

EL SIGLO XIX COMO CAMPO DE ESTUDIO DE LA MASCULINIDAD: EL ARTISTA Y SU REPRESENTACIÓN EN EL ÁMBITO ESPAÑOL

Investigador principal:
Alonso Cabezas, María Victoria
Universidad de Valladolid
victoriaalonsocabezas@gmail.com

RESUMEN

A pesar de la generalización de los estudios multidisciplinares sobre género, en el campo de la historia del arte aún no se ha profundizado cuanto es necesario para comprender de qué modo las construcciones de identidades de género han afectado a las representaciones plásticas. El presente estudio forma parte de una investigación más profunda aún en proceso, vinculada al desarrollo de una tesis doctoral, y por lo tanto no pretende aportar conclusiones definitivas sino poner en común un estado de la cuestión respecto a la necesidad del tema tratado. Nuestro objetivo radica en plantear las razones por las que la historia contemporánea del arte no puede ser entendida en lo que respecta a cuestiones de género si no adoptamos una metodología que trate de manera igualitaria la construcción social, histórica y artística de la masculinidad y la femineidad. Para ello hemos tomado como caso de estudio la figura del artista y hemos analizado por qué se ha considerado eminentemente masculina y cómo podemos abordar temas como masculinidad, asociacionismo y el sistema artístico español del siglo XIX para entender el discurso de género en torno al hombre artista.

PALABRAS CLAVE: Masculinidad, historia del arte, relaciones de género, artista, siglo XIX.

ABSTRACT

Despite the generalization of multidisciplinary Gender Studies, Art History has not yet gone deep enough about how gendered identities have affected visual representations. Our study is part of a deeper research still in progress related to our PhD thesis; it doesn't expect to provide definitive conclusions but to share the necessity of this issue. Our aim is to expose the reasons why contemporary Art History cannot be understood in gender subjects as long as we don't assume a methodology which deals equally with social, historic and artistic constructions of masculinity and feminity. We have adopted as a case of study the role of the artist, and we have analyzed why it has traditionally been considered as a male figure and how we can deal with issues like masculinity, associating and Nineteenth-Century Spanish artistic system to improve our understanding about gender and men-artists.

KEYWORDS: Masculinity, Art History, gender relationships, artist, XIXth century.

INTRODUCCIÓN

Uno de los principales problemas a la hora de abordar la masculinidad radica en el carácter discriminatorio con que los estudios de género, ya sean los feministas o los denominados estudios de la masculinidad, han abordado sus teorías: por una parte, los estudios feministas, pioneros en los estudios de género, iniciaron la lucha contra la invisibilidad de la mujer al recuperar nombres y grandes obras de mujeres y reinsertarlas en su lugar en la historia como parte de la reivindicación de sus derechos en contra del patriarcado o sistema androcéntrico. Por otra parte, numerosos estudios relativos a la masculinidad han buscado tratar el tema de la invisibilidad del hombre dentro del discurso patriarcal y encontrar una respuesta antropológica, cultural y social al papel del hombre como hombre a lo largo de la historia.

Teniendo en cuenta que cualquier estudio en busca de la igualdad que excluye deliberadamente a hombres o a mujeres sólo busca una representación parcial y subjetiva de todo aquello dotado de un significado de género, desde la propia experiencia y los límites identitarios del ser hombre o mujer a las múltiples formas de relacionarse con el mundo, la investigación científica en el campo de la historia del arte debe comprometerse en el estudio de las relaciones de género sin puntos de vista parciales (MOLINA, 2012). La misión pionera de los estudios feministas ha supuesto en nuestro campo de investigación, como en prácticamente todas las áreas de conocimiento, un cambio en las preguntas que debemos hacernos para hacer visibles esos mecanismos de poder que habían borrado a la mujer de la historia del arte. Linda Nochlin ya planteaba ese gran interrogante de por qué no ha habido grandes mujeres artistas en la historia del arte (NOCHLIN, 1989), y la labor arqueológica de recuperación del nombre, producción y prestigio de mujeres artistas ha constituido un trabajo de investigación que, vigente durante más de cuatro décadas, no deja de ser necesario en la reparación de una historia del arte mutilada.

La supremacía teórica de un género frente a otro es el resultado visible de las necesidades de poder de una parte de la sociedad –y por tanto también de la comunidad científica–, que, creyéndose vulnerada, afronta la situación mediante una exclusión progresiva de aquello que considera una amenaza. Tal fue el caso de la configuración del hermético sistema androcéntrico del siglo XX desde sus primeras décadas hasta la explosión de la protesta feminista, al recluir a las mujeres lejos de todo lo considerado masculino: el ámbito público, el mundo laboral, la actividad física o el trabajo intelectual o artístico que tuviese mayores pretensiones que el mero entretenimiento. Algunas de las ramas del feminismo han considerado que el sistema opuesto, basado en la diferencia y la exclusión de los hombres, es la respuesta adecuada ante injusticias pasadas. Del mismo modo que consideramos que no es posible hacer feminismo sin contar con los hombres, no es posible hablar de masculinidad(es) sin tener presente a las mujeres; la configuración de una identidad sexual, de patrones de conducta y roles vinculados a uno u otro género sólo tienen lugar cuando ambas partes asumen, deliberadamente o por la fuerza, un consenso destinado, en principio, a facilitar el comportamiento social y los medios de relacionarse.

Esta conducta, aprendida por imitación o por presión social, tiende a marcar diferencias entre lo femenino y lo masculino como una forma de naturalizar socialmente una diferencia biológica. Los estudios desde distintas disciplinas en torno a la masculinidad han manifestado su interés por la experiencia vital del hombre en tanto que hombre. La antropología ha destacado que, dependiendo de las distintas culturas la construcción social de los géneros puede variar (GILMORE, 1994); no obstante, algunos de los rasgos más comunes –con las excepciones de culturas pertenecientes a zonas geográficas aisladas donde no ha habido contacto con el

pensamiento hegemónico euroamericano- hacen del ideal masculino un ejemplo de dominación, debido a sus cualidades físicas o por sus capacidades de liderazgo público, claramente diferenciado de todo lo considerado femenino a través del contacto con otros hombres. No es muy distinta la idea que se conserva en Europa, y especialmente en zonas del Mediterráneo, acerca de la construcción histórica del hombre: se mantiene el ideal del guerrero, el héroe, el conquistador y el cortesano/político según avanzan los siglos, cuatro prototipos que plantean la necesidad de una lucha continua por el dominio como parte de la experiencia vital masculina (CORBIN, COUTINE, VIGARELLO, 2011). La revolución industrial permite un nuevo tipo de masculinidad vinculada con el obrero o el trabajador, que pone de manifiesto las nuevas necesidades de una sociedad eminentemente mercantil y capitalista que distingue a sus miembros en relación a su productividad. De este modo la reclusión de la mujer al espacio doméstico hace del hombre el eje de productividad y trabajo, y por lo tanto pieza activa en tanto que motor de la economía.

Esta constitución de identidades por antítesis es uno de los puntos más criticados por los estudios de género: el ser hombre se ha tradicionalmente considerado no ser mujer; y viceversa; los estudios de la masculinidad, en paralelo con los estudios feministas, nos han ayudado y ayudan todavía a comprender que esta categoría dual de pensamiento no tiene cabida en el mundo real.

ESTUDIOS DE LA MASCULINIDAD

Nacidos como corriente de debate teórico en Estados Unidos tras las protestas feministas y los movimientos de Liberación Gay y por los Derechos Civiles, se configuran como un estudio necesario tras la derrota de Vietnam, que puso en evidencia que los estereotipos tradicionales vinculados al modelo de hombre *viril* no eran universalmente válidos, y que era necesario que el propio hombre reflexionase sobre su género (ARMENGOL, 2007). A pesar de los estudios que se produjeron en los años setenta en el ámbito de la psicología, no fue hasta los años 90 cuando se legitimó como estudio académico.

Entre sus objetivos principales se encontraba la redefinición de género como un sistema de poder más allá de las diferencias visibles, donde lo masculino debía ser estudiado no como una reivindicación del papel del hombre –algo que habría entrado en conflicto con los estudios feministas- sino para profundizar en el hecho de que el mismo sistema patriarcal que ha relegado a las mujeres a un segundo plano también ha generalizado a los hombres bajo unos patrones definidos que niegan otras experiencias de género. Es por ello por lo que los estudios de la masculinidad encuentran necesaria la expresión de una variabilidad en función de distintos factores: ámbito geográfico y cultural, clase social o edad.

Los académicos en el estudio de la masculinidad, como Michael S. Kimmel, Harry Brod, Robert Stoller, Elisabeth Badinter o G. Gilmore comenzaron investigando cómo ha afectado la construcción de género al hombre para determinar de qué modo el poder androcéntrico ha afectado a la idea de masculinidad. Determinar que uno no nace hombre sino que se *hace* hombre implica que el género es una construcción social y cultural, y que en lugar de hablar de masculinidad, que conlleva una idea unitaria, generalizadora y relacionada con el poder, es preciso hablar de una multiplicidad de masculinidades (BADINTER, 1993).

De este modo, en Estados Unidos los estudios de la masculinidad se han aplicado a la salud, la psicología, la antropología, los estudios culturales, sociología, ciencias de la comunicación, literatura y cultura visual, prestando especial atención al cine y la publicidad.

En España, los estudios de la masculinidad empiezan a cobrar especial importancia a partir de 1995, cuando se hace necesario un debate en torno a lo masculino desde los propios estudios de género. Ocurre así en el Encuentro de la Ilustración al Romanticismo de 1995, titulado “La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX”, que buscó profundizar en los tipos de masculinidad extendidos en este marco cronológico a través de las construcciones idealizadas por parte de la literatura femenina, la pedagogía decimonónica o profundizar en la apariencia e identidad masculina de figuras como dandis, petimetres, lechuguinos o calaveras (RAMOS SANTANA, 1995). Este análisis multidisciplinar permitió conocer la formación del ideal de hombre como caballero –en el sentido de *gentleman*- equilibrado en el XVIII y su transformación en el tipo de hombre, formulado a partir de negaciones (“un hombre que crea merecer dicho apelativo jamás deberá ser débil, sensible, afectuoso, abnegado, caritativo, caprichoso, presuntuoso, vanidoso, frívolo, charlatán, delicado, cordial, dulce, condescendiente, paciente, y en su caso, la curiosidad manifestará el afán de instruirse y hablará elocuentemente de su posición intelectual¹) propio de principios de siglo XX. Del mismo modo, en 1996 Carlos Reyero publicaba su estudio *Apariencia e identidad masculina* con el interés de analizar la identidad masculina a través de las representaciones plásticas, configurando así un nuevo corpus sobre los estudios de la masculinidad que relativiza el concepto de virilidad en el campo de la cultura visual y el arte (REYERO, 1996).

Entre los años 2004 y 2007, coincidiendo con el máximo apogeo de los estudios de la masculinidad en el eje nórdico europeo, la Universidad de Barcelona desarrolló el proyecto de Investigación “Construyendo Nuevas Masculinidades”, para abordar las causas y consecuencias de los modelos de masculinidad en la literatura y el cine, especialmente anglosajones y/o norteamericanos. Angels Carabí y Josep Armengol ayudaron a teorizar la masculinidad, trascendiendo el ámbito de la apariencia (CARABÍ, ARMENGOL, 2008). También José Miguel García Cortés ha seguido esta línea de investigación en “Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad”, donde plasmó su interés por la masculinidad a través de sus formas de representación más extendidas según las épocas, prestando especial interés a las razones de la idea relativa al género masculino en el siglo XX (GARCÍA CORTÉS, 2004).

El reciente estudio de Álvaro Molina, “Mujeres y Hombres en la España ilustrada”, publicado en 2013, ha permitido profundizar en el conocimiento histórico respecto a los modelos de género a través del estudio de las fuentes visuales. Al afirmar que “en lo que respecta a la vida de hombres y mujeres, la novedad del Siglo de las Luces radica en que fue entonces cuando tuvo lugar la distinción sobre los modelos de masculinidad y feminidad”, Álvaro Molina introduce los modelos de pensamiento importados del extranjero y aplicados por primera vez a una sociedad en cambio, donde el hombre es relacionado con el poder político y con la nueva estratificación social, y el ciudadano es considerado por primera vez como un sujeto activo (MOLINA, 2013).

También en 2013 Bridget Alsdorf publica su investigación sobre Fantin-Latour, donde analiza el espíritu de asociación de los pintores franceses como un antídoto a la competición individualista impuesta por una sociedad industrial. A pesar de que su estudio profundiza en el retrato de grupo como expresión de la identidad profesional masculina entre los artistas vinculados al

¹ ESPIGADO TOCINO, p. 138

realismo y al impresionismo, creemos que es interesante rescatar el concepto de asociación para entender mejor al artista español del siglo XIX (ALSDORF, 2013).

El hecho de emplear como objeto de estudio la figura del artista implica un interés especial por la configuración de un ideal concreto de hombre frente a la mujer artista: por una parte, el artista comparte con el resto de la sociedad los códigos de comportamiento aprendidos en el hogar o en la escuela y la influencia aportada por las biografías mitificadas de grandes hombres; además, la noción y los valores encarnados por los artistas del pasado, la amplia herencia pictórica relativa a la representación, tanto física como simbólica, del pintor como prohombre y la reflexión en comunidad –ya sea en círculos privados como en la institución pública- acerca del papel del hombre como creador y su función social y política otorgan una perspectiva interesante desde la que entender un problema de género.

El problema planteado radica, pues, en cómo salvar las diferencias de género sin caer en los peligros de un discurso excluyente, y aplicarlo a una historia del arte donde, como bien señalan las críticas feministas, se ha considerado de forma generalizada que la palabra artista alude exclusivamente a lo masculino. Para salvar este obstáculo en futuras investigaciones, queremos profundizar en los motivos que establecen la ecuación artista igual a hombre; la disección de esta génesis del mito del genio es un paso necesario para entender el alto contenido en cuanto a valores de género y masculinidad que éste alcanza en el siglo XIX.

1. LOS ARTISTAS VISTOS POR SÍ MISMOS: LA CREACIÓN DE UN MITO MASCULINO

El fin de la Edad Media plantea uno de los primeros debates sobre la relación entre género y práctica artística. En una sociedad en la que el comercio ha comenzado a eclipsar cualquier otra forma de producción, los ideales del caballero como propietario, administrador, protector y abanderado de un elitista código de honor conviven con una metamorfosis de la imagen del hombre trabajador, de siervo a hombre libre, ciudadano, con oficio y dueño de sí mismo. El paso del artesano a artista, aunque iniciado como medio de ascenso social, es un proceso que refleja la búsqueda por imponer al anterior dominio de las armas y de una aristocracia iletrada el dominio de lo intelectual, lo bello, lo sensorial y lo placentero. En otras palabras, es el reflejo del cambio de una sociedad guerrera a una sociedad cortesana. El hombre rudo, bravo y heroico permanece como un modelo de masculinidad virtuosa, siempre y cuando la razón –propiedad masculina-, la bondad y el buen gusto lo acompañen; el hombre intelectual, entre los que el artista comienza a contarse, ejerce en este momento un nuevo poder basado en el conocimiento, la investigación y la producción/divulgación como demostración pública de una identidad autoritaria. (CORBIN, COURTINE, VIGARELLO, 2011)

Haciendo uso de conceptos asimilados de lo que supone ser hombre, el artista equipara como parte central de la masculinidad una idea de paternidad sobre la obra a modo de producción con la que comerciar y de creación con la que distinguirse de los demás productores manuales. En su análisis sobre la leyenda del artista, Kris y Kurz exponen una idea ampliamente respaldada por la comunidad científica de que el artista impone una imagen de sí mismo como máquina de producción sexuada (KRIS, KURZ, 1982). Aunque no queremos equiparar la idea de maternidad biológica con la paternidad simbólica del artista sobre su obra, no podemos olvidar que el propio concepto de arte (desde la producción pictórica hasta los órdenes arquitectónicos o las artes decorativas) ha estado siempre relacionado con las diferencias de género, y que uno de los atributos culturales de la masculinidad radica, precisamente, en la capacidad de procreación. Este aspecto, mucho más evidente en la historia del arte del siglo XX, ha sido estudiado en

relación a la pintura de acción y la imagen del artista americano como hombre creador, rudo y violento (PERCHUK, 1995), y tiene mayor visibilidad en momentos en los que la idea de masculinidad hegemónica entra en crisis.

El problema de una descendencia engendrada únicamente por sí mismo queda resuelto en parte en el propio concepto de creación, que progresivamente y con su evidente correlación teológica, pasa de designar la imitación de la naturaleza a la originalidad de una percepción individual de la realidad. Al mismo tiempo, la necesidad de establecer un linaje conlleva dos tipos de progenie artística que no son excluyentes entre sí: por una parte, el artista autodidacta es considerado dotado de un privilegiado don, germen del genio artístico y del hombre que se hace a sí mismo, y por otra parte el artista que aprende de un maestro –a modo de guía masculino que desencadena el potencial de su discípulo–, del que será heredero simbólico, y a su vez padre de su respectiva progenie cuando él mismo establezca taller con aprendices y discípulos.

La mujer artista, vinculada a su hogar y al dominio masculino, ejerce su actividad creativa bajo el estigma del taller familiar: comparte actividad con su padre, sus hermanos o su marido. Al no tener libertad para abandonar a su familia para acompañar a maestros que descubran su talento, la biografía de la mujer artista no ha cobrado el mismo matiz extraordinario: su relato no tiene, por lo general, nada de heroico, y aquellas que consiguieron hacer del arte su profesión – pensemos en las conocidas Sofonisba Anguissola (1532/5-1625), Judith Leyster (1609-1660), Angelica Kauffman (1741-1807), Vigée-Lebrun (1755-1842)- han sido tradicionalmente consideradas como excepciones al apropiarse actitudes poco frecuentes en su sexo.

Al contrario, la progresiva mitificación del artista como héroe cultural conlleva la creación de un relato hiperbólico, donde el genio artístico es el detonante de una aventura en la que los viajes de aprendizaje y una vida de esfuerzo tienen como premios, reales o simbólicos, un ascenso social y el éxito personal. Además, la figura del genio artístico, anclado en bases míticas, señala como cualidades arquetípicas la capacidad inventiva, creatividad e inspiración en un mundo donde el poder intelectual se ha reservado al dominio de lo masculino; del mismo modo, el humor melancólico o saturniano es el causante también de un carácter dual e inestable, donde la extravagancia y los impulsos incontrolables (KLIBANSKY, PANOFISKY, 2006) son impropios para las mujeres –recordemos en este discurso de la diferencia que la ciencia médica naturalizaba este dualismo al atribuir al hombre y sus humores una tendencia cálida, mientras la mujer era considerada fría-, cuyo comportamiento ha de pasar desapercibido al ser siempre decoroso, moderado y silencioso.

Trasladar la historia social del artista al siglo XIX implica un giro en el relato. Si, tal y como se apunta en la historia de las masculinidades, siempre hay un tipo de masculinidad que se impone a otras –consideradas marginales-, buena parte del siglo XVIII está reservada a una progresiva feminización de los valores masculinos a través de conceptos tan inconsistentes como el lujo, el aseo personal o la emotividad en los varones, especialmente cortesanos. Rousseau atribuye la degeneración de la sociedad a la perversidad de unas mujeres que, abandonando su rol tradicional de esposas, madres y personajes recluidos a la vida doméstica, interactúan impunemente con la vida urbana (ROUSSEAU, 1990). La reacción en contra de esta transgresión en los roles de género –hombres feminizados y mujeres masculinizadas- radica en la reinstauración del dominio masculino.

La educación en los correctos comportamientos de género², unido a los descubrimientos científicos en torno a las diferencias biológicas entre hombres y mujeres, constituyen las bases para un estricto modo de entender la vida privada y pública en el siglo XIX que afectó de forma radical tanto a las relaciones sociales como a una creciente separación de hombres y mujeres. El modelo de familia tradicional es reforzado desde la religión e impuesto en la sociedad como valor moral supremo, y se relaciona con una nueva economía donde el hombre mantiene a su núcleo familiar mientras los demás le deben gratitud y obediencia. La posición del artista en este momento combina la necesidad de ser considerado un “hombre real” y una necesidad de evasión creativa a través de la cual canalizar unas ansiedades que el genio romántico trastoca en pulsiones, violencia y desequilibrio. El papel de la Revolución Francesa en el afianzamiento de la figura del genio tuvo como meta la eliminación de la condición servil del trabajo artístico; mientras los revolucionarios actúan desvinculándose del patronazgo monárquico y de los gustos oficiales marcados por la Academia, el artista español lucha a lo largo del s. XIX con la misión heroica de ser reconocido en su trabajo en primer lugar para después poder encarnar la emancipación del mecenas burgués –una empresa que en escasas ocasiones se consigue- y reclamar la independencia creativa del genio, en contraposición a una educación femenina que fomentaba el dibujo, la música y la conversación como símbolos de cultura, posición social y herramientas de entretenimiento doméstico.

Como apunta Esperanza Guillén, “los cambios políticos, la expansión de la clase burguesa y los avances de la revolución industrial hacen temer a los artistas, conscientes ya de su excelencia, que llegue un momento en el que su trabajo pueda ser equiparado al de cualquier trabajador”, lo que lleva a transformar la imagen del artista en un terreno que roza lo mítico y lo espiritual: “se convierte así en una especie de espíritu libre o de héroe enfrentado a los hábitos sociales dominantes” (GUILLÉN, 2007).

De este modo, podemos observar que el artista comparte con el resto de la sociedad una necesidad de expresar una masculinidad basada en el trabajo y el esfuerzo, como resultado de los intereses de la Ilustración y la burguesía por el mérito personal –base del mito del hombre que se hace a sí mismo (MOLINA, 2013)-, y por otra un interés por diferenciarse a través de espacios reservados al hombre artista donde pueda manifestarse el genio.

1.1. El artista como trabajador

Estudiar al artista como trabajador implica conocer la realidad de un oficio donde el éxito sólo está garantizado a una pequeña élite, que, pensionada por el Estado o privilegiada por los favores de la aristocracia, puede vivir en primera persona ese ideal de artista a través de la formación con grandes maestros, probablemente en el extranjero, y a su vez formar a sus propios discípulos, ostentar cargos en las instituciones artísticas y llegar a lo más alto. En este sistema, la idea de mujer artista parece inconcebible: su trabajo no puede ser valorado en el ámbito público porque no produce un beneficio económico, y es por lo tanto considerado o bien un pasatiempo entre las clases acomodadas o una labor de apoyo a la economía doméstica. Disfrazadas ellas mismas de mujeres, con todo lo que el término implicaba, no podían, citando a Estrella de Diego (DIEGO, 2009), asumir el papel de artista como una profesión ligada a la

² En España, la introducción de la educación en *urbanidad* se realizó de forma paralela a la Constitución de Cádiz de 1812, que procuraba, entre otras cosas, democratizar la educación básica de niños y niñas. Fernando VII se encargó de divulgar a través del sistema educativo la ideología de su maestro Escoiquiz, dando especial importancia a la diferenciación de comportamientos de género según el sexo. (GUEREÑA, 2005). La publicación de manuales de comportamiento, de buenas maneras o de urbanidad, en constante aumento desde el siglo XVIII y una gran aceptación en el XIX y principios del XX, ayudan a demostrar que esta división social del comportamiento es aprendida, pese a que la norma hegemónica presiona sobre la idea de la naturalización de la división sexual.

existencia. Aisladas de la enseñanza oficial, ya que las Academias sólo admitían a mujeres en algunas asignaturas, quedaban fuera de su alcance el dibujo del natural y la anatomía, y sin éstas también la posibilidad de realizar la pintura más cotizada: la de composición. Esta desigualdad fomentada por el poder oficial y por la educación recibida será en parte la que permita que el hombre artista despliegue en el siglo XIX sus alas como ser extraordinariamente creativo, lo que da lugar al afianzamiento del mito del genio romántico como modelo ideal de artista, frente a una mujer artista relegada a tareas menores, decorativas o poco apreciadas, por lo general, por el público.

Julián Gállego, al reflexionar sobre el retrato de artista y el autorretrato del siglo XIX, afirma que “en general, el pintor que se retrata se verá, dentro de lo posible, guapo y, si no, gallardo, elegante, viril o, cuando menos, inteligente” (GÁLLEGO, 1997), planteando como una necesidad del artista el presentarse a sí mismo desde un plano idealizado. Si tenemos en cuenta que el retrato en sí es una construcción basada en las apariencias, ese matiz de representación idealizada constituye una constante en el género pictórico sea quien sea el destinatario. No obstante, es preciso recuperar la idea de que el pintor se verá viril. ¿A qué tipo de virilidad se refiere?

A lo largo del siglo XIX, los diccionarios españoles ofrecen escasas dudas sobre el concepto de lo que significa viril: lo relativo o propio del varón. En líneas generales, lo viril y lo masculino tienden a ser sinónimos en esas fechas; no obstante, la acepción generalizada históricamente de lo viril y lo masculino tienen una diferencia esencial: lo viril, aunque relativo al hombre, es considerado una cualidad ideal, vinculada más al género que al sexo (CORBIN, COUTINE, VIGARELLO, 2011), mientras que lo masculino alude a la construcción sexual. Al presentarse el artista bajo el epíteto de viril entendemos que no se trata únicamente de una representación de sí mismo como hombre –algo que por lo general es evidente a través de un simple vistazo al rostro, la pilosidad facial, el peinado y la vestimenta-, sino encarnando cualidades propiamente vinculadas con los ideales masculinos.

La representación más frecuente del artista desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XIX consiste, precisamente, en la representación del *hombre trabajador*, algo que no es exclusivo del artista sino de toda representación masculina. Al pensar en los retratos aristocráticos podemos observar este modelo, desde la figura monárquica, que encarna el trabajo masculino por excelencia –gobierno-, hasta las representaciones nobiliarias, que, muy lejanas del concepto de oficio, incluyen alusiones a otros tipos de trabajo –fundamentalmente militar. El hombre de los siglos XVIII y XIX paga por verse representado en una actitud racional y productiva para el estado, ejerciendo cargos de poder reconocibles a partir de una cuidada escenografía. El artista también se representa en esta misma esfera y permite que lo laboral cobre un sentido simbólico: es un productor racional necesario para la (alta) sociedad, y su identidad masculina es asociada al trabajo, a la producción, a lo civil y a lo intelectual.

Los retratos del artista con sus útiles y herramientas, en una fingida actitud de trabajo, proliferan con la creación de las academias de protección estatal al generar una nueva conciencia de las artes como oficio intelectual –no debemos olvidar que, incluso teniendo en cuenta la materialidad de la obra de arte, el artista es valorado por producir bienes de carácter racional y moral, y que su obra es valorada como pieza educativa. La masculinidad del retrato del artista neoclásico radica no sólo en las imágenes rotundas, de dibujo claramente delineado y modelado escultórico, sino en la acción de sostener pinceles o cinceles en una interrupción de la acción. El autorretrato de Zacarías González Velázquez (1802, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o el de José de Madrazo (ca. 1840, Museo del Prado) tienen una cierta continuidad, junto a los

retratos oficiales, como expresión de la acción creadora, que pasará en la segunda mitad del siglo XIX a tener una connotación más abiertamente sexual, llegando en muchas ocasiones al simbolismo del pincel como falo (REYERO, 2009).

Esta idea cobra mayor relieve en las representaciones del artista en su estudio. El espacio de trabajo, que Isabey y Esquivel plasman ante el espectador como lugar de reunión y de sociabilidad masculina, es presentado como espacio sexuado. La reflexión y el trabajo de un oficio intelectual están presentes, por ejemplo, en el *Autorretrato en el interior del estudio* de Antonio Gisbert (1865, Museo de Bellas Artes de Bilbao) o en *Pensando asunto* de Miguel Jadraque (1884, en paradero desconocido), donde el artista se presenta vestido a la moda del XVI ante un lienzo aún en blanco (DÍEZ, 1997). Además de como espacio de trabajo y de reunión, como parece mostrar Eduardo Zamacois en *El autor y sus amigos* (1862, Museo del Prado), el taller es el lugar en el que las modelos configuran una nueva idea de la masculinidad idealizada del artista.

Representada desnuda –o desvestida-, es el objeto de la mirada masculina del artista. Inspiración alegórica desnuda en el neoclasicismo o carnalidad evidente en el realismo, la mujer supone uno de los temas preferidos en la representación de escenas de taller, porque al entrar en escena pierde el carácter pretendidamente asexuado del desnudo de academia –muchos de cuyos desnudos masculinos son pretendidamente asépticos al evitar la representación de los genitales-, y se extiende una nueva erotización en el acto de posar, en la modelo vistiéndose –o desvistiéndose-, o en esa cierta falta de recato al estar vestida y mostrando a la vez su cuerpo (REYERO, 2009).

Al mismo tiempo, ella es presentada manifestando una curiosidad femenina que raya en la admiración (¿será por la creación artística, o por el modelo erotizado de la figura del artista como creador?): en *El estudio de un pintor*, de Miguel Jadraque (1870, Colección Masaveu), la modelo ha bajado del estrado donde había estado posando, y sentada mientras se calza, se parapeta tras un lienzo en precario equilibrio, asomada para observar al artista que, de espaldas, ha abandonado su trabajo y fija su atención fuera de la escena. Casimiro Sáinz trata de un modo similar a la mujer que lo acompaña en *El descanso. Estudio del pintor, ¿Qué pensará?* (1876, Museo del Prado): ella observa desde su banco con cierta curiosidad al artista, sentado en una silla que entroniza simbólicamente su figura y con los pies en alto, en una postura cuidadosamente descuidada, mientras esboza al carbón un dibujo reservado únicamente a la mirada de ellos dos.

La realidad del oficio, que desborda una materialidad demasiado acorde con una sociedad comercial, debería cobrar su máximo significado como espacio laboral en el taller. No obstante, éste parece habernos dejado esa imagen únicamente a través de los oscuros fondos de los autorretratos de artista –como representación del artista que, en soledad, se dedica a producir-, mientras las escenas de taller han pasado a nuestro repertorio visual como un lugar de reunión entre hombres, donde el artista cobra un papel masculino acorde con las imposiciones sociales: es el artista trabajador (productor) y hombre social, y al mismo tiempo es el artista sexuado, cuya masculinidad parece hacerse señalar con el paso del tiempo; pero también, como parece manifestar el artista de Casimiro Sáinz Saiz, es el artista un ser poderoso y enigmático, cuyo trabajo tiene algo especial, que ejerce cierto atractivo sobre las mujeres de su entorno, y que parece vedado a la mirada o al entendimiento de los demás mortales.

Amparado en la figura del genio, la representación del artista pasa del plano de lo real al de lo ideal, aunque los valores manifestados en ambos casos tienden hacia una definición bastante concreta tanto de los roles de género como de los ideales de feminidad y masculinidad.

1.2. La comunidad artística

Frente a las escasas manifestaciones plásticas que conservamos de la experiencia íntima del artista respecto a su formación dentro de un grupo institucional³ en la primera mitad del siglo XIX, el espíritu de camaradería fomentado por la convivencia entre pensionados en el extranjero y la amistad entre artistas quedan mucho más claras en el intercambio de retratos en la segunda mitad del XIX.

La idea de comunidad artística, sometida a los continuos cambios experimentados en las formas de sociabilidad, vive a lo largo del siglo las tensiones internas del artista como individuo trabajador, como genio creador y como hombre público. Es preciso hacer notar que estas nociones son inquietudes hasta cierto punto comunes con otros hombres: la expresión de una identidad laboral –gobernador, militar, intelectual- está estrechamente vinculada con una apariencia acorde con la clase social –alta burguesía o aristocracia-, y por lo tanto con una forma de vida en la que la dimensión pública está siempre presente.

Si las representaciones de artistas como trabajadores son claramente identificables al mostrar herramientas, acciones o escenarios ambientados en la actividad pictórica o escultórica, las representaciones del artista en el ámbito público adquieren desde época temprana unos rasgos propios. Vinculados con lo institucional, lo comunitario y los cargos jerárquicos, son frecuentes los retratos de académicos como hombres de poder: no en vano los artistas se codean con aristócratas que respaldan la institución; los uniformes de académico son uno de los primeros rasgos que permiten realizar una idea de comunidad, junto a las medallas de las respectivas academias y corporaciones artísticas.

Los rostros, como efigies para la memoria, se rodean de un complejo sistema iconográfico en el que la masculinidad del retratado es manifestada de forma recurrente. Los escenarios de gabinete del siglo XVIII son sustituidos en el XIX por retratos de busto donde, por lo general, los fondos neutros no procuran ninguna alusión al trabajo del artista. Sin embargo, y a pesar de la idea unificadora del uniforme –que pretende igualar en una república artística a miembros de clases sociales diferentes-, los gestos altivos propiciados por los cuellos rígidos y las corbatas altas, los rostros ceñudos y pensativos, y las miradas fijas y brillantes traducen un ideal masculino de seguridad, inteligencia y viveza. Al mismo tiempo, las galerías de retratos de académicos traducen en el ámbito de lo colectivo un interés por lo individual a través de la escala de jerarquías: de este modo, las representaciones de condecoraciones se convierten en el testimonio pictórico de los relatos de vidas y de las honras del artista como hombre de éxito público, claramente distinguible de otros hombres por sus méritos personales sin dejar de lado su virilidad, esto es, sin olvidar repetir las actitudes inculcadas como propiamente masculinas.

De este modo, las galerías de académicos y de retratos de artistas se convierten en un reconocimiento público, a modo de homenaje –por lo general en vida del propio artista. El

³ Pensemos, por ejemplo, en la escasez de representaciones de escenas dentro de la propia Academia y en sus sesiones de posado o distintas clases; sabemos que Antonio Esquivel proyectó hacer una representación de este tema en torno a 1846-1850, pero la obra no llegó a ejecutarse y, dada la falta de bocetos, es posible que quedase únicamente como idea del artista.

traspaso de las cualidades masculinas recurrentes en el género biográfico tiene lugar en el retrato, donde se abandonan las composiciones duales de las compilaciones de vidas, donde tenían cabida imagen y texto, a favor únicamente de una imagen que, en apariencia reducida a una composición sencilla, está dotada de un entramado simbólico donde el género del retratado es en parte la causa.

1.3. El artista idealizado: ¿imágenes de un genio masculino?

La imagen que el panorama cultural aporta sobre los artistas, así como la autoconstrucción de una identidad dominante ficticia, son rasgos a estudiar y que pueden permitirnos comprender los distintos modos en que el género se hace presente en la creación artística a través de las interpretaciones decimonónicas del genio. Por una parte, la prensa periódica permite a los artistas darse a conocer con un aspecto más cercano que el que los volúmenes de hombres ilustres –reservados por lo general a personajes del pasado- o las biografías de artistas, de moda después de la publicación de las obras de Antonio Palomino y de Ceán Bermúdez, podían garantizar. Teniendo en cuenta que la propia biografía como construcción textual está cargada de referencias, tópicos y prejuicios en lo que respecta al comportamiento adecuado para cada género, cambiantes según las épocas, encontramos desde el *Libro de descripción de verdaderos retratos* de Pacheco alusiones a las armas, a la fortaleza espiritual, a las virtudes cristianas o al éxito social encarnadas por hombres (ASENSIO, 1886; CACHO, 2011).

Analizándose a sí mismos en publicaciones como *El Artista* (1835-1836), *No me olvides* (1837), *Liceo Artístico y Literario* (1838), *Semanario Pintoresco Español* (1836-1850) o *El Renacimiento* (1847), se presentan como los herederos simbólicos de los grandes artistas españoles del pasado y a la vez como trabajadores vulnerables que deben depender de gobiernos poco ilustrados en materia artística o de poderosos que únicamente manifiestan interés por su imagen personal. El artista es a la vez trabajador manual e intelectual, capaz de ofrecer de este modo un producto de lujo que es a la vez objeto y conocimiento, lo cual garantizaría su prestigio social si la educación artística tuviese un impacto cultural sobre la población con más recursos económicos para que pudiese apreciar la parte espiritual e intelectual del arte más allá de su evidente materialidad.

Ante la adversidad social y económica, los intelectuales entre los que hallamos a los artistas españoles de la primera mitad del siglo XIX se presentan como estudiosos, reflexivos, meditabundos, melancólicos, jóvenes, virtuosos... Eugenio de Ochoa lo manifiesta de este modo: “contemple sin ceño nuestro Romántico; mire en su frente arada por el estudio y la meditación, en su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio... contemple, decimos no un hereje ni un Ante-cristo, sino un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos⁴”(OCHOA, Eugenio de; 1835). Retomando ideales masculinos del pasado, el artista se observa a sí mismo como un joven militante contra los ideales obsoletos o anclados de sus mayores, que como varón debe luchar por defender o imponer sus ideas, y que para ello forma asociaciones que unen lo laboral con la camaradería.

En la biografía de José Álvarez Cubero, Eugenio de Ochoa afirma sobre los artistas que “viendo sus grandes creaciones, tal vez le creemos un Dios; y cuando la realidad nos arroja de este mundo imaginario, sentimos en efecto que es un hombre, si bien muy superior á los demás”

⁴ Pedro de Madrazo puntualiza que la superioridad de los artistas se debe a que son “privilegiados por la naturaleza, destinados para admirar á sus semejantes, para hacer sentir al *hombre material* los encantos de la divinidad, de la *belleza sobrenatural*. Y estos se llaman *artistas*”. (MADRAZO, 1836)

(OCHOA, 1835). Estos hombres superiores, genios artísticos, superan continuos obstáculos que hacen de sus biografías, como ya hemos visto, relatos heroicos (viajes de aprendizaje con grandes maestros, la falta de protección en países extranjeros que es compensada con premios internacionales, la novedad o incompreensión de su obra con el reconocimiento académico, las penurias de un oficio inicialmente mal pagado que torna en un progresivo ascenso social), gracias a su talento, méritos personales, su comportamiento cívico y trabajo constante.

Las virtudes que se atribuyen a los artistas a lo largo de las páginas de *El Artista* (patriotas, jóvenes, triunfantes frente a la adversidad, graves, silenciosos, pensativos, valientes⁵, de trato ameno e instructivo, trabajadores no industriales, aplicados) se equiparan a atributos masculinos vinculados con la lucha y la guerra (atletas robustos, torneos de campeones artistas, “jóvenes cuya robusta lanza parece arrebatar también ahora la prez a sus contrarios⁶”, brillante falange de jóvenes que se sacrifican por la gloria de su patria⁷) y se configuran como opuestas a las de los aficionados (débiles, charlatanes e ignorantes). Otras publicaciones, como la revista *Liceo Artístico y Literario*, publicada en 1838 por la institución madrileña del mismo nombre, equiparan la juventud intelectual y artística con la situación militar en España, tomando partido las nuevas generaciones como defensores de lo liberal, y por lo tanto de la patria, de la Reina Gobernadora y de Isabel II como sucesora legítima al trono. Estos valores de una masculinidad agresiva encarnan en la figura del artista un matiz violento y nacionalista a modo de pugna atlética donde lo intelectual tiene una comparación física, no sólo en el plano de las guerras carlistas, sino también en la propia escena pública, donde las instituciones son un campo de batalla para que se realicen competiciones entre poetas, escritores, músicos o pintores, como sucedía en las sesiones de competencia del Liceo, a modo de reflejo de una vida social donde el debate y el intercambio caballeroso de ideas en sociedades y tertulias tenían el mismo matiz de confrontación noble y honrosa⁸.

A pesar de la abundante bibliografía sobre el retrato de artista en el siglo XIX⁹, es preciso preguntarnos también de qué modo la sociedad y la prensa abordaron la imagen ideal y pictórica de la mujer artista. Uno de los casos más llamativos es el de Rosario Weiss, que participó activamente en las sesiones del Liceo y que alcanzó méritos tanto en el extranjero como en España, donde fue nombrada maestra de pintura de Isabel II. Los retratos que de ella se divulgaron en la prensa no ofrecen ninguna información especial sobre su carrera de artista; equiparada con otras mujeres de la alta sociedad y con sus compañeros artistas, aparece representada de busto, mientras las noticias sobre ella la consideran como excepción del bello sexo, dedicada a trabajos menores como copias o retratos, donde su propio género condiciona unas formas plásticas suaves, decorativas o blandas, o, dicho de otro modo, unas formas evidentemente femeninas.

⁵ “Si titubeas, si temes la envidia y sus persecuciones, si temes, si dudas cambiar la felicidad por la gloria, no naciste para artista; rompe el pincel”. J. Bermúdez de Castro, “Los dos artistas”, *El Artista*, T. 1, p. 284.

⁶ Sin autor. “Ecsposicion publica de pintura en la Real Academia de San Fernando”, *El Artista*, T. II, p. 153.

⁷ *Ib.* p. 164

⁸ En este sentido se afirmaba en *El hombre fino al gusto del día* que “la sociedad no es un palenque para combatir, y que lejos de abandonarse en él á discusiones demasiado prolijas, es indispensable saber ceder algunas veces. Basta á cualquiera decir su opinion, y manifestar sus sentimientos, sin que se empeñe en oprimir á su interlocutor con el peso de sus razones; antes bien ha de procurarse no tener demasiada razon: y como no se trata de votar despues que se haya hablado, deben evitarse todas las fórmulas parlamentarias”; es decir, que en toda oposición – sea un debate o un concurso- el hombre debe manifestar una masculinidad competitiva aunque cortés. (REMENTERÍA, 1837)

⁹ Pensamos, por ejemplo, en el catálogo de la exposición *Artistas Pintados: retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, celebrada en el Museo del Prado en 1997, donde apenas se cuenta con un ejemplo de mujer artista.

A pesar de la imagen idealizada del artista a través de metáforas textuales, las representaciones visuales que éste deja de sí mismo y de sus compañeros artistas se alejan del tipo de masculinidad que abunda en las composiciones de historia. Lejos de los modelos anatómicamente rotundos del neoclasicismo, con su dibujo preciso, y de las imágenes de caballeros medievales cuyos cuerpos quedan ocultos por armaduras, cotas de malla y corazas, que enlazan con la representación plástica del hombre de la antigüedad, atlético, fuerte y preparado para la acción, el artista se representa, como hemos visto, siguiendo un modelo de masculinidad concreto, en el que, al menos en principio, no tiene sentido la presentación de sí mismo como modelo de academia anatómica, sino como hombre culto. Para ello toma como referencia visual los autorretratos y los retratos de artista producidos en el Siglo de Oro, cuyos máximos referentes (Velázquez y Murillo) se configuran como antepasados simbólicos del artista contemporáneo. Este tipo de retrato, que a lo largo del siglo XVIII adquiere una progresiva importancia como representación del ascenso social del artista y como muestra de amistad entre ciudadanos libres, supone a nivel formal un mayor interés por los valores humanos del representado a través del rostro, la actitud, la postura e incluso la cuidada escenografía que rodea al retratado. No obstante, las influencias inglesas y francesas en este género artístico, que abogan en la transición al siglo XIX a favor de retratos más cercanos e íntimos, tienen su reflejo en el retrato del artista romántico. De carácter más introspectivo –algo que el buen gusto sólo permite entre amigos, familiares y artistas-, centra la atención en el rostro del retratado a través del formato de busto, vinculado al tipo de retrato burgués y a la fotografía; la indumentaria queda unificada bajo la guardarropía aparentemente uniforme de los hombres del siglo XIX, mostrando abrigos con cuellos forrados, chalecos o elaboradas corbatas, y que saltan a la esfera pública acompañando las representaciones idealizadas de artista de las biografías.

Sin herramientas de trabajo, ni escenografía simbólica, ni otros personajes que otorguen un significado de género, ¿cómo abordar los nuevos códigos de representación del artista y cómo interpretar su masculinidad si tan sólo parece transmitir un rostro y una expresión? Pensemos en este tipo de retrato, especialmente difundido a partir de los años 30 del siglo XIX, donde más allá de la visión idealizada del autorretrato, podemos encontrar un intercambio amistoso de trabajos. Mientras el atuendo, la expresión facial y el lenguaje corporal pueden facilitarnos en algún momento la tarea, se trata de esta muestra de sociabilidad la que habla, por lo general, por sí misma.

Este retrato más íntimo y cercano del artista sin atributos de su trabajo lo inmortaliza como miembro masculino de la sociedad y creador intelectual; tampoco debe olvidarse que estas representaciones comienzan a generalizarse en los momentos en los que la sociabilidad entre artistas alcanza su punto álgido a través de instituciones culturales de espíritu liberal, coincidiendo con el salto del artista a la esfera pública y con la creación de un nuevo ambiente, entre lo laboral y lo amistoso, alejado de los círculos oficiales. Estos retratos del genio, nacidos de la admiración mutua y del trato cercano, responden a una preocupación por un mundo artístico más privado e íntimo, donde las consideraciones plásticas deben atender a una percepción personal del otro como hombre, compañero, amigo y artista.

Los modelos de masculinidad y feminidad ideales junto a representaciones pictóricas aparentemente sencillas del artista como personaje burgués enlazan con la conciliación de la herencia histórica del pasado y de un presente donde la sociedad se ha hecho más compleja: ellos enlazan con la idea reinterpretada de los hombres de la antigüedad, que atribuyen una constitución física fuerte y atlética a lo que ahora es una figura racional e intelectual siempre dispuesta a la acción y a la vida pública, lo que tiene su repercusión en el mundo laboral, donde el oficio configura la identidad del hombre; las mujeres son mostradas bien como transgresoras

de los parámetros establecidos o bien como simples aficionadas que, en lugar de crear, se dedican a copiar –a reproducir o a producir en serie- lo que inventan o crean los artistas masculinos. La difícil conciliación de los roles de género, los ideales del artista del pasado y la sociedad industrial tienen su plasmación en un artista que compagina el carácter extraordinario del genio con una apariencia aparentemente unificadora: es el nacimiento del artista como hombre, blanco y de clase media como figura de interés público, y al mismo tiempo del nacimiento del culto al artista. El paso evidente que se produce tras la guerra de la Independencia, momento en el que el ciudadano cobra todo el protagonismo como defensor –masculino- de la patria –femenina-, entre el reinado de Fernando VII y el final del de Isabel II, impone las bases del hombre autoritario decimonónico como restauración del orden, pero también abre el camino para que los artistas jueguen con la idea que tienen sobre su propio género y sobre su representación en la esfera pública y en la privada.

Mientras las crisis surgidas en los conflictos carlistas llaman nuevamente la atención sobre la ciudadanía para que la parte activa de la población, es decir, la masculina, tome partido y la lucha física como práctica cotidiana encuentra su eco en las nascentes instituciones intelectuales, cuya dimensión pública tiene lugar a través de asociaciones entre hombres, en ámbitos de sociabilidad más restringida –el grupo-, se ponen en práctica nuevas ideas sobre lo que supone ser a la vez hombre y artista.

2. RETRATOS DE ARTISTA, ASOCIACIONISMO MASCULINO

Al hablar de la masculinidad invisible en el panorama norteamericano, Michael Kimmel afirma que la masculinidad decimonónica era una definida, ensayada y probada en el mercado como producto de una economía industrial y capitalista, donde el tipo genérico de hombre es el emprendedor blanco de clase media (KIMMEL, 1993). En este sistema hermético, es el hombre quien debe aprender a ser hombre a través de otros hombres, y desplegar esa conducta aprendida en espacios homosociales.

Como ya hemos visto, el artista se rodea de un ambiente masculino desde los inicios de su aprendizaje, ya sea en el taller, en la Academia o en los viajes al extranjero como pensionados, mientras las mujeres artistas, en vez de ser consideradas masculinizadas –excepto las que optan abiertamente por el travestismo-, suelen ser tratadas como excepciones. La historia del arte ha visto en el siglo XIX español un interés por parte de los artistas por manifestar de una forma legítima su emotividad y sus sentimientos respecto al mundo que le rodea. Tan sólo echar un vistazo al panorama expositivo de los años noventa del siglo XX y los primeros años dos mil nos permite comprobar el rescate progresivo que se ha realizado a nivel nacional de los artistas del siglo XIX como individuos aislados, especialmente tras el boom del romanticismo español surgido a raíz de la exposición inaugural de la ampliación del Museo del Prado, “El siglo XIX en el Prado”. Al profundizar en el conocimiento de estos artistas, ya sea de manera panorámica o individualizada, se realiza un proceso de investigación basado por una parte en la producción artística, es decir, en la obra que se nos presenta como testimonio y fuente principal, y por otra en la relación de la vida del artista con esta producción. Se trata, por lo general, de una historia del genio de carácter individualizador.

No obstante, las biografías y los catálogos razonados no acaban de responder a los interrogantes planteados por el artista como ser social y masculino, salvo redundando en el concepto de artista vinculado al genio romántico y al espíritu de comunidad reducida en el

ambiente bohemio producido por contacto con los movimientos parisinos más modernos de la segunda mitad del siglo XIX.

Se ha estudiado ampliamente el aprendizaje artístico en la Academia, la creación de círculos, tertulias y casinos reservados al entretenimiento y al ocio masculinos, aunque el origen y evolución de instituciones culturales como el Liceo Artístico y Literario o el Ateneo Científico, Literario y Artístico, apenas han llamado la atención como focos de sociabilidad entre hombres. El asociacionismo entre artistas, y especialmente entre hombres artistas, suele ser relacionado casi exclusivamente con el arte de la segunda mitad del siglo XIX. El hecho de que las corrientes decimonónicas más modernas –realismo, impresionismo y posteriormente las vanguardias– hayan sido analizadas como el fruto de grupos masculinos con vínculos de afinidad estética e intelectual dificulta una comprensión panorámica de la masculinidad decimonónica española al naturalizar la producción artística masculina en grupo como una herencia de las vanguardias extranjeras, sin tener en cuenta los cambios sociales que influyen en la configuración y evolución de las masculinidades en relación con los artistas.

Es en estudio de las relaciones sociales donde podemos encontrar respuestas a la experiencia por parte del artista del mundo social y de su propia masculinidad en contacto con otros compañeros artistas, sean estos hombres o mujeres. Analizar el ámbito público nos permite profundizar en las ideas que se tienen del artista según su género y que se divulgan a través de los medios de comunicación. Los conceptos de masculinidad y feminidad vinculados a los artistas decimonónicos españoles adquieren distintas connotaciones en lo público y en lo privado, motivo por el cual también es necesario analizar un asociacionismo no institucional, donde es más fácil transgredir las limitaciones que los modelos de comportamiento imponen.

Mientras la historia del arte ha considerado las propias memorias de los artistas y sus anécdotas como parte indiscutible de su trayectoria privada y de la historia del genio, necesitamos indagar en el conocimiento que el artista –hombre o mujer– tenía de sí mismo y de su función en el mundo como parte de esas expectativas vinculadas con las ideas que tenían de su propio género. De este modo, la experiencia social de las tertulias privadas de los años veinte y treinta pone de manifiesto un interés por la puesta en común de ideales, mientras que instituciones como el Ateneo y el Liceo se configuran como un escenario abierto al gran público donde exhibir una masculinidad competitiva, relacionada con el genio romántico y su espíritu de lucha.

El Liceo, al admitir entre sus filas a mujeres –literatas, músicas y artistas–, buscaba proveer al mundo cultural madrileño de la oportunidad de optar a la igualdad de género, es decir, a un sistema abierto y democrático donde todos sus miembros pudiesen ejercer la libertad artística y un intercambio de ideas fluido y productivo. No obstante, debido a la escasez de documentación, las relaciones de género en este tipo de instituciones culturales no han sido estudiadas con toda la atención que merecen.

La propuesta metodológica de nuestra investigación consiste en realizar una nueva historia del retrato de artista en la pintura española del siglo XIX, de donde poder extraer aportaciones más concluyentes al estudio de la masculinidad en nuestro país. Incorporar a la historia del arte algunas de las metodologías de las corrientes teóricas más recientes no debe implicar realizar una investigación parcial. Para ello es necesario reelaborar el propio concepto de masculinidad y entenderlo de dos maneras diferentes: por una parte, asimilar, comprender y analizar de una forma crítica las ideas que marcan la formación social y cultural de lo masculino en el siglo XIX, para entender en estos postulados el carácter limitado, androcéntrico y evidentemente excluyente no sólo del sistema social, sino también del sistema artístico. Por otra parte, es

necesario no limitar nuestra investigación a los conceptos prefijados sobre el género hace ya dos siglos, sino aplicar una lógica igualitaria sobre el arte del pasado, y entender que la masculinidad no es comprensible si hablamos únicamente de hombres o de individuos aislados. Es por ello por lo que insistimos en esa idea de asociacionismo masculino: al establecer un grupo, sea este cerrado (propio de una sociabilidad privada) o abierto (a través de instituciones culturales), el artista configura modelos genéricos con los que identificarse permitiendo la exclusión de otras figuras públicas, y al mismo tiempo marcos de referencia de los que diferenciarse a través de su propia creatividad individual.

PUNTOS CLAVE DE UN CAMINO POR RECORRER

La sociedad industrial y la división sexual del trabajo, unidos a la herencia procedente de la teoría artística y del mito del artista, han fomentado tradicionalmente la idea de que ser artista es equivalente a ser hombre. Mientras los estudios feministas han reivindicado el papel de la mujer como creadora, sigue siendo necesario que los estudios de género aborden la historia del arte a través de las experiencias de hombres y mujeres.

Los momentos de cambio político en el siglo XIX español suponen un marco histórico de vital importancia para entender la formación de identidades de género patriarcales, donde se fragua la forma en que los artistas entienden su misión y su experiencia como hombres; de este modo, las guerras carlistas, revueltas y los conflictos abiertos entre bandos políticos ponen en evidencia que la lucha por el progreso debe ser encarnada por los más jóvenes, que son el símbolo del futuro, y que el cambio intelectual es un paralelismo de la lucha física, donde el control masculino pasa por la exhibición y la competición.

Sin perder de vista la obra de arte como manifestación plástica de sus inquietudes, es necesario considerar una historia del arte basada en las experiencias íntimas del artista –hombre o mujer– decimonónico en lo público y en lo privado, no para rescatar el culto a la personalidad artística sino para entender de qué modo los procesos sociales, las vivencias en comunidad y su traslado a la obra respaldan o son consecuencia de un sistema de poder que intenta incentivar en sus individuos un tipo de masculinidad y feminidad muy específico.

El estudio del retrato de artista nos permite entender los cambios en los modelos de masculinidad y en el prototipo de artista a través de una puesta en circulación de obras pictóricas entre amigos íntimos, compañeros socios de instituciones como el Liceo o el Ateneo, compañeros de pensión, vínculos profesionales o personales en el extranjero... Del mismo modo, es posible analizar las relaciones sociales entre hombres y mujeres artistas, y entender el proceso de desaparición de las grandes instituciones artísticas –de los ámbitos androcéntricos de la Academia o de la tardía Academia Española de Bellas Artes en Roma al carácter mixto del Liceo– a favor de la sociabilidad en pequeños grupos más cercano a los últimos años del siglo XIX

El análisis del asociacionismo decimonónico español nos permite ampliar, en definitiva, el conocimiento sobre la formación de un sistema artístico androcéntrico que se ha mantenido en el siglo XX y la manera en que las diferencias sexuales han afectado a los artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALSDORF, Bridget. 2013: *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton University Press, Canada.
- ARMENGOL CARRERA, José María. 2007: *Gendering Men: theorizing masculinities in American Culture and Literature*, tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
[Recurso electrónico:
www.tesisenred.net/handle/10803/1665;jsessionid=C66453FE3DCAF4669D70E98306A2DF79.tx2 ult. Consulta: 18/03/2014]
- ASENSIO, J. M. 1886: *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias. Introduccion é historia del Libro de Descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Sevilla.
- BADINTER, Elisabet. 1993: *XY. La identidad masculina*, Alianza Editorial, Madrid. [pp. 18-19]
- CACHO CASAL, Marta P. 2011: *Francisco Pacheco y su Libro de Retratos*, Fundación Focus-Abengoa, Sevilla.
- CARABÍ, Angels; ARMENGOL, Jose. 2008: *La masculinidad a debate*, Barcelona, Icaria.
- Catálogo de Exposición. 1997: *Artistas pintados. Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Museo del Prado.
- CORBIN, Alain; COUTINE, Jean-Jaques; VIGARELLO, Georges [dir.] 2011: *Histoire de la virilité. 1. L'invention de la virilité. De l'Antiquité aux Lumières*, Éditions du Seuil, París.
- DIEGO, Estrella de. 2009: *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y alguna más*, Cátedra, Madrid. [p. 106]
- GÁLLEGO, Julián. "Retratos y autorretratos" en *Retratos de pintores y escultores del siglo XIX en el Museo del Prado*, Museo del Prado, 1997 [p. 14]
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel. 2004: *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*, Egales, Barcelona.
- GILMORE, G. G. 1994: *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Paidós, Barcelona. [p. 28]
- GUEREÑA, Jean-Louis. 2005: *El Alfabeto de las Buenas Maneras. Los manuales de urbanidad en la España contemporánea*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, España.
- GUILLÉN, Esperanza. 2007: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid. [p. 44]
- KIMMEL, Michael S. septiembre-octubre 1993: "Invisible masculinity" en *Society*, vol. 30, nº 6 [p. 31]

- KLIBANSKY, R. PANOFSKY, E. FRITZ, S. 2006: *Saturno y la melancolía*, Alianza Editorial, Madrid.
- KRIS, Ernst. KURZ, Otto. 1982: *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid.
- MADRAZO, Pedro de. 1836: "Pintura", en *El Artista*, t. II, Madrid, [p. 14]
- MOLINA, Álvaro. 2012: "Visualizando el género en la Historia del Arte. El siglo XVIII español como caso de estudio" en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Universidad Autónoma de Madrid, vol. 24. [pp. 79-92]
- NOCHLIN, Linda. 1989: "Why have there been no great women artists?" en *Women, art and power : and other essays*, Icon, Oxford. [pp. 147-158]
- OCHOA, Eugenio de. 1835: "Un romántico", en *El Artista*, T. 1, Madrid [p. 36]
- OCHOA, Eugenio de. 1835: "D. José Álvarez", en *El Artista*, T. 1, Madrid [p. 121].
- PERCHUK, Andrew; 1995: "Pollock and Postwar Masculinity" en PERCHUK, Andrew; POSNER, Helaine [ed.]. *The masculine masquerade. Masculinity and Representation*, the MIT Press, Cambridge.
- RAMOS SANTANA, A. [ed.], 1995: *La identidad masculina en los siglos XVIII y XIX; VIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz.
- REMENTERÍA, Mariano. 1837: *El hombre fino al gusto del día, manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos, Madrid.
- REYERO, Carlos. 1996: *Apariencia e identidad masculina. De la Ilustración al Decadentismo*, Cátedra, Madrid.
- REYERO, Carlos. 2009: *Desvestidas: el cuerpo y la forma real*, Alianza Editorial, Madrid.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1990: *Emilio, o De la Educación*, Alianza Editorial, Madrid.