dismemberment of the Female Body: Pictorial Female Stereotypes in *Las manos de Velázquez* (2006), by Lourdes Ortiz

Mercedes Tasende

Western Michigan University
mercedes.tasende@wmich.edu

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7934-0758>

RESUMEN

Las manos de Velázquez (2006), de Lourdes Ortiz, incluye un gran número de referentes pictóricos que se integran en la novela por medio de descripciones detalladas o de alusiones a dichos textos. El protagonista, un profesor de historia del arte experto en la pintura de Velázquez, interpreta la realidad en términos pictóricos; de ahí que recurra al repertorio iconográfico de estereotipos femeninos negativos que han estado en circulación en Occidente desde tiempos inmemoriales para proyectar su frustración y su impotencia frente a las crecientes ansias de independencia de su joven esposa, reflexionar en torno a la diferencia de edad entre ambos, corroborar las supuestas infidelidades de su mujer e incluso justificar sus propios deslices. A través de los textos pictóricos seleccionados para expresar sus estados de ánimo, el protagonista dejará constancia de sus conocimientos en materia de arte, pero también pondrá al descubierto sus prejuicios, su misoginia, sus inclinaciones pedófilas y sus fantasías eróticas.

Palabras Clave: Lourdes Ortiz; novela española del siglo XXI; narrativa española contemporánea; pintura y literatura; estereotipos femeninos negativos.

ABSTRACT

Lourdes Ortiz's *Las manos de Velázquez* includes a great number of pictorial referents that become part of the novel through detailed descriptions or by means of allusions. The protagonist, a professor of art history and an expert on Velázquez's painting, interprets reality through the lens of art; for that reason, he resorts to the iconographic catalog of negative female stereotypes that have been in circulation in Western culture since time immemorial to project his frustration and

his impotence, to reflect on the age difference between him and his wife, to corroborate his wife's alleged infidelities, and even to justify his own marital indiscretions. The pictorial texts selected to express his mental states also reveal his prejudice, his misogyny, his pedophilic inclinations and his erotic fantasies.

Key words: Lourdes Ortiz; 21st century Spanish novel; Painting and literature; Contemporary Spanish narrative; Negative female stereotypes.

1. INTRODUCCIÓN

Las manos de Velázquez (2006), de Lourdes Ortiz, explora la interacción entre la novela y la pintura, respondiendo de este modo a una tendencia reciente en la narrativa española a concebir la literatura en relación con otras artes (Rodríguez Pequeño 2009: 7-14; Champeau 2011: 9-19) y retomando una práctica que hunde sus raíces en la antigüedad (Hagstrum 1958: 3-10). En efecto, junto con las alusiones a textos literarios y estudios críticos sobre la obra de Velázquez y sus contemporáneos, que Ortiz misma nos proporciona en la bibliografía, se presenta un gran número de referentes pictóricos de diversa procedencia que se integran en la novela por medio de descripciones verbales detalladas o de simples alusiones. La presencia de estos referentes obligará al lector, particularmente si no está familiarizado con las obras evocadas, a reconfigurar los objetos pictóricos aludidos con ayuda de fuentes externas a la novela para suplir la falta de descripción. Ziva Ben-Porat señala que la alusión implica la activación simultánea de dos textos (1976: 107-109) y Laurent Jenny, por su parte, observa que la alusión es suficiente para introducir un significado, una representación, una historia o un conjunto de ideas sin necesidad de expresarlas de manera explícita ya que la fuente aludida se encuentra potencialmente presente en el nuevo texto portando todo su significado (1982: 45). Según esto, tanto los pasajes ecfrásticos como las alusiones a obras de arte activan una serie de textos pictóricos con los que la novela entabla complejas relaciones intertextuales e intermediales que necesitan ser abordadas durante el proceso de lectura¹. La abundancia de referentes pictóricos transforma la novela en una especie de galería de arte en la que el lector va «contemplando» la multitud de imágenes visuales que se van recreando ante sus ojos por medio

¹ Como explica Luz Aurora Pimentel, a diferencia de la cita puntual, donde el texto verbal citado sufre una serie de modificaciones dictadas por el nuevo contexto sin que esto cambie las palabras, en el caso del objeto plástico citado la transformación es de otro orden ya que, primero, la representación visual es descrita como texto y, segundo, el texto pictórico entra en relación con el objeto plástico representado y con el texto y el contexto en el que la écfrasis ha sido inscrita. Al hacer esto, continúa diciendo Pimentel, se construye una especie de «objeto plástico verbal», en el que no se puede separar lo verbal de lo visual (2003: 206-207).

de palabras, haciendo presente de este modo una realidad ausente y otorgándole al texto una incuestionable cualidad ecfrástica².

La interacción entre el texto escrito y los objetos pictóricos descritos o evocados se inscribe dentro del proceso de creación del protagonista, Teodoro, que se enfrenta a la labor de preparar un estudio sobre Velázquez con miras a la publicación y el ascenso profesional. El análisis e interpretación de diferentes obras sirve de preámbulo para invocar los espíritus de los personajes velazqueños y abrir un diálogo con ellos, revistiéndolos de humanidad, recreando su mundo y explorando los vínculos con el presente. No obstante, la labor de investigación se verá interrumpida a cada paso por la irrupción de una serie de temores y anhelos que le impiden concentrarse en su trabajo y le obligarán a enfrentarse a los pormenores de sus relaciones íntimas. Dado que, como bien señala José Enrique Martínez (2009: 58-61), Teodoro sólo entiende el mundo en términos pictóricos, recurrirá al amplio repertorio iconográfico femenino existente en el arte occidental europeo para articular sus inquietudes. De este modo, se enzarzará en un constante diálogo mental consigo mismo que oscila entre el examen de obras pictóricas concretas y diferentes aspectos de sus relaciones íntimas con tres mujeres: Mónica, una antigua alumna con quien se casa en segundas nupcias; Luisa, su primera esposa y madre de sus dos hijos; y Caterina, una profesora italiana con la que tiene un breve romance estando casado con Mónica. Dicho diálogo posibilita el proceso ecfrástico e invita al lector a hacer una lectura «iconotextual» que tenga en cuenta las numerosas formas de interacción generadas por las representaciones visuales que aparecen integradas en la novela: desde descripciones detalladas de obras de arte hasta alusiones pasajeras a obras específicas y pintores, estereotipos femeninos y estilos de representación pictórica³. Como veremos a continuación, la selección de referentes pictóricos hecha por el protagonista pone al descubierto su sensibilidad estética y sus conocimientos en materia artística, pero también sus prejuicios, su ambivalencia hacia las mujeres, su misoginia y sus tendencias pedófilas. Teodoro, que encarna los valores de la sociedad patriarcal, no sólo

² En la antigüedad el término *écfrasis* se utilizaba para referirse a cualquier descripción vívida y detallada de una obra de arte que lograra ponerla ante los ojos del oyente o del lector por medio de palabras. En las últimas décadas, sin embargo, se ha ampliado su radio de alcance para ser concebida como un diálogo verbal entre las artes (Monegal 2000: 9-21) o como la representación verbal de un texto, real o ficticio, compuesto en un sistema signífico no verbal (Clüver 1997: 26; Clüver 1998: 46), dando acogida de este modo a otros medios de expresión artística, como la danza, la música o el cine.

³ El término «iconotexto» fue acuñado en 1985 por Michael Nerlich para referirse a una obra en la que conviven el texto escrito y las artes plásticas en condiciones de igualdad, sin que uno de los dos esté supeditado al otro. Peter Wagner (1996: 15), en su intento por explorar el carácter intermedial de la *écfrasis*, recurre al citado término para referirse al uso de una imagen en un texto o viceversa, por medio de la referencia o alusión, de una forma explícita o implícita.

despersonaliza a la mujer y la presenta como un objeto creado para la contemplación y el disfrute del hombre sino que recurre al amplio catálogo de estereotipos femeninos negativos que han estado en circulación desde tiempos inmemoriales para presentarla como la responsable de su cadena de infortunios y como un ser perverso dispuesto a decapitar, emascular y devorar al hombre con su sexualidad desahogada y sus ansias de poder desmedidas.

2. LA VENUS DE ESPALDAS AL ESPECTADOR

El protagonista empieza describiendo la primera visita de Mónica a su despacho como una experiencia religiosa o mística: no sólo asocia la belleza de la alumna con la de una madona sino que resalta la luz celestial que parecía bañar toda la escena, así como «el aura» y el «resplandor» que desprendía su figura mientras se apoyaba en la mesa del despacho mordisqueando un lápiz. La asociación inicial de la joven con las representaciones de la Virgen María resalta la perfección y el estado etéreo de inocencia que Teodoro identifica en la primera Mónica. No obstante, la representación de esta mujer apacible, sexualmente intacta y madre a la vez, que se corresponde con el ideal femenino promovido por la Iglesia y la sociedad patriarcal, pronto se tiñe de notas sensuales cuando la aparición divina hace estallar en él «un caudal de sensaciones nuevas» que no necesariamente son de naturaleza religiosa (Ortiz 2006: 21-22). Conforme se desata la lujuria del protagonista, la imagen maternal de la madona pasará a segundo plano para empezar a perfilarse el objeto del deseo masculino, que describirá recurriendo a los cánones de belleza clásica del Renacimiento y el Barroco. Al diseccionar el cuerpo de la joven descubrirá en ella rasgos de Vermeer, de Hals y, sobre todo, de la *Venus del espejo* de Velázquez, obra que se convertirá en la base de la degradación de la figura de Mónica llevada a cabo posteriormente. Así, comparará el «perfil rotundo, ligero y suave», «el pequeño hueco de la cadera», «la hondonada de las corvas» y «la curva de la espalda» de Mónica con los atributos físicos de la Venus (Ortiz 2006: 18); asociará además los diferentes matices que adquiere el cabello de la joven bajo los efectos de la luz del sol con los de las mujeres representadas por Vermeer y Tiziano⁴, y más concretamente con la *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, que recoge el momento de la unión íntima de la diosa y Zeus.

No es casual que Teodoro invoque los cánones de belleza femenina inmortalizados por Vermeer, Hals, Tiziano y Velázquez para describir a la Mónica

⁴ A lo largo de los siglos la melena femenina ha generado infinidad de narraciones orales, escritas y plásticas ya que ha sido vista como un elemento erótico y fetichista (Bornay 1994: 15); de ahí que Teodoro se detenga a describir los matices del color del pelo de Mónica y que este vaya adquiriendo diferentes tonos rojizos según su relación con ella va degenerando.

del principio. Todos estos pintores suelen representar adolescentes en la plenitud de su belleza que parecen estar experimentando el despertar de su sensualidad, aunque conservan aún cierto pudor e ingenuidad. La luz que ilumina sus cuerpos elimina toda sugerencia de concupiscencia; no hay lascivia en sus miradas, sino inocencia y quizás cierta curiosidad. Dado que se trata de temas mitológicos y que las mujeres se mantienen en su papel secundario, ya sea posando desnudas para el pintor o exhibiendo su belleza para disfrute o contemplación de la mirada masculina, estas representaciones no desentonan en absoluto con los cánones pictóricos renacentistas o barrocos ni con el sistema de valores tradicional⁵. Como apunta Erika Bornay al referirse a la iconografía relacionada con el deseo sexual masculino, la mujer «siempre parece aguardar la iniciativa del hombre, al que se ofrece» y suele ser representada como «complacida y complaciente objeto sexual» (1990: 126); de ahí que en *La Venus del espejo* la diosa se presente desnuda, aunque de espaldas al espectador, semitumbada en una cama y mirándose al espejo que sostiene Cupido con ambas manos. El espejo atenúa la posible lascivia de la diosa y elimina la potencial situación voyerística ya que, primero, solo se puede ver la imagen difuminada de Venus y, segundo, el espectador también está siendo observado, de manera que se establece una especie de diálogo visual entre la diosa y el espectador (Prater 2002: 59). No obstante, el espejo también es un objeto asociado con la vanidad femenina y con su potencial erótico, por lo cual el recato aparente de la diosa acabará convirtiéndose en parte del juego seductor.

Junto a la madona a la que alude Teodoro —que es una proyección de las virtudes que debe poseer la mujer perfecta, como la bondad, la pureza y la castidad (Mullins 1985: 18-38; Baring y Cashford 1991: 537-539)— y la *Venus del espejo* —que es una representación idealizada del erotismo pasivo— encontramos referencias a una *femme fatale* incipiente que desarrollará todo su potencial en el transcurso de la relación matrimonial⁶. De ahí que en la primera descripción que se hace de la belleza de Mónica se observen ya tonos rojizos entremezclados con «el rubio manzana tizianesco» y que su pelo rizado sea descrito como una «gran masa casi roja, fluorescente» y «una malla» que atrae y atrapa (Ortiz 2006: 18), semejante al de las vampiresas de Klimt o Munch

⁵ Este mismo sistema de valores se ve reflejado en los comentarios de José Camón Aznar referidos a la *Venus del espejo*. Este historiador no solo considera que toda la belleza del mundo se encuentra concentrada en el «cuerpo palpitante de esta mujer» sino que afirma que «la mujer, el germen fecundo de la vida, tenía que concebirse así, extendida y pasiva, en perezoso y horizontal abandono» (1964: 751-752).

⁶ Aunque Mario Praz asegura que siempre ha habido mujeres fatales en el mito, en la literatura y en la vida porque, según él, «mito y literatura no hacen más que reflejar fantásticamente aspectos de la vida real» (1969: 207), varios investigadores puntualizan que la idea de la *femme fatale* no aparecerá formulada como un estereotipo femenino reconocible hasta finales del siglo XIX (Bornay 1990: 113-41; Doane 1991: 1-14; Place 1998: 47-68; Craciun 2003: 1-20; Hedgcock 2008: 1-20; Grossman, 2009: 1-18 y Hanson y O'Rawe 2010 1-9)

que rodean al hombre con su larga cabellera hasta estrangularlos (Bade 1979: 26; Dijkstra 1986: 333-351; Bornay 1990: 285-293, 1994: 77-81). El pelo rojizo, combinado con la actitud de Mónica en este primer encuentro, presagia ya a la diabólica y agresiva *femme fatale* de cabellos rojos cuya sensualidad exacerbada acabará por emascular a Teodoro. Esto explica que el rostro de ella se ilumine cuando él sugiere que se encuentren fuera de clase y que se muestre descarada y satisfecha «como si hubiera obtenido un pequeño y certero triunfo» (Ortiz 2006: 20). De este modo, Teodoro va preparando el terreno para la futura degradación de Mónica al sembrar la semilla de la dualidad de su carácter y presentarla como una hija de Eva empeñada en hacerlo caer en la tentación, una auténtica devoradora de hombres que no solo logra seducir a un profesor casado y respetable como él sino que se vanagloria de su conquista: «fue ella la que te sedujo, fue ella la que, pícara, y decidida, te metió en su cama. Seguramente le divertía, fue un desafío, un modo de restregar a sus amigas y a los pibes que la rodeaban que ella era capaz de tirarse a un tipo tan imponente, tan serio, tan comedido y respetuoso» (Ortiz 2006: 17).

En esta escena inicial se observa también que Teodoro manifiesta una gran fascinación con la ingenuidad y los rasgos infantiles de Mónica, como su «risa de cascabel», su «minifalda inverosímil», sus gestos de colegiala mordisqueando el lápiz y su «entrega de niña que ha crecido» (Ortiz 2006: 18-19), que le hacen evocar la pintura de Balthus. La alusión a las imágenes perturbadoras de este artista, que suele representar niñas impúberes en posiciones eróticas y con una turbia y escurridiza atracción sexual (Weber 1999: 168, 181-182; Balthus y Carrillo de Albornoz 2001; Brink 2007: 107), junto con los detalles que tanto le atraen de la *Venus del espejo* —la hermosura y tersura de la carne de la joven, la actitud descarada con la que parece querer tentar al espectador, el hecho de que es «tan niña y tan nueva»— y la insistencia a lo largo de la novela en los rasgos pueriles de Mónica por medio de referencias a su «Venus chica» (Ortiz 2006: 103) y a una Venus que es «casi una niña» (Ortiz 2006: 157), diluyen la frontera entre la inocencia y la voluptuosidad perversa y dejan entrever ya desde el principio las fantasías eróticas y las tendencias pedófilas de Teodoro⁷.

⁷ Como señalan Dijkstra (1986: 185-187) y Bornay (1990: 142-157), a raíz de la aparición en escena de la *New Woman*, muchos pintores volverán la mirada hacia las adolescentes e incluso las niñas; de ahí la proliferación de imágenes en las cuales las protagonistas son niñas o jovencísimas adolescentes, así como la admiración y el culto por la etapa virginal de la infancia. Estas imágenes de niñas dotadas de morboso erotismo hacen que Bornay las considere como aprendices de la *femme fatale*.

3. LA VENUS DE TEODORO SE DA LA VUELTA

Cinco años después del memorable encuentro en el despacho, la fogosidad de aquellos momentos de gloria parece haberse desvanecido. Teodoro empieza a notar el paso de los años y a experimentar los achaques propios de la vejez. La diferencia de edad entre él y su mujer, que cinco años antes no parecía constituir un impedimento en la relación, es ahora un abismo que separa a un Teodoro cada vez más cansado y viejo de la joven y lozana Mónica, que, aburrida de las «largas sesiones velazqueñas» y las «veladas ante el televisor» con su marido (Ortiz 2006: 16), decide seguir disfrutando de la vida con gente de su edad. Aparte de haberse vuelto rebelde y respondona, parece haber perdido el interés en él, de manera que, de ser un hombre distinguido con la «apariencia de intelectual maduro, con chaquetas de *tweed* a la inglesa y pipas de una enorme elegancia» (Ortiz 2006: 70), pasará a convertirse en un vejestorio con chaquetas anticuadas y desgarradas que le dan un aire progre de los años sesenta. Además, le acusa de ser «un antiguo», critica su torpeza a la hora de afeitarse, su calvicie, sus gafas pasadas de moda y su manía de fumar en pipa. Lejos quedan ya aquellos días en que Teodoro contaba con la entrega y la veneración incondicional de su Mónica madona; como explica él mismo, es «como si varias velas se fueran apagando en el altar en que [le] había colocado y quedara solo un fuerte olor pesado a incienso, a cera quemada» (Ortiz 2006: 16-17).

La reacción de Teodoro, que es ahora un viejo dios que asiste horrorizado a la extinción de su culto, se manifiesta, en primer lugar, a través de la alusión a la «atmósfera manierista de incertidumbres y burlas» en la que cree verse envuelto, en claro contraste con los tonos místicos que caracterizaban el «momento de esplendor» en el despacho (Ortiz 2006: 21-22). Teodoro se referirá también al cuadro de Simón Vouet titulado *El tiempo vencido por el amor, la belleza y la esperanza (Alegoría del Tiempo y la Belleza)*, donde el Tiempo, armado con una guadaña y un reloj de arena, es derrotado por la Belleza y la Esperanza. Frente a la obra de Vouet, en la descripción que hace Teodoro de su situación personal, el Amor es el que aparece en el suelo derrotado por el Tiempo y el que descorre la cortina con su «brazo miguelangelesco y poderoso» para mostrar la derrota y la desesperación del anciano (Ortiz 2006: 22). En contraste con este Teodoro derrotado por el tiempo, Mónica es ahora la «mariposa que ha salido de nuevo del capullo y está deseando quemarse otra vez las alas, pero ya sin la ingenuidad de una niña, sin la inocencia de Balthus» (Ortiz 2006: 23), sugiriendo de este modo que ha iniciado el proceso de emancipación.

Dado que la independencia de Mónica no se corresponde con las expectativas que Teodoro tiene para la mujer casada, empezará a recurrir a los estereotipos negativos disponibles en el amplio catálogo de mujeres perversas para proseguir con el proceso de denigración de la joven esposa. Así, el cuerpo

idealizado de la Venus se transformará en «serpentina inestable buscando un nuevo punto de apoyo» (Ortiz 2006: 22), y la sacerdotisa dedicada al culto de Teodoro será ahora una «sacerdotisa de un ritual aprendido en los libros, lecho-altar de transgresiones surrealistas» (Ortiz 2006: 24). De manera semejante, si al principio Mónica era comparada con la Dánae de Tiziano, esperando pasivamente la caricia divina de Teodoro, ahora empezará a adquirir los rasgos de la Dánae «opulenta y desvergonzada, insinuante y soberana» de Klimt, con su larga melena roja y sus «muslos de mantis devoradora» (Ortiz 2006: 23), eliminando de este modo la atmósfera idealizada del encuentro epifánico para presentar a una Dánae en pleno éxtasis sexual, ajena por completo a lo que le rodea y disfrutando de la intensidad de la experiencia erótica. Mónica será asociada también con las figuras femeninas decadentes y burlonas de Man Ray, cuyos cuerpos aparecen a menudo objetivados, identificados con instrumentos musicales, fragmentados o descuartizados⁸. La Venus de Teodoro, que antes se mostraba pudorosa y de espaldas al espectador, se da la vuelta para convertirse ahora en una *Maja desnuda* que mira a su marido en actitud desafiante con sus ojos de serpiente mientras «abre los brazos y la pelvis en una postura obscena» (Ortiz 2006: 26). Es también la escandalosa *Olimpia* de Manet, «desseada y poseída por todos, altanera en su desnudez y en su oferta para una demanda que crece y crece y se hace pública», mientras Teodoro se limita a ser un «competidor sin muchas bazas» (Ortiz 2006: 26). No queda rastro ya de aquella *Venus de Urbino* pasiva y complaciente de Tiziano en la que se inspiró el pintor francés; lo que tenemos es una prostituta acompañada de una sirvienta y un gato negro que ni aparece idealizada ni se muestra avergonzada de su trabajo (Krell 1977: 297-300; Bade 1979: 21; Rosemblum y Janson 1992: 335-336, 342; Floyd 2004). Sin duda, como observa Edwin Mullins (1985: 1-3), el arte occidental ofrece testimonios visuales más que suficientes que muestran el odio generalizado hacia las mujeres por parte de pintores, de patrocinadores o simplemente del contexto social en que surgieron.

Por último, el retrato de la Mónica cruel y manipuladora se complementa con referencias a las protagonistas del Marqués de Sade, que glorifican la crueldad y la violencia en las relaciones, y a la obra *La Venus de las pieles*

⁸ Al comentar la obra de Man Ray titulada *El violín de Ingres*, a la que Teodoro también hace referencia, Helen A. Harrison (2002) mantiene que el pintor no violenta sus modelos femeninos, aun cuando la mujer aparece convertida en instrumento musical o cuando el cuerpo femenino se presenta fragmentado y descuartizado, mostrando de este modo cierto respeto que contrasta con la misoginia imperante entre los surrealistas. No obstante, Janine Mileaf (2004), que explora algunas obras de Man Ray a la luz de las confesiones recogidas por el pintor en su *Autorretrato*, sostiene que las tendencias sadomasoquistas del autor se ven reflejadas en obras como *Objeto de destrucción*, inspirada en sus relaciones tormentosas con el sexo femenino y recreada obsesivamente a lo largo de cuarenta años. En la citada obra el objeto asume una identidad femenina a través de un ojo que aparece aislado del resto del cuerpo y erotizado, al mismo tiempo que obedece al movimiento de un metrónomo.

(1870), de Leopold von Sacher-Masoch, donde se relatan los pormenores de la relación sadomasoquista entre Severin y Wanda. En este nuevo contexto Mónica se presenta desnuda, envuelta en abrigos de pieles y armada de látigos y esposas, mientras que Teodoro es el «caniche que se arrastra y se deja pisar por el talón de la bota de montar» de su mujer (Ortiz 2006: 24). Mónica aparece representada como una mujer dominadora y cruel, «diestra en el juego erótico», sexualmente insaciable y promiscua, espiritual y moralmente perversa, mientras que él es un pobre esclavo de «sus vaivenes, sus antojos, sus desplantes y sus mohines de insatisfacción cada vez más frecuentes», «un cachorrito entre sus manos» y una araña atrapada en una «red sutil de artilugios y poses» urdida por Mónica (Ortiz 2006: 22-25); una pobre víctima, en fin, de las artimañas de la exalumna, a la que acusa de haberle seducido y utilizado, causando la destrucción de su familia. De este modo, la *femme fatale* en potencia que se adivinaba al principio de la relación sale por fin de las sombras para mostrarse tal y como es: activa, distante, independiente del marido, peligrosa y tiránica.

4. VENUS SIN ESPEJO Y CON MANZANA

El progresivo alejamiento de Mónica, debido en parte a los arrebatos e inseguridades de su marido, genera numerosos episodios de celos en Teodoro, que teme ser suplantado definitivamente por otro en el lecho y en el altar en que su mujer le había colocado. Así, tras enterarse de que su Venus ha sido fotografiada desnuda por Beltrán para la serie de Eva, Mónica se convertirá en «su Venus sin espejo y con manzana, inmortalizada y repartida en las copias numeradas para posibles compradores y coleccionistas» (Ortiz 2006: 60). En principio, Teodoro defiende el desnudo en la pintura ante sus alumnos y les asegura que «hay una mirada que va más allá, que no es la mirada obscena, sino el éxtasis ante la belleza, la recreación ante las formas de lo más hermoso que hay para el ojo humano» (Ortiz 2006: 66), e incluso elogia la decisión de Rembrandt y Rubens de utilizar a Saskia y a Elena Fourment respectivamente como modelos para sus cuadros (Ortiz 2006: 68). No obstante, deja bien claro que su mujer es su propiedad y, por ello, no quiere ver a «su Mónica repartida en imágenes para la posteridad» (Ortiz 2006: 60) ni permitir que otros disfruten de ellas.

Las poses de Mónica con la manzana nos remiten a la *Venus Verticordia* de Rosetti, que presenta a la diosa sosteniendo la fruta prohibida, ofreciendo así una perfecta simbiosis entre la mitología pagana y la cristiana. Las imágenes sirven de pretexto también para traer a colación el amplio repertorio de pecadoras célebres popularizadas por la mitología cristiana, entre ellas Eva, quien, como nos recuerdan la Biblia y los Padres de la Iglesia, no solo encarna la tentación y el pecado sino que es culpable de la expulsión del Paraíso y de

todos los males que afligen a la humanidad (Mullins 1985: 57-84; Qualls-Corbett 1988: 43; Baring y Cashford 1999: 486-546). La «misoginia histórica» de los primeros teólogos cristianos (Mullins 1985: 58), que permite y avala la degradación de la mujer haciéndola culpable de todos los males que le sobrevienen al hombre y que tendría tanto impacto en la construcción de la imagen femenina, permite que varios siglos después Teodoro se vea a sí mismo como una víctima de las acciones de la Mónica Eva, un pobre «Adán desconcertado, olvidado, sin manzana que probar, asumiendo ya la retirada, desterrado, ajeno a la tentación y a la caída» (Ortiz 2006: 60). Dado que previamente se había asociado a Mónica con una madona, la alusión a la manzana invita también a considerar la polarización existente entre la Virgen María y Eva que se encuentra profundamente arraigada en el inconsciente colectivo de Occidente y en la cultura judeocristiana. Como señalan Mullins (1985: 32), Nancy Qualls-Corbett (1988: 143-155), Anne Baring y Jules Cashford (1991: 537-539), esta dicotomía basada en la virginidad de la primera y la impureza de la segunda tiene repercusiones negativas en la psicología masculina ya que es la base de los sentimientos conflictivos, la ambivalencia y la ansiedad que muchos hombres desarrollan hacia la mujer, al desearla y rechazarla al mismo tiempo. De ahí que Teodoro pueda, por una parte, participar activamente en el momento de seducción e incluso disfrutar de las relaciones adúlteras y, por otra, que actúe como guardián de la moral tradicional y exija que su esposa tenga el comportamiento de una «perfecta casada», condenando asimismo su evidente falta de recato al posar desnuda para Beltrán. Además, como se considera un hombre de principios e incluso critica a sus compañeros por ligar con las alumnas y abusar de la superioridad que les confieren sus cargos, el asociar a Mónica con Eva constituye la coartada perfecta que le permite racionalizar su relación extramatrimonial como el resultado de un juego sutilmente elaborado por Mónica —hija de Eva, al fin y al cabo— para hacerle caer en la tentación. Si, como sugiere Sigmund Freud, el individuo tiende a proyectar en otros ciertos impulsos inconscientes, sentimientos, pensamientos y comportamientos que no terminan por aceptarse como propios por ser incompatibles con sus valores, está claro que la invocación de Eva y su descendencia consigue aliviar la angustia y ansiedad generada por las propias contradicciones y remordimientos del protagonista.

La manzana llevará también a trazar un paralelo entre Mónica y Judith, la célebre decapitadora bíblica, cuando Mónica aparece sosteniéndola como si fuera un trofeo, «con la misma altanería que Judith la cabeza de Goliat en el cuadro de Allori» (Ortiz 2006: 59). Si bien Judith se presenta en la historia sagrada y en la pintura anterior al Barroco como un ejemplo de mujer poderosa, fuerte y patriótica, dispuesta a sacrificarse por su pueblo (Bade 1979: 6; Dijkstra 1986: 377), lo cierto es que sus métodos engañosos y la violencia de sus acciones la colocan en la misma categoría que las *femmes fatales* de Masoch y Munch, lo cual explicaría su popularidad entre los pintores y escritores eu-

ropeos de fines del siglo XIX y principios del XX (Dijkstra 1986: 352-401; Bornay 1994: 203-219). Dado que el motivo de la decapitación constituye una metáfora de la castración (Bade 1979: 7), tiene sentido que Teodoro, amenazado e indignado por la independencia de su mujer, compare su propia cabeza con la del Holofernes de Allori y que indirectamente se identifique con el «pelele» que la Judith pintada por Artemisa está intentando sujetar en la mesa para cortarle el cuello como si fuera un pollo, o con la víctima de la Judith vengativa de Goya⁹. De este modo, frente a la representación tradicional piadosa de la heroína bíblica que pone en peligro su vida para salvar a su pueblo, Teodoro opta por elegir pintores que muestran el odio contenido y el poder destructivo de Judith y, por extensión, la naturaleza diabólica de la mujer.

Si anteriormente el protagonista se veía como un «cornudo a la espera» (Ortiz 2006: 23), ahora, tras la serie fotográfica de Eva y la manzana, asume plenamente este papel y no sólo se identifica con Vulcano en su fragua, convencido de que su esposa le engaña con el fotógrafo, sino que nota más que nunca el peso de la edad y resiente el papel de viejo *voyeur* al que se ha visto relegado: él es ahora el viejo Aschenbach «con el rímel corrido, el maquillaje deshaciéndose, devolviendo las arrugas, las canas, el gesto de cansancio y de impotencia, de deseo postergado e inútil», así como un «clérigo sediento de pequeñas y perversas emociones, a través del espejo» (Ortiz 2006: 62), y un viejo verde «cadavérico y lúbrico» semejante a los de los cuadros de Nolde o Munch que observa a los dos mozalbetes tirándose los tejos (Ortiz 2006: 103). Incluso los rasgos pueriles de Mónica, que antes parecían realizar todas las fantasías eróticas de Teodoro, se convierten cinco años después en un constante recordatorio de la diferencia de edad entre la pareja, al ser descrita, no ya como la niña ingenua del principio, sino como una niña traviesa, juguetona, perversa, turbia y picarona, con su pubis afeitado «como una actriz de película porno», esbozando «una ligera sonrisa, apenas perceptible, una especie de rictus satisfecho y ligeramente maligno» (Ortiz 2006: 60-62). Esta nueva actitud de Mónica será asociada con la de las muchachas provocativas de Egon Schiele (Izenberg 2006: 465-466; Bassie 2012) y con «una Alicia impúdica y ajena a la mirada del que la contempla» (Ortiz 2006: 62), evocando de este modo una faceta relativamente desconocida del autor de *Alicia en el país de las maravillas*, que al parecer tenía una auténtica fascinación con el mundo de la infancia y a veces fotografiaba niñas desnudas o semidesnudas y en posturas eróticas (Dijkstra 1986: 189; Bornay 1990: 147-148). Por último, todas estas referencias a niñas prepubescentes erotizadas evocan las imágenes perturbadoras que hicieron las delicias del hombre del siglo XIX, amenazado como esta-

⁹ Nuria Sánchez Villadangos incide en la importancia de la figura de Artemisa Gentileschi en la novela. Según la citada investigadora, hay un esfuerzo consciente por parte de Ortiz de recuperar la figura de la pintora dado que muchas de sus obras se han perdido y los datos que existen sobre ella son de tipo biográfico (2013: 198-207).

ba por la agresiva *New Woman* y las repercusiones de los movimientos feministas incipientes. Dado que la niña posee inocencia, pureza, vulnerabilidad y, además, no opone resistencia a los caprichos del deseo masculino, el mundo virginal de la infancia abre un sinfín de posibilidades para desarrollar un nuevo erotismo que combina los rasgos inocentes de la infancia con la seducción de la *femme fatale* (Dijkstra 1986: 185-200; Bornay 1990: 142-156). No es de extrañar, entonces, que Teodoro, al igual que sus predecesores decimonónicos, busque refugio en imágenes de inocencia y pureza que se yuxtaponen con un erotismo morboso rayano en la pornografía infantil.

Conforme va reflexionando acerca de los supuestos engaños de Mónica, y particularmente del posible romance con su hijo Carlos, la mente de Teodoro se irá invadiendo de «imágenes traicioneras» (Ortiz 2006: 210) y empezará a articular sus celos recurriendo al repertorio de adúlteras célebres, incluyendo personajes históricos como Lucrecia Borgia, arquetipo de depravación femenina y uno de los temas recurrentes en el arte de fin de siglo (Bornay 1990: 239), y Bernardina Pisa, dispuesta a vender su cuerpo a cualquiera, mientras su marido Massianello tiene que conformarse con ser «plato de segunda mano» (Ortiz 2006: 168-169). Traerá a colación también varias figuras bíblicas de reputación dudosa, como Salomé, quien, al igual que Judith, encarna todos los vicios y características negativas de la mujer fatal, como la perversidad, la lujuria, el poder destructivo, su deseo de castrar al hombre, etc. (Dijkstra 1986: 352-401; Bornay 1990: 188-203; Chaves 1997: 98-99). Se alude asimismo a varios ejemplos de mujeres adúlteras, como Betsabé y la esposa de Putifar, que intentaría seducir a José, su hijastro, como Mónica está tratando de seducir a Carlos para así «obtener una victoria más» (Ortiz 2006: 208-210). Por último, Teodoro recurrirá a temas y personajes mitológicos para describir el supuesto interés de su mujer por hombres más jóvenes que él, con lo cual Mónica se convertirá en una nueva Fedra aburrída de Teseo y prendida del joven Hipólito, y Carlos en un Edipo que pretende suplantar al padre acostándose con una madre joven y deseable.

El recuerdo de la veneración que Mónica le prodigaba al principio y la percepción del progresivo alejamiento de esta llevarán a Teodoro a reexaminar la relación con Luisa. Después de cinco años, la mirada de su primera esposa reaparece para devolver al protagonista al pasado y ayudarle a interpretar mensajes que entonces no supo o no quiso descifrar. Al recordar los comienzos de la relación con Luisa, Teodoro se referirá al momento en que empezó a sentirse cautivado por ella, momento que es comparado con «un relámpago» y con «un rayo imantado» que le traspasó (Ortiz 2006: 110). Si bien Luisa no parece tener mucho atractivo, Teodoro se siente cautivado por su ingenuidad, su pudor, su rostro adorable de «niña monja en pleno éxtasis», que bien podría evocar la escultura *El éxtasis de Santa Teresa*, de Gianlorenzo Bernini, o el *Retrato de Santa Teresa*, de Velázquez. Subraya su «actitud dócil y sumisa», su «entrega sin condiciones», su «sonrisa de ligera veneración», el «respeto cargado de

admiración» que le mostraba al principio y el brillo de sus ojos, que él compara con la mirada de «la virgen recibiendo la visita del ángel» (Ortiz 2006: 109-111). De este modo, los inicios de la relación con su primera mujer son descritos en términos semejantes a los utilizados para recrear el encuentro con Mónica en su despacho: ambas escenas adquieren un cariz religioso y ambas ponen de relieve el interés del protagonista en el potencial erótico y estético de las niñas, así como su tendencia a iniciar relaciones en las que él detenta el poder.

La reflexión en torno a su relación con Luisa desencadena una serie de asociaciones con el mundo del arte que confluirán con el análisis de las obras *Menipo*, *Esopo* y *El dios Marte*, y sus reflexiones en torno a las diferencias entre la mirada de Velázquez y la de Rembrandt. Los ojos y el rostro marcado por la edad y la decepción de Luisa que Teodoro cree percibir entre el vaho de la ventana se funden con los ojos y el rostro de un Esopo avejentado, que, al igual que Luisa, se enfrenta al espectador con una mirada amargada y cargada de reproches (Ortiz 2006: 114). Pero la visión del Esopo de Velázquez también se convertirá en espejo de la propia realidad del protagonista, suplantando así la imagen de Luisa: «No son los ojos de Luisa desde la distancia, sino su propio cuerpo, que es pesado, su propio cansancio el que se funde con el hombre del cuadro, ese tipo desaliñado, con los labios fruncidos y la mirada triste y al mismo tiempo dura» (Ortiz 2006: 117-118). Teodoro es ahora un Esopo desencantado con bolsas bajo los ojos y unas canas cada vez más ostensibles, mientras Mónica continúa estando «tan fresca y tan nueva», mariposeando por las calles de Madrid, visitando locales de moda y volviendo a casa a altas horas de la madrugada. Estas reflexiones que hace mientras le prepara un zumo a Mónica le llevan a pensar de nuevo en Luisa, que, como «perfecta casada», aguantaba, callaba y se mostraba siempre solícita con él, cuando probablemente «estaba ya hasta el moño de tanta espera y tanto abandono» (Ortiz 2006: 118). Las visiones del pasado y sus elucubraciones en torno a la dinámica matrimonial con su primera esposa reavivarán los temores y la incertidumbre de su situación, creando una atmósfera irreal donde aparecen mezcladas las pesadillas de la noche, los ojos de Luisa, las cuencas profundas de Esopo y el recuento que hace Mónica de las peripecias de la noche anterior. Irónicamente, el abandono sentido por Luisa en los últimos años del matrimonio es experimentado ahora por el protagonista conforme el distanciamiento de su esposa se hace más patente.

Por lo que a su responsabilidad en la ruptura del matrimonio con Luisa se refiere, Teodoro se apresura una vez más a aclarar su condición de víctima, al describir a su exmujer «como una pequeña araña [que] había ido tejiendo su red silenciosa» hasta atraparle sin que se diera cuenta y lograr casarse con él (Ortiz 2006: 112). No obstante, estos argumentos no parecen ser muy convincentes ni para el lector ni para el propio Teodoro; de ahí que años después vuelva a recordar no solo el «rayo imantado» que le atravesó cuando se ena-

moró de Luisa (Ortiz 2006: 111) sino también el «rayo perforador» que le lanzó esta cuando le dio la noticia de que estaba enamorado de Mónica, que lo dejó clavado como una de las mariposas que le gustaba coleccionar de niño (Ortiz 2006: 107). Esto explica también que los ojos y el «rostro marcado por los años» de su primera mujer reaparezcan para superponerse y fundirse con los del rostro amargado y lleno de reproches del Esopo velazqueño y para lanzarle una nueva mirada de indignación y de rencor por haberla abandonado por una jovencita que podría ser su hija (Ortiz 2006: 114). Curiosamente, Teodoro, que considera que la independencia es un atributo propio del varón y está convencido de que la mujer es un ser destinado al servicio y placer del hombre en todas las facetas de la vida, acabará asumiendo el papel tradicionalmente reservado a la mujer y convirtiéndose en un reflejo de la sufrida Luisa. No sólo se ve impotente a la hora de controlar el comportamiento «masculino» de Mónica, que se muestra cada vez más activa en la arena pública, desafiando de este modo el poder patriarcal y la estabilidad y centralidad del sujeto masculino; además, él es el que parece estar en casa con la pata quebrada esperando a que llegue Mónica por las noches, el que se tiene que calentar la cena en el microondas e incluso el que le prepara el zumo por las mañanas a su mujer cuando esta tiene resaca de la noche anterior.

La frustración de Teodoro con el papel doméstico que antes le correspondía a Luisa es perceptible en la descripción que lleva a cabo del cuerpo de Mónica. Además de ser mostrada en poses eróticas y obscenas reminiscentes de las obras de Manet, Klimt, Balthus y Egon Schiele, Mónica empezará a adquirir contornos masculinos. Así, el «perfil rotundo, ligero y suave», «el pequeño hueco de la cadera», «la hondonada de las corvas» y «la curva de la espalda» que tanto admiraba en su Venus desaparecen para dar paso a un cuerpo «demasiado delgado» y esquelético, semejante a los de los campos de concentración, con caderas «estrechas, casi masculinas» y un vientre prominente (Ortiz 2006: 19, 60-61). Por otra parte, su «risa de cascabel» se convertirá en la «risa descarnada» de las figuras grotescas de las pinturas negras de Goya (Ortiz 2006: 19, 145). La denigración alcanzará su punto culminante cuando el cuerpo de Mónica aparece convertido en carne de matadero, aludiendo de este modo a los cuerpos distorsionados y desmembrados de Francis Bacon, que constituyen una proyección de la mente morbosa del pintor (Sylvester 1975: 156-168; Deleuze 2003: 39-47; Arya 2009: 148-149). En el matadero imaginado por Teodoro, los cuerpos de su hijo Carlos y su mujer aparecen en «posturas obscenas de animal en celo, devorándose, atrápandose, fundiéndose, desmembrándose» (Ortiz 2006: 174), quedando así destruida definitivamente la imagen idealizada del cuerpo que en principio le sedujo. Mónica, en fin, acabará asimilando todos los estereotipos negativos asociados con la mujer desde Eva —la seductora, la pecadora, la dominadora, la vengadora, la castradora, la prostituta, la adúltera y la devoradora de hombres— y convirtiéndose en blanco de los ataques avalados a lo largo de

los siglos por la religión y el patriarcado, y promovidos por la literatura, la mitología, la historia y el arte occidental.

5. EL REGRESO DE LA VENUS DEL ESPEJO

Curiosamente, las imágenes negativas asociadas con Mónica darán paso a otras más favorecedoras cuando Teodoro empiece a sentirse culpable de haber iniciado una relación extramatrimonial con Caterina. Al principio pretende restarle importancia al asunto, calificándolo de «una aventura que no cuenta [y] ni siquiera puede considerarse engaño» (Ortiz 2006: 246), o tratando de convencerse de que es uno de esos «accidentes» causados por el exceso de bebida y la tensión. Conforme la culpa le va consumiéndolo, la imagen de Mónica irá adquiriendo de nuevo notas positivas hasta recobrar por fin su estatus inicial de «Venus del espejo». Durante sus episodios de arrepentimiento Teodoro culpará a Caterina de sus propias indiscreciones e intentará eximirse de la responsabilidad en el *affaire* presentándose una vez más como una pobre víctima de las circunstancias y pretextando que cualquiera en su lugar hubiera hecho lo mismo. Al igual que ocurría en el caso de Mónica, también acusará a Caterina de haberlo seducido y engañado como a un crío con sus artimañas. Además, adopta un tono moralizante cuando condena la supuesta conducta promiscua de la italiana y la acusa de adoptar «el comportamiento de un hombre» y de no tener ningún tipo de reparos a la hora de iniciar una aventura sexual con un congresista casado (Ortiz 2006: 248). Incluso le echará la culpa de no haber querido usar un preservativo durante su último encuentro sexual, con lo cual tiene que enfrentarse también a la posibilidad de haber contraído una enfermedad venérea. Estos razonamientos, sin embargo, no son suficientes para calmar sus remordimientos y pronto volverá a verse como un tipo innoble y como un auténtico hipócrita, especialmente después de haber fantaseado tanto sobre las posibles infidelidades de Mónica. Con todo, el sentimiento de culpa será pasajero y pronto volverá a la carga para justificar el adulterio. Así, en el capítulo titulado «Contrición», poco después de aparecer ahogado en «un mar de lágrimas» internas, nos lo encontramos buscando «explicaciones, justificaciones o argumentos que puedan disculpar[le]» (Ortiz 2006: 260), esperando ansiosamente la llamada de Caterina y pensando ya en posibles excusas para su próximo desliz. Tras la aventura iniciada en el congreso, que se prolongará en Madrid, incluso intenta convencerse de que «esos pequeños deslices son la salsa que aviva la relación en una pareja, los que impiden el aburrimiento y la monotonía» (Ortiz 2006: 258). Además, cree que, gracias al adulterio, su personalidad ha experimentado un cambio positivo, al desaparecer «ese personaje taciturno, dubitativo e inseguro que la asediaba y la torturaba con sus celos y sus miedos» y renacer «un hombre en la plenitud de la edad, con una sexualidad abierta, a flor de piel y no amortiguada por los complejos y los temores,

un hombre maduro, todavía vigoroso, que se mira al espejo y se siente recompensado por un rostro todavía bastante aceptable» (Ortiz 2006: 258). Según él, entonces, la aventura ha sido de provecho para su relación con Mónica, que se verá beneficiada por este nuevo vigor que cree haber descubierto a raíz de sus encuentros sexuales con la italiana, y, sobre todo, para su autoestima, al comprobar que, a pesar de su edad, todavía es capaz de hacer enloquecer a una mujer como Caterina, que ha sabido valorarlo como hombre y que se ha cruzado en su camino en un momento en que necesitaba una inyección de confianza en sus dotes sexuales.

Una vez más, los estereotipos negativos femeninos presentes en la cultura occidental facilitarán la justificación de los nuevos deslices de Teodoro y le permitirán desplazar la culpa hacia Caterina y evadir así su propio conflicto emocional y sus propias inseguridades. El arte le proporcionará al protagonista una amplia selección de modelos pictóricos para presentar a la italiana como una devoradora de hombres y para reforzar su propia inocencia y su papel de víctima. Tal y como había hecho en el caso de Mónica, procederá a envilecer la figura de Caterina evocando las imágenes espeluznantes de mujeres fatales. Caterina será descrita como si se tratara de una de las figuras femeninas de Munch: «una mujer de pelo rojo, casi bruja, que atrapa al joven entre los brazos, una melena rojo sangre, mujer-vampiro, que cobija y ahoga al mismo tiempo» (Ortiz 2006: 247). En su intento de exonerarse, también comparará a Caterina con las esfinges de Fernand Khnopff y de Franz Von Stuck, capaces de someter al hombre y de matarlo en el abrazo, así como con la Pandora de Rosetti, de abundante cabellera rojiza, ancho cuello y labios voluptuosos, que sostiene entre las manos la cajita donde guarda todos los males y miserias que destruyen la vida del hombre (Ortiz 2006: 261). Por último, la supuesta promiscuidad y la sexualidad devoradora de Caterina motivarán las asociaciones con Eva, a través de la «serpiente escurridiza», y con toda suerte de animales depredadores como panteras, leonas, lobas e incluso vampiros chupadores (Ortiz 2006: 246-249). Caterina, entonces, presenta las mismas cualidades vampírescas y destructoras de la *femme fatale* que tanto obsesionó a los pintores simbolistas y expresionistas (Bade 1979: 6-40; Mullins 1985: 39-56; Dijkstra 1986: 333-401; Bornay 1990: 257-306, 341-356).

A medida que los remordimientos se van intensificando, Teodoro irá desvariando cada vez más hasta terminar cayendo en una especie de delirio que evoca *El sueño de la razón produce monstruos*, de Goya. Estas alucinaciones, aparentemente producidas por la fiebre y la «mala conciencia», se alternan con sus recuerdos del paseo del brazo de Caterina por un Madrid dantesco, con hombres tirados en el suelo, perros famélicos, mujeres tullidas con brazos que le recuerdan a los de Maribárbola, mendigos, pordioseros, pedigüeños, fantasmas, sombras y vendedores ambulantes. Teodoro recordará también la «siesta» con Caterina en el hotel, donde ella hace el papel de «virgen niña», princesa de cuento y doncella que va con el cántaro a la fuente mientras que él hace de

cardenal fogoso, obispo destemplado y fraile sediento de placeres, fantasías que, sin duda, harán las delicias de un fanático del poder como él. Una vez más, experimentará remordimientos por continuar engañando a su mujer y parece que por fin está decidido a sincerarse con Mónica, aunque por otra parte sigue insistiendo en que se trata solo de «una pequeña infidelidad» y fantaseando con un próximo viaje a Nápoles en el que se reencontrará con Caterina. Al final, sin embargo, se decantará por «callarse y olvidar» y no confesarle nada a Mónica (Ortiz 2006: 297).

6. VENUS SE VA

La inauguración de la galería de arte de Mónica marcará una etapa decisiva en su proceso hacia la independencia. Anticipándose ya a la reacción de su mujer, quien esa noche hace una especie de declaración pública de su emancipación luciendo un vestido dorado con un gran escote y una mariposa gigante con piedrecitas de colores en la cintura, Teodoro se apresura a preparar una escena de arrepentimiento propia de un folletín, con declaraciones de amor, súplicas y promesas de cambio incluidas, con el objeto de lograr el perdón de su mujer y la reconciliación:

Doblar las rodillas, suplicar incluso, no te vayas, no te vayas. *Ne me quitte pas*. No, no todavía. Dejaré mi libro si es necesario, dejaré los malos rollos, los desaliectos, la falta de ímpetu y me dedicaré a ti, a tu proyecto, porque solo tú puedes, debes devolverme la fuerza, la energía. Tú, mi mesonera, mi Dulcinea encarnada, mi Melibea, mi Julieta. Pero todo sin finales trágicos. No son tiempos de muerte, ni de desdicha, sino de reconciliación y júbilo. Porque te quiero demasiado puedo perderte, porque sufro cuando no estás a mi lado, porque los dedos se me hacen huéspedes, porque como Otelo me desespero por tu ausencia y veo pañuelos perniciosos en todas las esquinas. Pero prometo cambiar, prometo curarme, pero sólo si tú me tiendes la mano y olvidas, olvidas mis celos, mis sospechas, olvidas... (Ortiz 2006: 318).

Pero, una vez más, su intención de arrepentirse se alterna con la necesidad de buscar excusas, como la de que «todo el mundo tiene un día tonto», o que «a veces el alcohol suelta la lengua» (Ortiz 2006: 319). También, como ya había hecho en otras ocasiones, trata de restarle importancia al incidente y actuar con naturalidad, como si no hubiera pasado nada.

Claramente, la estrategia de Teodoro no parece ser muy efectiva. En el último capítulo, titulado «Paño de lágrimas», nos enteramos de que Mónica le ha dejado hace un año, y no para irse con otro sino porque estaba «harta de sus celos, de sus inseguridades y sobre todo porque se aburría a su lado, porque había dejado de admirarle» (Ortiz 2006: 332). Descubrimos que, aunque ha terminado su estudio sobre Velázquez y ha entregado su libro a la imprenta,

los personajes del pasado continúan formando parte de su vida: el retrato de Mónica desnuda con la manzana entre los muslos hecho por Beltrán todavía cuelga en su despacho, y la voz, la risa y los comentarios de ella sobre el arte siguen resonando en su mente. La imagen de Mónica también reaparecerá dramáticamente cuando, al estar presentando una ponencia en El Escorial, se detiene a hablar de las manos de Velázquez en el cuadro de *Las Meninas* y las de Rembrandt en su *Autorretrato*; es entonces cuando el recuerdo de las manos de su Venus recorriendo su cuerpo acude a la mente de Teodoro, desatando un llanto incontrolable —y decididamente femenino— ante un público atónito. Un año después de la ruptura Teodoro todavía alberga la esperanza de que su matrimonio pueda recomponerse una vez que él se tire a los pies de Mónica suplicando perdón y asegurándole que ha cambiado. Es así como Mónica recupera su estatus divino y vuelve a ser su reina, su soberana, la «única Venus de [su] espejo», su Dulcinea encarnada, su Melibea y su Julieta, y también su Saskia, su Hendrickje y su Elena Fourment (Ortiz 2006: 318, 345-346).

7. CONCLUSIONES

Como acabamos de ver, los referentes pictóricos seleccionados por el protagonista sirven para evaluar el estado de su relación matrimonial, dar expresión a sus estados de ánimo, ventilar sus frustraciones, dar cuerpo a sus fantasías eróticas y confirmar sus temores, ansiedades e inquietudes con respecto a su papel en la relación con Mónica. Dichos referentes actúan incluso como un mecanismo de defensa que le permite justificar sus deslices matrimoniales mediante la proyección en Mónica y en Caterina de los defectos de que el mismo adolece y de comportamientos propios que en el fondo considera inaceptables.

Además de intentar justificar sus relaciones adúlteras y eximirse de la responsabilidad, los textos pictóricos evocados por el protagonista revelan el profundo desprecio que siente por las mujeres, en particular las que él denomina «mujeres-hombre», es decir, mujeres emancipadas y autosuficientes como Artemisa Gentileschi, Caterina y Mónica, capaces de asumir roles tradicionalmente reservados para el hombre, ya sea en el campo de la pintura, la enseñanza o el galerismo. La selección de representaciones pictóricas evocadas delata asimismo las fantasías eróticas y las tendencias pedófilas de Teodoro, que desde el primer capítulo de la novela muestra su predilección por jovencitas ingenuas y fácilmente manipulables.

El recorrido realizado por Teodoro por las representaciones pictóricas del cuerpo femenino desde el Renacimiento hasta nuestros días muestra la actitud misógina latente en la cultura y el arte occidental. Las obras utilizadas para proyectar sus fantasías eróticas, anhelos y temores evidencian la pervivencia de arquetipos ancestrales en el inconsciente colectivo del hombre moderno y

la fosilización de una larga tradición misógina enraizada en la cultura judeocristiana; solo así se explica que un protagonista que vive en el siglo XXI encuentre en las obras de los siglos XVI a XX modelos visuales de depravación femenina en los que descargar su frustración y corroborar la validez de sus prejuicios. Se observa, por otra parte, que las preocupaciones de Teodoro surgidas a raíz de la independencia de Mónica no parecen ser muy diferentes de las experimentadas por el hombre decimonónico ante la aparición de los movimientos feministas y la *New Woman*, ni las expresadas por los Padres de la Iglesia en torno a la naturaleza maligna de la mujer. Lamentablemente, ciertos patrones de conducta masculina no parecen haber evolucionado significativamente desde los tiempos de San Pablo: basta con examinar la relación de Teodoro con una joven que es casi treinta años más joven que él, las «aventurillas» de sus propios compañeros de trabajo que se dedican a ligar con las alumnas aprovechando su posición de autoridad, o las representaciones de *femmes fatales* que continúan invadiendo el cine, los medios de comunicación y la cultura actual, y que siguen perpetuando la imagen de la mujer como seductora y el hombre como víctima de la seducción (Simkin 2014).

En última instancia, la selección de estereotipos pictóricos ilustra el potencial infinito del arte para generar significados. Como acabamos de ver, el arte invade la realidad novelística iluminándola y explicándola, dando expresión a las frustraciones y los celos de Teodoro, ayudándole a articular sus tensiones con los que le rodean y permitiendo el acceso a la evolución de sus procesos mentales. La representación verbal de las obras pictóricas que nos llega mediada por los monólogos interiores de Teodoro va más allá del mero ejercicio descriptivo o de la simple trasposición, selección, reorganización y transformación de obras de arte en textos verbales para crear un texto en el que lo visual y lo verbal entablan un diálogo fructífero entre el presente y el pasado, iluminándose mutuamente y fusionándose hasta tal punto que es difícil separarlos, revelando así la esencia iconotextual del texto de Ortiz.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arya, Rina (2000). «Remaking the Body: The Cultural Dimensions of Francis Bacon», *Journal for Cultural Research*. 13 (2), pp. 143-158.
- Bade, Patrick (1979). *Femme Fatale. Images of Evil and Fascinating Women*. New York: Mayflower.
- Balthus y Cristina Carrillo de Albornoz (2001). *Balthus: In His Own Words: A Conversation with Cristina Carrillo de Albornoz*. New York, NY: Assouline.
- Baring, Anne y Jules Cashford (1991). *The Myth of the Goddess: Evolution of an Image*. London-New York: Viking Arcana.
- Bassie, Ashley (2012). *Expressionism*. New York: Parkstone International.
- Ben-Porat, Ziva (1976). «The Poetics of Literary Allusion», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory*. 1, pp. 105-128.

- Bornay, Erika (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bornay, Erika (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Brink, Andrew (2007). *Desire and Avoidance in Art: Pablo Picasso, Hans Bellmer, Balthus, and Joseph Cornell. Psychobiographical Studies with Attachment Theory*. New York: Peter Lang.
- Camón Aznar, José (1964). *Velázquez*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Champeau, Geneviève (2011). «Carta de navegar por nuevos derroteros», en Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, et al. (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 9-19.
- Chaves, José Ricardo (1997). *Los hijos de Cibeles. Cultura y sexualidad en la literatura del siglo XIX*. México: Universidad Autónoma de México.
- Clüver, Claus (1997). «Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts», en Ulla Britta Lagerroth y Hans Lund (eds.), *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Amsterdam: Rodopi, pp. 19-34.
- Clüver, Claus (1998). «Quotation, Energeia, and the Functions of Ekphrasis», en Valerie Robillard y Else Jongeneel (eds.), *Pictures into Words*. Amsterdam: VU University, pp. 35-52.
- Craciun, Adriana (2003). *Fatal Women of Romanticism*. Cambridge, UK: Cambridge University.
- Deleuze, Gilles (2003). *Francis Bacon*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Dijkstra, Bram (1986). *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Floyd, Phylis A. (2004). «The Puzzle of Olympia», *Nineteenth Century Art Worldwide*. 4 (1), pp. 1-29.
- Grossman, Julie (2009). *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Hagstrum, Jean (1958). *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Chicago: The University of Chicago.
- Hanson, Helen y Catherine O'Rawe (2010). «Introduction: "Cherchez la femme"», en Helen Hanson y Catherine O'Rawe (eds.), *The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, pp. 1-8.
- Harrison, Helen A. (2002). «Man Ray's View of the Female Form. Man Ray, Voyeur/Voyant», *The New York Times*. October 27, p. li13.
- Hedgecock, Jennifer (2008). *The Femme Fatale in Victorian Literature*. Amherst, New York: Cambria.
- Izenberg, Gerald N. (2006). «Egon Schiele: Expressionist Art and Masculine Crisis», *Psychoanalytic Inquiry*. 26 (3), pp. 402-483.
- Jenny, Laurent (1982). «The Strategy of Form», en Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory. A Reader*, trad. R. Carter. New York: Cambridge University, pp. 34-63.
- Krell, Alan (1977). «The Fantasy of Olympia», *The Connoisseur*. 195, pp. 297-302.
- Martínez, José Enrique (2009). «Alguien que trabaja con las manos y se las mancha. *Las manos de Velázquez*, de Lourdes Ortiz», en Susana Gil-Albarellos y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Musas y hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato*. Valladolid-New York: Cátedra Miguel Delibes, pp. 49-70.
- Mileaf, Janine (2004). «Between You and Me: Man Ray's Object to Be Destroyed», *Art Journal*. 63 (1), pp. 4-23.

- Monegal, Antonio (2000). «Diálogo y comparación entre las artes», en Ernest B. Gilman y Antonio Monegal (eds.), *Literatura y pintura*. Madrid: Arco, pp. 9-21.
- Mullins, Edwin (1985). *The Painted Witch. How Western Artists Have Viewed the Sexuality of Women*. New York: Carroll & Graf Publishers.
- Ortiz, Lourdes (2006). *Las manos de Velázquez*. Barcelona: Planeta.
- Pimentel, Luz Aurora (2003). «Écfrasis y lecturas iconotextuales», *Poligrafías*. IV, pp. 205-215.
- Place, Janey (1998). «Women in Film Noir», en Ann Kaplan (ed.), *Women in Film Noir*. London: BFI, pp. 47-68.
- Prater, Andreas (2002). *Venus at the Mirror. Velázquez and the Art of Nude Painting*. Munich: Prestel.
- Praz, Mario (1969). *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. Jorge Cruz. Caracas: Monte Ávila.
- Qualls-Corbett, Nancy (1988). *The Sacred Prostitute: Eternal Aspects of the Feminine*. Toronto: Inner City Books.
- Rodríguez Pequeño, Mercedes (2009). «Referentes artísticos y literarios en la novela española actual», en Susana Gil-Albarellos y Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.), *Musas y hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato*. Valladolid-New York: Cátedra Miguel Delibes, pp. 7-23.
- Rosemblum, Robert y H.W. Janson (1992). *El arte del siglo XIX*, trad. Beatriz Dorao Martínez Romillo y Pedro López Barja de Quiroga. Madrid: Akal.
- Sánchez Villadangos, Nuria (2013). *Mujer y memoria en las novelas de Lourdes Ortiz*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Simkin, Stevie (2014). *Cultural Constructions of the Femme Fatale. From Pandora's Box to Amanda Knox*. United Kingdom: Palgrave-MacMillan
- Sylvester, David (1975). *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. Great Britain: Thames and Hudson.
- Wagner, Peter (1996). «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality-The State(s) of the Art(s)», en Peter Wagner (ed.), *Icons-Texts-Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin-New York: Walter de Gruyter, pp. 1-40.
- Weber, Nicholas Fox (1999). *Balthus. A Biography*. New York: Alfred A. Knopf.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2016.

Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2017.