

# Eva al desnudo

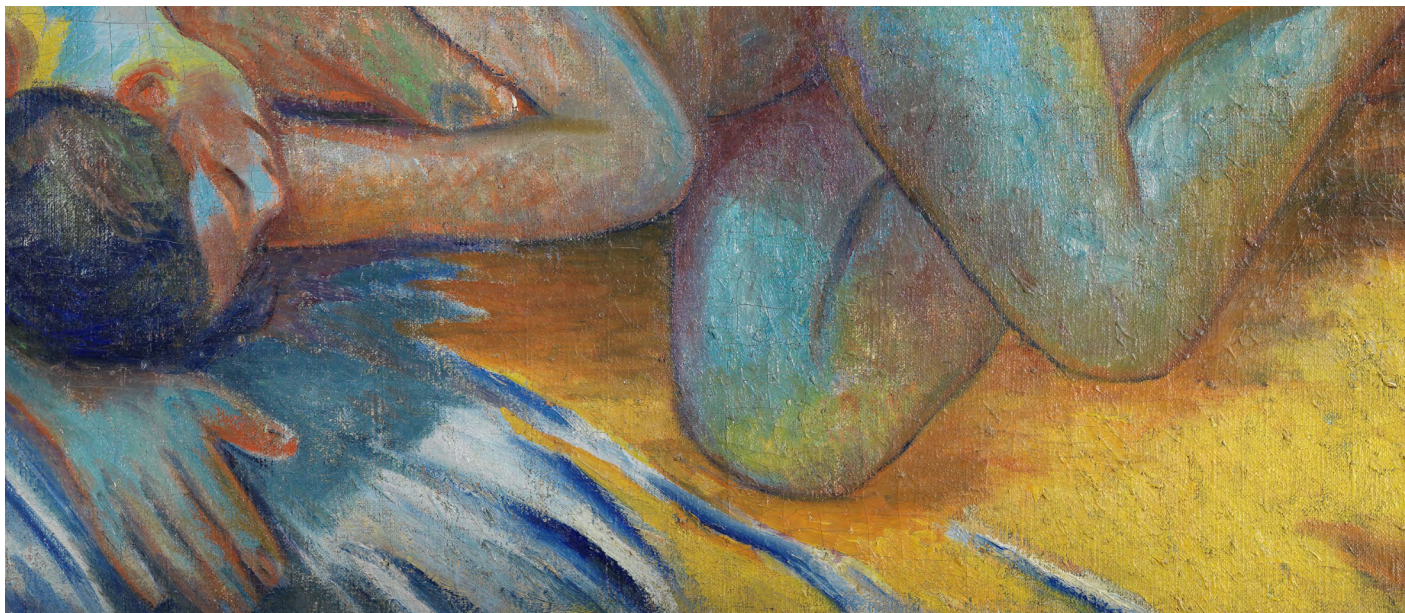
Teresa de la Vega Menocal

El cuerpo es «bueno para pensar». La consciencia que el ser humano tiene de sí mismo como una criatura corpórea está en el núcleo de su identidad. Pero el cuerpo no es exclusivamente una entidad biológica, también es una elaboración social, el lugar en el que confluyen las estrategias reguladoras del poder y los estereotipos de género que han conformado la cultura occidental.

El desnudo se mueve entre realidad orgánica y máscara social, lo que ha sido «dado» por la biología y lo que ha sido «añadido» por la cultura. Al estar libre de marcadores temporales precisos, podríamos pensar que posee un valor universal y eterno; y sin embargo, como no podía ser de otra forma, los artistas reflejaron en él el espíritu de su época, sus inclinaciones estéticas y las oscilaciones de la moral.

Son numerosos y a menudo contradictorios los sentimientos e ideas suscitados por el desnudo como forma simbólica: inocencia o pecado, armonía o *pathos*, verdad o extravío, comunión con la naturaleza o alienación social. El cuerpo ha sido concebido como un santuario y como una prisión, como algo de lo que sentirse orgulloso y como una lacra y, ante todo, como objeto de deseo, pues no cabe duda de que la contemplación de un hermoso cuerpo desnudo provoca una respuesta erótica o, al menos, sugiere esa posibilidad.

MIJAÍL LARIÓNOV, *Desnudo azul* (detalle)



Si bien aparece en el arte de todas las épocas, desde el paleolítico hasta nuestros días, solo en la cultura occidental surgió la idea de ofrecer el cuerpo, por sí mismo, como objeto de contemplación privilegiada, codificándolo como un género artístico autónomo, sujeto a determinadas reglas o convenciones, entre el realismo y la idealización.

Durante siglos, el desnudo ha inspirado algunas de las obras más excelentes del arte occidental, e incluso sobrevive en el siglo XXI, y no solo como ejercicio académico. Ha sufrido innumerables transformaciones, sin duda, pero aun así sigue siendo uno de nuestros principales vínculos con la tradición clásica, pues las representaciones artísticas de la antigüedad grecorromana siguen influyendo en nuestra forma de percibir la perfección física.

¿Pero qué es el desnudo? Para el historiador británico Kenneth Clark es «una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V a. C., del mismo modo que la ópera es una forma de arte inventada en Italia en el siglo XVII». Con esta sucinta definición, Clark pretende poner de relieve que no es un mero *tema* del arte, sino una *forma* de arte.

El título del libro de Clark, *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, nos aclara el punto de vista del autor, que distingue el desnudo de la desnudez, subrayando que el desnudo no es simplemente la transcripción directa de un cuerpo desvestido, sino más bien –en tanto que forma simbólica y concepción ideal– de un cuerpo «vestido de arte». La desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos despojados de nuestras ropas, mientras que las imágenes transmitidas por la tradición artística occidental representan cuerpos equilibrados, llenos de confianza, cuerpos re-formados.



AUGUSTE RODIN

*El nacimiento de Venus*  
(*La Aurora*), 1906-1907

Mármol, 90 x 70 x 45 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO  
EN EL MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID  
INV. CTB.DEC1638

[HALL] EL PRESENTE ITINERARIO SE INICIA con una de las esculturas que fueron encargadas directamente al artista por August Thyssen, abuelo del barón Hans Heinrich Thyssen, en 1905. Rodin es el último de los grandes románticos; con él concluye toda una época. Ningún artista del siglo XIX supo infundir al desnudo una carga expresiva tan potente como él, devolviendo a la escultura una grandeza que parecía haber perdido. Mira al pasado, hacia Miguel Ángel, aunque es bien consciente, como Degas, de la falta de vida del desnudo académico, demasiado artificial. Andaba entre los modelos de su estudio tomando apuntes, mientras les animaba a moverse sin parar, a jugar,

a bailar y a adoptar diversas posturas inconscientemente. «Profeso un verdadero culto al desnudo», declaró. Pero su objetivo no era tanto el desnudo en sí como captar el peso específico de los cuerpos, la forma en que estos ocupan el espacio y juegan con la luz. Rodin entabló así una profunda familiaridad con el cuerpo humano, la misma que los griegos habían adquirido en la palestra.

Según la *Teogonía* de Hesíodo, la diosa de la belleza nació en su resplandeciente desnudez de la espuma del mar fecundada por su padre Urano, frente a las costas de Chipre. A través de uno de los invitados de *El banquete*, Platón afirma que existen dos Afroditas, a las que llama «celestial» y «vulgar». *Venus Coelestis* y *Venus Naturalis*, como serían conocidas más tarde, se convirtieron, respectivamente, en emblemas del amor espiritual y de la pasión carnal.

El desnudo alcanzó en la antigua Grecia la máxima glorificación como forma ideal. Ya desde el siglo VII a. C., la figura humana se convierte en el tema central de las

representaciones artísticas. Ahora bien, aunque la tradición occidental haya otorgado una mayor preeminencia al desnudo femenino, originariamente no fue así. En un principio el desnudo estuvo reservado exclusivamente a las figuras de muchachos o *kuroi* que se erguían sobre las sepulturas, y de hecho en la Hélade no hay ninguna escultura de desnudo femenino que date del siglo VI a. C.; incluso en el V es bastante excepcional. Este tabú acerca de la desnudez de las divinidades femeninas, a diferencia de las masculinas, inspiró numerosas leyendas sobre los castigos que se abatieron sobre humanos como Tiresias o Acteón, por haber osado contemplar el sublime cuerpo de una diosa.

Mas, después del siglo II d. C. el desnudo, salvo excepciones, desaparece, para resurgir en el Renacimiento gracias a las especulaciones del humanismo neoplatónico. El cuerpo pasa de ser un objeto de deseo físico a convertirse en un modelo de excelencia espiritual. Y, con ello, Venus fue reivindicada y rescatada de su deshonra medieval.

[SALA 1]

DURANTE EL *TRECENTO* SE GESTAN NUEVAS corrientes que con los años desembocarán en el Renacimiento. Si bien sitúa a sus personajes sobre un fondo de oro, más propio de la tradición medieval, Vitale da Bologna intenta crear una sensación espacial convincente y dar cohesión a los dos grupos de figuras situadas a ambos lados de la cruz. Es de destacar la solución que el artista propone para identificar a los dos ladrones: un pequeño demonio se lleva el alma del malo, mientras que un ángel hace lo mismo con la del bueno.

En palabras de la filósofa Julia Kristeva, el «milagro cristiano» se sitúa en la negociación que tiene lugar entre la verdad invisible de la Biblia y el culto griego a las apariencias visibles. En el Decálogo que recibe Moisés se dice: «No harás para ti escultura, ni imagen alguna de cosa que está arriba en los cielos, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellas ni las servirás». Este rechazo de cualquier atisbo de idola-

tría podría parecer terminante, pero en absoluto lo fue.

La tensión entre el rechazo anicónico de las imágenes propio del judaísmo y la primacía de la visibilidad en el mundo clásico –la *theoria* de los griegos– desembocó finalmente en la definitiva conversión del cristianismo en una religión figurativa. Y paralelamente, en los siglos que transcurren desde el arte paleocristiano hasta el humanismo, la centralidad que había ocupado el culto al cuerpo desnudo en el mundo griego dará paso a la ocultación de la carne.

Como clama san Juan Crisóstomo: «un hermoso cuerpo no es más que un sepulcro blanqueado, repleto de inmundicia». Solo se permite su representación en el contexto sacro, con fines ejemplarizantes y únicamente si resulta indispensable para la comprensión del mensaje cristiano. Escapan pues a la reprobación eclesiástica escenas como el descubrimiento de la desnudez por parte de Adán y Eva, que marca el alejamiento con respecto a Dios,

VITALE DA BOLOGNA

### *La Crucifixión*, hacia 1335

Temple y oro sobre tabla, 93 x 51,2 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 425 (1930.122)



la Crucifixión, la resurrección de la carne o el sufrimiento de los santos.

Pero con el tiempo, y a pesar del horror cristiano a la desnudez, la figura desvestida de Cristo fue finalmente aceptada como canónica en las representaciones de la Crucifixión. Las primitivas imágenes del episodio central del cristianismo fueron de dos tipos: la que muestra al crucificado desvestido, cubierto con un perizoma o paño de pureza, y la que lo presenta vestido con una túnica o *colobium*. Ambas son infrecuentes en la iconografía paleocristiana y no se remontan más allá del siglo V, en parte porque se consideraba que las esperanzadoras representaciones de la resurrección o de los milagros podían ganar más adeptos. Cristo, además, no solía mostrar el menor signo de sufrimiento.

Poco a poco se introduce el *pathos*, expresado mediante el movimiento; el cuerpo demacrado se curva, las rodillas se doblan, por lo que el rígido ropaje cae en desuso a partir del siglo IX y se hace habitual el leve paño con el que, según las *Meditaciones del Pseudo-Buenaventura*—un texto muy popular en el medievo— María cubrió a su hijo. Se hacía así énfasis en su naturaleza humana.

La teología medieval distinguía entre varios tipos de desnudez: la *nuditas naturalis*, la del recién nacido, imagen de la pureza aún no contaminada por el pecado, como la de Adán y Eva en el Paraíso

antes de la caída; la *nuditas temporalis*, causada por una circunstancia involuntaria, por ejemplo la pobreza; la *nuditas criminalis*, provocada por el apetito sexual que entraña la condenación del alma, propia de los disolutos; la *nuditas virtualis*, una desnudez nacida de una opción vital de renuncia, como la del Bautista; y finalmente la *nuda veritas*, o desnudez de Cristo en la cruz.

De acuerdo con la ley romana, la crucifixión era el suplicio «al modo servil», destinado a esclavos, plebeyos, extranjeros y criminales de toda ralea, ajenos a la *civitas*, que eran desnudados para sufrir la pena capital. Al ofrecerse a la mirada en toda su vulnerabilidad, Jesús está tan desnudo como el criminal y el esclavo, pero por ello mismo se yergue triunfal puesto que está armado con la *nuda veritas*, la revelación de la salvación.

Mientras a ambos lados los cuerpos de los ladrones se contorsionan y se retuercen de dolor, el de Cristo—como los tempranos desnudos griegos— se erige en canon que satisface un «ideal interior», en palabras de Kenneth Clark. Con la crucifixión, la desnudez ya no es la conciencia de la mortalidad, sino más bien el anuncio de una posible salvación, pues en este momento el arte cristiano ya había comprendido que podía representar el cuerpo no solo como una cárcel para el espíritu, sino como la imagen y la semblanza de lo divino en el mundo.

[SALA 9]

EN LOS ALBORES DEL RENACIMIENTO, los desnudos creados por Masaccio y Donatello se convertirán en algunas de las obras más significativas de la historia del arte. La figura humana recupera su centralidad, como medida de todas las cosas y sujeto privilegiado de especulación filosófica y representación artística. Más adelante, durante el manierismo, se asiste al triunfo del cuerpo en sí mismo, y las certezas del humanismo *quattrocentista*, que ve en la desnudez la más completa expresión de la perfección, van cediendo ante una visión múltiple. Abundan las torsiones corporales antinaturalistas, y



se produce una progresiva erotización del sujeto que gana en sensualidad (como bien podrá observar el visitante al contemplar el *San Sebastián* de Bronzino en la sala anterior). Igualmente sofisticadas

LUCAS CRANACH EL VIEJO

*La ninfa de la fuente*,  
hacia 1530-1534

Óleo sobre tabla, 75 x 120 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 115 (1986.13)

son las creaciones de Cranach o de Baldung Grien, artistas que contribuyeron al triunfo del desnudo manierista en la Europa septentrional.

Cranach, uno de los grandes pintores alemanes del Renacimiento, elaboró una versión del desnudo sumamente personal cuando ya contaba sesenta años, pues la serie de bellezas a la que pertenece esta ninfa es posterior a 1530. Se trata de la ninfa de la fuente Castalia, cuya agua bebían filósofos y poetas en busca de inspiración. El carcaj y el arco podrían hacer referencia a Diana o a Cupido, y las dos perdices hacen igualmente alusión a la sensualidad.

Por su postura, recuerda a la célebre Venus de Dresde, así como a modelos de Tiziano. Sin embargo, alejándose del influjo italiano, el artista creará un prototipo estrictamente alemán de gélida sensualidad, un canon femenino de formas longilíneas, frente amplia, ojos almendrados, hombros estrechos, senos menudos, piernas largas y vientre suavemente redondeado.

Se percibe en la figura de la ninfa un cierto «goticismo», en el que la estilización prima sobre la corrección anatómica. En este sentido –y para comprender hasta qué punto logró Cranach dar un nuevo estilo al cuerpo gótico– resulta interesante comparar esta obra con otra que se encuentra en la siguiente sala: *Adán y Eva* de Gossaert, quien dedicó los mayores esfuerzos a elaborar una síntesis entre el desnudo italiano y la influencia que el arte de Durero ejerció sobre su pintura.

En occidente, a partir de la Edad Media, la mujer pasa a ser considerada el «bello sexo» y a protagonizar, casi en exclusiva, las imágenes de desnudo. La figura reclinada de una mujer, el modelo dominante a partir del Renacimiento, no fue muy habitual en la Antigüedad clásica, aunque a veces decoraba los ángulos de los sarcófagos báquicos. Conviene señalar, de hecho, que en otras tradiciones no europeas –como

la india, la africana, la china o la precolombina– no es frecuente la representación de figuras en postura supina. Y si el tema de alguna obra es la unión sexual, lo más probable es que muestre a la mujer tan activa como al hombre.

Se atribuye la invención del desnudo clásico al veneciano Giorgione. La Venus de Dresde, prototipo de todas las Venus renacentistas y modernas, tuvo tal éxito que durante cuatrocientos años inspiró a los más grandes pintores del desnudo (Tiziano, Rubens, Courbet, Ingres, Manet, Renoir e incluso Cranach, como se ve en esta obra) quienes crearon infinidad de variaciones sobre el mismo tema. La ninfa tiene los ojos cerrados («soy la ninfa de la fuente» –reza la cartela que aparece en el ángulo superior– «no turbes mi sueño; estoy descansando»), y su condición de durmiente parece insinuar pasividad y vulnerabilidad. Está centrada en sí misma, pero a pesar de esta estrategia para esquivar la mirada del espectador, es bien consciente de que este la mira; establece con él una complicidad seductora, ofreciéndole su feminidad para que la examine y goce sin trabas de su belleza.

Se podría afirmar que en la tradición pictórica occidental del desnudo el verdadero protagonista del cuadro es el espectador –predominantemente masculino–. A través de él asumen las figuras su desnudez. Pero él es un extraño que aún conserva sus ropas, por lo que se establece una relación desigual, profundamente arraigada en nuestra cultura.

Todo esto nos ayuda a comprender la diferencia que existe en la tradición europea entre la desnudez y el desnudo como una forma de arte. Un desnudo no es solo el punto de partida de un cuadro, es un modo de ver, sometido a ciertas convenciones.

Para que un cuerpo desnudo se convierta en «un desnudo» es preciso que otros lo vean como un objeto. La desnudez se revela tal cual es. El desnudo se exhibe.

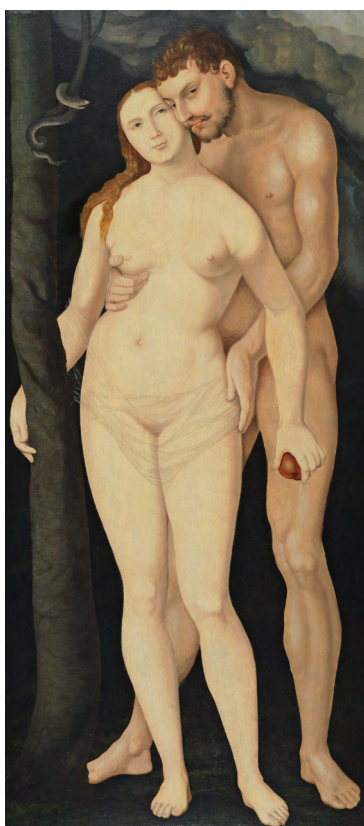
HANS BALDUNG GRIEN

*Adán y Eva*, 1531

Óleo sobre tabla, 147,5 x 67,3 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 27 (1929.17)



[SALA 9] LA PRIMERA MUJER, EVA, ES TAMBIÉN LA primera mujer que aparece desnuda en el imaginario cristiano. Nada nos habla más profundamente de la naturaleza y la condición humanas como un simple cuerpo desnudo. Así estaban nuestros primeros padres en el Paraíso, en un estado de inocencia primordial hasta que se perdió para siempre a consecuencia del pecado. A partir del momento en el que Adán y Eva tomaron conciencia de su desnudez, se instauró una dialéctica entre dicha desnudez y el pudor que impregna la cultura occidental.

En el Génesis se lee: «Vio, pues, la mujer que el árbol era bueno para comer, hermoso a la vista y deseable para alcanzar por él sabiduría, y tomó de su fruto y comió, y dio también de él a su marido, que también con ella comió. Se abrieron los ojos de ambos y, viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones» (Gn 3, 6-7). Como pone de relieve el relato bíblico, se podría afirmar que la desnudez se engendra en la mente del espectador y se revela en su conciencia, que es un estado de la mirada.

El hecho de mirar se equiparó con el pecado, y el conocimiento con la sexualidad, pues el cuerpo había dejado de ser reflejo de la perfección divina para convertirse en causa de vergüenza. En este rechazo por parte de los primeros cristianos confluyeron varios factores, entre ellos la teoría platónica de que los seres espirituales se degradan al asumir una forma corpórea, lo que se unía a la tradición anicónica del judaísmo, contraria a las imágenes. Los ídolos paganos –se decía– eran la morada de astutos demonios que habían asumido una hermosa apariencia para confundir a los fieles, lo que confirió a la desnudez una connotación diabólica (véase, por ejemplo, la obra de Jan Wellens

de Cock, *Las tentaciones de san Antonio*, en la sala 9, donde las mujeres desnudas acechan al casto varón).

Durante el Renacimiento, el desnudo se irá secularizando hasta convertirse en objeto de apreciación estética en sí mismo. Eva deja entonces de ser la encarnación de la vergüenza y el arrepentimiento para ser percibida como una sensual provocadora. Y el mismo rechazo que había sufrido el cuerpo a consecuencia de la moralidad cristiana contribuyó a agudizar su carga erótica, como bien se aprecia en esta obra.

En *Adán y Eva*, Grien nos presenta un magnífico estudio del cuerpo femenino y masculino. Considerado el principal seguidor de Durero y su más cercano colaborador, supo desarrollar un estilo propio, muy característico y expresivo, alejado de la contención y la compostura renacentistas de su mentor. La comparación de esta obra con la de Durero del mismo tema en el Museo del Prado permite apreciar la originalidad de Baldung y la distancia que separa a ambos artistas.

Eva, en primer término, cubre su desnudez, no con hojas de higuera, sino con un velo transparente que más que disimular parece destinado a resaltar su pubis, pues sabe que preservar un cierto enigma –aunque sea mínimo– hará que resulte más tentadora. Su brazo derecho rodea el tronco del árbol del Paraíso y su mano izquierda sostiene la manzana, la única nota de color en una obra que tiende a la monocromía. Detrás de ella asoma Adán, quien posa una mano en su cadera mientras que con la otra acaricia su pecho. Eva, impasible, se abandona al posesivo abrazo y dirige su mirada hacia un lugar indeterminado, aunque es bien consciente de que es contemplada por un espectador; Adán nos mira provocativamente: la vergüenza se ha convertido en una especie de exhibicionismo calculado.

GIAMBATTISTA TIEPOLO

*La muerte de Jacinto*, hacia 1752-1753

Óleo sobre lienzo, 287 x 232 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 394 (1934-29)



[SALA 17]

SEGÚN EL MITO GRIEGO, JACINTO FUE UN bello efebo amado por el dios Apolo. Cuando estaban jugando a lanzarse el disco, la divinidad del viento, el celoso Céfiro, deseoso de matar al muchacho, desvió el disco, que aquí ha sido sustituido por unas pelotas y una raqueta de *pallacorda*, antecedente del tenis.

De la sangre de la víctima brotó una flor, que ha sido identificada con la espuela de caballero o con el lirio, más que con la que hoy conocemos con el nombre de jacinto. La planta, metáfora de la muerte y renovación de la naturaleza, contiene una promesa de resurrección, aunque también cabe interpretar la peripecia vital de Jacinto como un trasunto de la pederastia en el mundo griego, pues esta práctica institucionalizada dictaba que la relación debía tocar a su fin en cuanto el joven amado alcanzaba la madurez.

Tiepolo, exponente del último esplendor del Barroco triunfante, ha recreado la escena en un ambiente que ha sido calificado como operístico. Bañados en una luz difusa, los personajes realizan gestos declamatorios bajo la burlona mirada de la escultura de un sátiro.

Sin embargo, cuando se pintó esta obra los gustos estaban cambiando. El decisivo giro que experimenta el arte en torno a los años centrales del siglo XVIII debe su impulso, entre otros, a los textos de Winckelmann. El desnudo asume de nuevo una posición central gracias a la recuperación del ideal estético clásico, y el naturalismo exacerbado de los artistas del Barroco dará paso a una depurada idealización que apela a los prototipos grecorromanos. Precisamente un año después de que se concluyera esta obra, Benedicto XIV fundó en Roma la Academia del Desnudo, dependiente de la Academia de San Lucas, en la cual se podía dibujar del natural, aunque no será hasta el siglo siguiente cuando empiece a haber modelos femeninas profesionales. Hasta entonces se debía recurrir a modelos masculinos o a los aprendices de taller, adaptándose luego la anatomía

masculina, con la que los artistas estaban más familiarizados, a la femenina.

La orgullosa exhibición del cuerpo desnudo nace en la Grecia clásica, dentro de un contexto bien definido: el gimnasio (de *gymnos*, desnudo). Allí acudían a ejercitarse los jóvenes –no así las muchachas que, salvo en Esparta, permanecían recluidas en el gineceo–, y eran la palestra y los deportes de competición los dos ámbitos en los que se practicaba la pederastia, es decir la relación física y afectiva entre un adulto, el amante o *erastes*, y un adolescente, el amado o *eromenos*.

En sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura* (1755) Winckelmann afirma:

Los cuerpos adquirirían mediante estos ejercicios el contorno grande y viril que los maestros griegos dieron a sus estatuas, sin hinchazón ni adiposidad superflua [...]. En suma, todo aquello que fue inspirado y aprendido a través de la naturaleza y el arte con vistas a la educación del cuerpo para conservar, realzar y embellecer su formación desde el nacimiento hasta su pleno desarrollo, fue provechosamente aplicado y llevado a la práctica por los antiguos griegos, lo cual permite afirmar, con la mayor verosimilitud, la superioridad de la belleza de sus cuerpos sobre la de los nuestros.

Este famoso pasaje es la expresión de la idealización del arte griego, un proceso que se había iniciado en el Renacimiento. Winckelmann concluye: «los gimnasios –donde resguardados modestamente del público los jóvenes se ejercitaban desnudos– fueron la escuela del arte».

En efecto, las primeras imágenes de desnudos fueron masculinas, como celebración de la belleza, la fuerza física y la virtud que se consideraban privativas de la aristocracia. El ideal de la *kalokagathia*, fusión del aspecto noble y la excelencia moral, hacía posible que un hombre libre se asemejara al mismo Apolo, hasta el punto de que el adjetivo «apolíneo» pasó a designar al cuerpo viril armonioso.

CARLO SARACENI

### Venus y Marte, hacia 1660

Óleo sobre cobre, 39,5 x 55 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN EL  
MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. CTB.1982.32



[SALA 18] LA EXTRAORDINARIA GLORIFICACIÓN del desnudo que tiene lugar en el Renacimiento se prolonga hasta el Concilio de Trento (1545-1563). Unos años más tarde se publica un texto esencial: el *Discurso sobre las imágenes sagradas y profanas* (1582) del cardenal Gabriele Paleotti, conocido por su celo. En su obra dictaba las normas iconográficas y los principios que debían seguir los artistas de la Contrarreforma de acuerdo con las nuevas exigencias del culto:

El maligno intenta desviar el verdadero y adecuado uso de las imágenes por vías ilícitas y tortuosas, de tal modo que incita a un pintor a hacer un Apolo en vez de un Cristo, y a un escultor a crear una criatura fantástica en vez de la estatua de un mártir. Se encarga de que las figuras aparezcan en su mayoría desnudas y muy lascivamente. Incluso trata así a los santos, y si la santísima María Magdalena o San Juan Evangelista o un ángel son representados, se asegura de que estén adornados y maqui-llados más que mujerzuelas o actores.

Y concluye:

Dios mío, te ruego que se alce una hueste de iconoclastas, de iconoclastas sacros que denuncien las imágenes deshonestas y abusivas que se introducen todos los días, del mismo modo que en el pasado los iconoclastas impunes y malvados profanaron las figuras sacras. Y que plazca a Dios que los pintores y escultores cristianos comprendan su error y reconduzcan sus artes a la pureza primigenia.

Por su parte, el cardenal Federico Borromeo escribe en *De Pictura Sacra* (1624):

Nunca he comprendido claramente como los pintores podían justificar sus imágenes de hombres y mujeres desnudos, puesto que nunca se muestran de esta guisa en las calles o plazas públicas, y que verlos así es motivo de vergüenza y afrenta... los artistas cometen el mismo error cuando representan al niño Jesús mamando, de tal modo que el pecho y el escote de la Madre de Dios quedan al descubierto y expuestos a la vista, cuando deberían ser representados con

sumo cuidado y modestia. Muchos artistas muestran igualmente las piernas desnudas de los santos, tanto femeninos como masculinos; peor aún, los muestran tan juntos que podrían provocar malos pensamientos en el espectador... ¿Cómo es posible que la progenie de la Iglesia Católica, los discípulos del Salvador, deseen contemplar con sus ojos Cupidos y Venus desnudas?

Según Borromeo, no solo la Iglesia, sino también los representantes del gobierno civil han de intervenir «para hacer por la fuerza que semejante inmundicia desaparezca de la sociedad».

Muchas cosas habían cambiado... Poco después de la clausura del Concilio de Trento se le encomendó a Danielle da Volterra, *Il Braghettone*, una polémica tarea: la de cubrir los atrevidos desnudos del *Juicio Final* de Miguel Ángel. Pero ya en 1524 había estallado un escándalo tras la publicación de los *Modi*, una serie de dieciséis grabados de posturas sexuales ilustradas por Julio Romano (este museo posee dos dibujos del artista, *Un sátiro* y *Una sátira*, cuya exhibición no es permanente debido a las condiciones en que ha de conservarse la obra sobre papel) acompañados por sonetos de Pietro Aretino. El artista corrió a refugiarse en Mantua de la ira del papa Clemente VII, quien hubo de contentarse con mandar al calabozo al grabador, Marcantonio Raimondi.

A pesar del cambio de rumbo impuesto por la Contrarreforma y a las condenas provocadas por la nueva sensibilidad, ciertas imágenes que despertaban el deseo eran apropiadas y legítimas, siempre que se exhibieran en la intimidad de las mansiones aristocráticas, bajo un pretexto simbólico o mitológico.

A esta categoría muy específica de cuadros privados con una explícita carga erótica y un fuerte componente voyerista pertenece esta obra de Saraceni. Representa a Venus, esposa de Vulcano, en compañía de Marte, con quien mantuvo un *affaire* relatado en numerosas fuentes clásicas, desde los poemas homéricos hasta las *Metamorfosis* de Ovidio. Los amantes retozan sobre el lecho en presencia de unos juguetones amorcillos, mientras uno de



ellos pisotea con irreverencia la armadura del dios, pues poco puede la imposición de la fuerza ante la pasión.

A principios del siglo XVII Giulio Mancini, médico y escritor, y uno de los primeros biógrafos de Caravaggio, escribe: «Seme-

jantes imágenes lascivas son apropiadas para las estancias a las que uno se retira con una persona de confianza y de pocos escrúpulos o con la esposa; porque contribuyen a avivar la llama y a hacer niños hermosos, sanos y adorables».

[SALA 31]

EUGÈNE DELACROIX

*El duque de Orleans mostrando a su amante*, hacia 1825-1826

Óleo sobre lienzo, 35 x 25,5 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 127 (1977-19)



EN EL SIGLO XIX SE PRODUCE UN CAMBIO significativo con respecto a la mirada del espectador. El nuevo público burgués esperaba de la obra de arte una gratificación más inmediata, una apreciación que no apelara necesariamente a sus conocimientos literarios o a sus sentimientos religiosos. Exigía entretenimiento; quería espectáculo.

Tras el extraordinario precedente de la *Maja desnuda* de Goya, el espíritu del siglo se encarna en los desnudos de Delacroix y de Géricault (de este último, el museo custodia una magnífica obra sobre papel, *El beso*, que en ocasiones se exhibe en esta misma sala). Realistas y románticos pretenden crear un «arte vivo», según la fórmula empleada por Courbet, frente a la esterilidad del arte académico.

En un panorama sociocultural cada vez más complejo, el desnudo se iba cargando de nuevas implicaciones, a menudo contradictorias, en una escala que iba desde un erotismo refinadamente lúbrico hasta el «desnudo artístico», encaminado –se suponía– al mero deleite estético. O bien se rechazaba como un atentado a la moral, o resultaba aceptable al pertenecer al campo de las Bellas Artes y tratarse de un género basado en prestigiosos modelos antiguos.

Otros factores fueron el hecho de que las mujeres empezaron a reclamar un mayor protagonismo en la escena social y laboral o el gusto por el exotismo y la pintura orientalista –de la que Delacroix es uno de los más insignes representantes– propiciada por el colonialismo. Surge así un subgénero pictórico, que disfrutó de muchísimo éxito, poblado por odaliscas reclinadas en blandos almohadones, esclavas cautivas y doncellas sorprendidas en la intimidad del baño.

El romanticismo del siglo XIX mira igualmente hacia el pasado en busca de

inspiración, seguramente como una reacción nostálgica a los rápidos cambios sociales producidos a raíz de la revolución industrial que conllevó la desaparición de las formas de vida tradicionales.

A ese tentador mundo de ficción pertenece el episodio representado en el lienzo, que a su vez recuerda a un célebre pasaje de Herodoto sobre el imprudente Candaules, rey de Lidia. Se cuenta que el duque de Orleans, cuando mantenía una relación con Mariette d'Enghien, esposa de su antiguo chambelán, Aubert le Flamenc, se la mostró desnuda ocultándole el rostro con una sábana. El marido burlado, sin embargo, fue incapaz de reconocer aquel cuerpo tan familiar. Resulta interesante constatar cómo Delacroix deja adivinar el rostro en penumbra de la enamorada del duque, haciendo partícipe del engaño al espectador, quien asume de ese modo el papel de amante imaginario cuya mirada recorre el cuerpo de la amada.

El código moral del siglo XIX estaba plagado de incoherencias y de mojigatería: los museos eran contenedores repletos de cuadros y estatuas de mujeres desnudas, y sin embargo la simple exhibición de un tobillo se tenía por impúdica. Entre 1827 y 1838 el acceso a las salas del Museo del Prado en las que colgaban los desnudos estuvo restringido, y años más tarde, en la década de los sesenta, el público que acudió al *Salon des Refusés* se quedó horrorizado ante el *Desayuno en la hierba* y la *Olimpia* de Manet, ya que en ambas obras se mostraban cuerpos desnudos que no tenían raíces religiosas o mitológicas. Es este un punto de ruptura clave, pues los artistas empiezan a poner en entredicho la tradición, y los principios del desnudo académico como bello ideal se resquebrajan. A partir de ese momento, el desnudo se

convertiría en campo de experimentación formal y en terreno de batalla de provocaciones estéticas y expresivas.

Por otra parte, el desarrollo paralelo de la fotografía avivó el debate de las relaciones entre reproducción y creatividad. Surgió un activo comercio de desnudos y catálogos de modelos, a menudo anónimos, que sirvieron de inspiración y fueron ávidamente coleccionados por numerosos artistas como el mismo Delacroix. Esta difusión supuso una democratización de

las imágenes artísticas, antes reservadas a la mirada de coleccionistas o de quienes frecuentaban los museos y las exposiciones.

En estas primeras fotografías, de tono a menudo erótico, las modelos eran captadas como si hubiesen sido sorprendidas en su intimidad, con gesto soñador o acicalándose en el baño. Pero con el tiempo mostraron un mayor descaro para transmitir la impresión de que se sabían contempladas, sin la mirada velada y el fingido recato de las Venus púdicas.

[SALA 36]

OTTO MÜLLER

*Dos desnudos femeninos en un paisaje*, hacia 1922

Temple sobre arpillera de yute, 100 x 138 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 687 (1968.4)



ANTES DE CONTEMPLAR LA OBRA DE Müller, el visitante quizás habrá reparado en una sala anterior en el *Estudio para la cabeza de «Desnudo con paños»*, de Pablo Picasso, que fue realizado en el verano de 1907.

Precisamente de ese año datan *Las señoritas de Aviñón*, considerada por muchos como la piedra angular de la modernidad, al establecer una cesura radical con la tradición que la había precedido. Sus figuras asumen poses tomadas del repertorio de la Antigüedad, pero su anatomía es tratada de un modo sintético propio de las artes extraeuropeas, del arte negro y la estatuaria ibérica, contrario al academicismo.

Aunque no parece casual que el desnudo femenino protagonice dos obras absolutamente revolucionarias, la *Olimpia* de Manet y *Las señoritas de Aviñón*, el tema es irrelevante. Lo que cuenta es su radical concepción plástica, el hallazgo de un nuevo lenguaje. Las vanguardias dejan de buscar el parecido; fragmentan el cuerpo y descomponen el rostro, aunque siguen llamándolo «desnudo» o «retrato», a pesar de que este ya no pretenda en absoluto definirse a través de la imitación del modelo. El artista declaraba:

Quiero decir el desnudo. No quiero hacer un desnudo como un desnudo. Quiero solamente decir seno, decir pie, decir mano, vientre. Hallar el medio de decirlo, y con eso basta. No quiero pintar el desnudo de la cabeza a los pies. Sino llegar a decir. Eso es lo que quiero. Una sola palabra basta cuando se

habla de esas cosas. Aquí, con una sola palabra, el desnudo dice lo que es, sin frases.

Se podría afirmar que a finales del siglo XIX, se «redescubrió» la sexualidad, ya definitivamente desligada de la reproducción: Berlín asistió a los inicios de su estudio científico con el nacimiento de la sexología, y Viena presenció el surgimiento del psicoanálisis. Si bien no carecía de precedentes, la radical exploración del cuerpo y del erotismo por parte de estos artistas forzó los límites de lo que era considerado como moralmente aceptable. Los representantes de la vanguardia estaban empeñados en superar la conexión burguesa entre sexualidad y propiedad. Deseaban liberarse del encorsetamiento moral y de la vergonzosa ocultación del cuerpo para mostrar la verdad desnuda y el poder del deseo.

Otto Müller se adscribió al grupo expresionista *Die Brücke* [El puente] en 1910 y desde un primer momento adoptó con entusiasmo su concepción de la vida y el arte. Poco antes, sus compañeros Kirchner, Pechstein y Heckel habían descubierto Dangast, en la costa del Mar del Norte, y las lagunas de Moritzburg, cerca de Dresde, a las que acudían con sus modelos y amigas para realizar su sueño de vivir una existencia libre de coerciones sociales en abierto desafío a la hipocresía de su tiempo. Como afirmó el artista, su principal deseo era expresar por medio de estos cuerpos femeninos de formas angulosas inspirados en el antiguo Egipto su anhelo de armonía con la naturaleza.

Las sensuales y luminosas bañistas de Müller transmiten la misma arcádica alegría de vivir que *La cala*, de Kirchner; carecen de la agresividad latente en las prostitutas de este (como se observa en *Calle con buscona de rojo*) o del explícito *Desnudo tumbado con los brazos hacia atrás*, de Schiele, que se exhiben en las salas vecinas. No obstante, si las comparamos con obras como *Las estampas*, de Manguin, quizás se pueda percibir una diferencia entre el arte francés y el de la vanguardia austriaca y germánica. En el

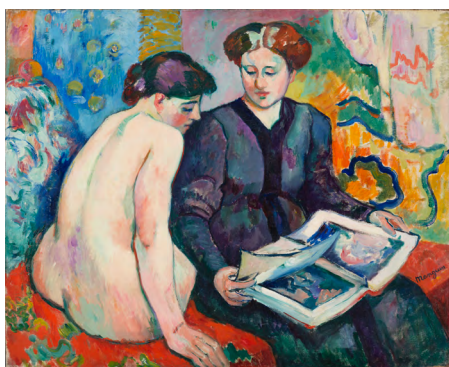
caso de esta última, el individuo parece verse reducido a una desnudez existencial. El foco expresivo se centra a menudo en la identidad corporal del sujeto, en la posibilidad de que su tratamiento problemático, ya sea temático o estilístico, pueda transformarse en un ataque a las normas del decoro. Y, en un sentido más amplio, en la oportunidad para indagar en las más profundas implicaciones de la sexualidad o para reflexionar en torno al radical antagonismo del artista contra la sociedad.

[SALA 0]

HENRI MANGUIN

*Las estampas*, 1905

Óleo sobre lienzo, 81 x 100 cm

COLECCIÓN CARMEN THYSSEN-BORNEMISZA EN DEPÓSITO EN EL MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID  
INV. CTB.1997.35

EL NUEVO DEBATE EN TORNO A LA DESNUDEZ estaba representado por dos posturas: la que concebía el desnudo como pretexto de reflexión puramente formal y la que veía la desnudez como metáfora de una ruptura con las convenciones y como la expresión de un deseo de transgresión.

Mientras que una dolorosa toma de conciencia sacudía el arte germano-austriaco, la producción artística francesa estuvo dominada –al menos en cierta medida– por una voluntad de resituar el desnudo dentro de la historia de un género, no exento de problemas, sin duda, pero cuyos límites cabía reformular. Esta redefinición de la mirada, una suerte de plenitud visual, caracteriza al fauvismo. «Sueño con un arte de equilibrio, de pureza y serenidad, desprovisto de imágenes perturbadoras o deprimentes, que ejerza un influjo calmante y tranquilizador en la mente, algo semejante a un buen sillón que proporciona una relajación de la fatiga mental», declara Matisse, autor de obras tan sensuales como *Lujo, calma y voluptuosidad* (1904), *La alegría de vivir* (1905) o *La danza* (1909).

*Las estampas* es seguramente una de las obras más complejas realizadas por Manguin. Las dos figuras representan a la misma modelo: Jeanne, la mujer del artista, vestida y desnuda, en posturas enfrentadas. Al tratarse de una sola mujer, la escena podría interpretarse como la

resolución al conflicto entre la modelo y la esposa, el taller y el hogar o, si se quiere, la creación artística y la vida cotidiana.

El desnudo de *Las estampas* deriva claramente de la mujer con cítara que puede verse de espaldas en el primer término de *El baño turco* de Ingres y que es, a su vez, la transposición de un arquetipo formulado por la célebre *Bañista Valpinçon*, del mismo artista, hoy en el museo del Louvre.

Con respecto al contraste vestida/desvestida, unos años antes, el *Manual del pintor de historia* de Francisco de Mendoza, citado por Carlos Reyero en *Desvestidas. El cuerpo y la forma real*, afirmaba: «En las mujeres, cualquier parte desnuda es muy grata a la vista; pero se debe saber que ocultando algunas partes con artificio, se aumenta su hermosura y su gracia». La postura de espaldas permite al espectador recrearse en la contemplación de las poderosas curvas de la mujer sin que esta parezca darse cuenta.

La modelo posa aparentemente distraída mientras ojea el catálogo de estampas que le muestra su *alter ego*, desentendiéndose de la actividad del artista y de la mirada del propio espectador, que parece acariciar el lienzo gracias a sus cualidades táctiles, evocadas por el abigarrado cromatismo de las telas en contraste con la blanca tersura de la piel, pues la creación artística puede ser también concebida como un acto de amor.

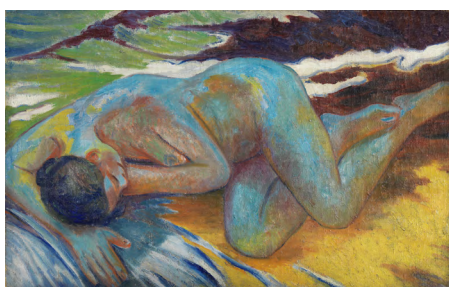
MIJAÍL LARIÓNOV

***Desnudo azul***, hacia 1908

Óleo sobre lienzo, 73 x 116 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 638 (1979.6)



[SALA 38] UN RASGO COMÚN A CIERTOS MOVIMIENTOS de vanguardia, como los *fauves* o *Die Brücke*, inmersos en un idilio con la naturaleza incontaminada, es el auge del desnudo al aire libre (buena muestra son los desnudos de Müller y Kirchner en la sala anterior), que evoca una cierta nostalgia del paraíso perdido. Tales sentimientos fueron en parte propiciados por la partida de Gauguin a los Mares del Sur en busca de exotismo y por el ejemplo de Matisse, quien mediante la simplificación de la línea y el uso de colores puros parece remitirnos a una arcádica Edad de Oro.

Lariónov viajó a París en 1906, donde pudo conocer de primera mano las obras de los postimpresionistas, a lo que se añadirá poco después la influencia del simbolismo y del primitivismo. Durante estos años Lariónov visitaba con frecuencia la residencia de Serguéi Shchukin, un acaudalado comerciante, apasionado coleccionista de arte moderno, que cada domingo invitaba a su casa moscovita a artistas e intelectuales.

Este *Desnudo azul* fue la respuesta del artista ruso a las pinturas que pudo contemplar en la residencia del coleccionista, que le mostrarían nuevos caminos para su arte. Su fuente de inspiración fueron sobre todo las jóvenes polinesias repre-

sentadas por Gauguin quien, como tantos otros artistas, creyó ver en las culturas extraeuropeas un lugar aún libre de la corruptora influencia de la civilización y la moral burguesa.

Fueron numerosos los pintores y escultores que con sus obras intentaron ofrecer una nueva lectura formal y simbólica de la figura de Eva (véase la obra de Baranov-Rossiné en la Sala N, por ejemplo), mas corresponde a Gauguin haber sido el primero en reinventarla, pues ya no ofrece un contrapunto a la figura de Adán, sino que con frecuencia aparece sola o con la serpiente como única compañía.

En *Diverses Choses* (1987) Gauguin escribe: «Eva después del pecado [es] capaz aún de caminar desnuda sin impudor, plena de toda su belleza animal como en los primeros tiempos». El pintor emprenderá un largo viaje, el último, hasta las islas Marquesas para repensar los mitos fundacionales de la civilización occidental y para pintar cuerpos sin artificio, que se exponen sin vergüenza a la mirada, libres de la culpa de la imaginaria cristiana. Como declaró el artista en una entrevista: «A fin de crear algo nuevo, es preciso volver a los orígenes, a la infancia de la humanidad».

SALVADOR DALÍ

***Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes del despertar***, 1944

Óleo sobre tabla, 51 x 41 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 510 (1974.46)

[SALA 45] A PARTIR DE LA RUPTURA REPRESENTADA por *Las señoritas de Aviñón*, el sujeto es sometido a un proceso de desintegración formal que señala la definitiva superación de los modelos clásicos, y que conduce –entre otras cosas– a las interpretaciones mecanicistas de Léger (el visitante quizás habrá reparado en *La escalera (Segundo estado)*, de la sala 41, que remite a su vez al dinamismo del célebre *Desnudo que desciende una escalera* de Duchamp, del año 1912).

Tras la revuelta iconoclasta del dadaísmo –en el que el cuerpo humano es apenas sugerido por materiales encontrados o formas biomórficas– y el rechazo de los futuristas –quienes en su *Manifiesto técnico de la pintura futurista*, de 1910, proclaman: «Combatamos el desnudo en pintura, y ante todo el femenino, sinóni-

mo de pasividad, nauseabundo y aburrido como el adulterio en literatura»–, el movimiento conocido como «retorno al orden» inicia una recuperación del desnudo clásico, que en el surrealismo se inserta en la dimensión onírica y del inconsciente.

A partir de la segunda década del siglo, los surrealistas indagarán en lo corpóreo, en la sexualidad y en las implicaciones psicoanalíticas de la polaridad femenino/masculino, tanto en la esfera iconográfica como en la elaboración de situaciones de naturaleza provocativa y escandalosa, explorando abiertamente esferas tales como la alienación, la neurosis o la perversión.

El objetivo de Dalí era precisamente hacer «fotografías de sueños pintadas a mano» en línea con las teorías freudianas.



En esta obra retoma su «método paranoico-crítico» inspirado por el psicoanálisis –que defendía la multiplicidad de significados de las imágenes, que podían ser sometidas a diversas lecturas– para representar el cuerpo de Gala, su musa, sumido en un profundo sueño del que despertará por el zumbido de la abeja y la punzada de la bayoneta.

Paul Delvaux supo crear igualmente un universo pictórico singular, perteneciente al mundo del sueño y la poesía. Su obra podría interpretarse como una permanente celebración de la mujer, de Venus o Eva. Él llamaba a esas mujeres de grandes ojos inexpresivos y piel blanquísima «figurantes», seres sin historia, que caminan sonámbulos entre ruinas.

El desdoblamiento del deseo, entre el yo y el otro, pero también la imposibilidad de comunicación entre los seres humanos, su irremediable soledad, se plasma en el tema del doble, muy presente en la pro-

ducción del artista belga. En la obra que se puede ver en esta misma sala, *Mujer ante el espejo*, de 1936, el reflejo de la modelo no se corresponde con la realidad; quien mira a la mujer en la gruta es la imagen del espejo y no al revés.

Delvaux atribuye un papel activo al espejo, en tanto que instrumento de conocimiento, optando de ese modo por la realidad imaginaria como una suprarrealidad que está por encima de lo inmediatamente tangible. Las dos tiras de encaje recuerdan de alguna manera a la piel de la serpiente, desprendida y renovada una y otra vez, pero también a las patas de la esfinge. El rostro reflejado en el espejo parece plantear un enigma, quizás en torno a la imposibilidad de conocer la verdad, tal como mantuvo Platón en el mito de la caverna. Por otra parte, la entrada de la gruta, de forma vagamente fálica, podría ser una alusión a la petrificación del deseo, que nunca se sacia.

[SALA 48]

ROBERT RAUSCHENBERG

*Express*, 1963

Óleo, serigrafía y collage sobre lienzo,  
184,2 x 305,2 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID  
INV. 721 (1974.34)



ROBERT RAUSCHENBERG FUE JUNTO A Jasper Johns el artista que sirvió de puente entre el expresionismo abstracto y el *pop art*. Hacia mediados de los años cincuenta, Rauschenberg comenzó a producir sus *combine paintings*, obras híbridas que mezclaban pintura, *assemblage* y *collage*, como si de rompecabezas o jeroglíficos visuales se tratara. Posteriormente adoptará por influencia de Andy Warhol una nueva técnica –la serigrafía– que le permitió incorporar imágenes fotográficas, mezclándolas y superponiéndolas a modo de *collage*, sobre las que aplica expresivos trazos de pintura al óleo.

A este grupo de obras pertenece *Express*, cuyo título e imágenes sugieren movimiento y velocidad: el salto del caballo, el ascenso de los escaladores, la coreografía

de los bailarines –en homenaje a la compañía de su amigo el coreógrafo Merce Cunningham– y la secuencia de fotografías en movimiento de una mujer desnuda, una referencia explícita al famoso cuadro *Desnudo bajando una escalera* de Marcel Duchamp, con quien Rauschenberg mantuvo un fecundo diálogo artístico.

La divergencia de la obra duchampiana con respecto a las convenciones que habían regido hasta entonces el desnudo desencadenó un alud de críticas. «Un desnudo nunca baja por una escalera – un desnudo se reclina» insistían sus detractores, pero para Duchamp la cuestión era precisamente «hacer un desnudo diferente del desnudo clásico, reclinado, de pie, en movimiento. Había algo gracioso, raro en aquello, que dejó de serlo cuando finalmente lo llevé a cabo».

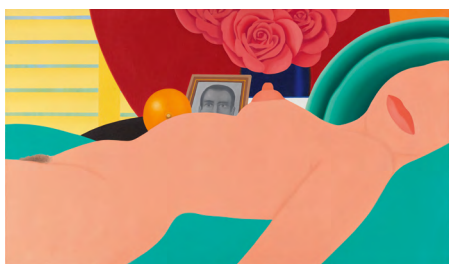
TOM WESSELMANN

*Desnudo n.º 1*, 1970

Óleo sobre lienzo, 63,5 x 114,5 cm

MUSEO NACIONAL THYSSEN-BORNEMISZA, MADRID

INV. 783 (1974-53)



[SALA 48] TOM WESSELMANN FUE UNO DE LOS principales representantes del *pop art* americano junto a James Rosenquist y Roy Lichtenstein, artistas representados en esta sala. A pesar de que el *pop* pretendía superar el expresionismo abstracto, Wesselmann siempre reconoció que fue la contemplación de la serie *Mujeres* de Willem de Kooning en 1953 lo que le sirvió de estímulo para iniciar en 1961 la serie *Grandes desnudos americanos*.

La estética *pop* trata el desnudo como un producto de consumo más de la sociedad contemporánea. Se manifiesta una auténtica obsesión por el cuerpo femenino, a menudo reducido a mero signo o detalle anatómico. Con el paso de los años, el erotismo de estas imágenes fue haciéndose cada vez más evidente, hasta convertir a la mujer en un símbolo sexual despersonalizado.

Las modernas odaliscas de Wesselmann, de grandes dimensiones y tintas planas, combinan la tradición europea del desnudo –que incluye obras tan icónicas como la *Olimpia* de Manet o los desnudos de Matisse o Modigliani, cuya exposición en la Galerie Berthe Weill en 1917 fue clausurada por la policía por «indecente»–, con elementos cotidianos e imágenes sacadas del cine, la prensa y la televisión, propias

de la cultura popular americana. La inclusión de algunos elementos, además de un retrato fotográfico del propio pintor, como una naranja y un florero de rosas rojas, convierte este desnudo en un compendio de placeres sensoriales. «El más exacto equivalente contemporáneo de la odalisca en la pintura es la *playmate* del mes del *Playboy*, un desplegable que se arranca de la revista y se cuelga en la pared», como declaró otro artista *pop*, Richard Hamilton.

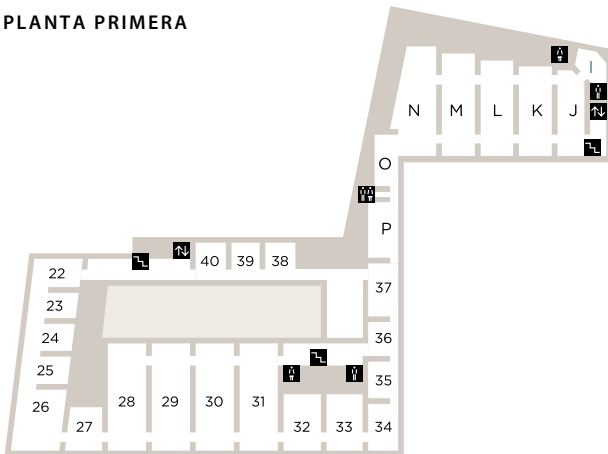
La ausencia de rostro –allí donde se revela la intimidad del sujeto, donde se desvela el yo– contrasta con el tratamiento carnal de las zonas erógenas de la modelo: el pubis, el pecho y los labios. Este tipo de representación, fragmentada, en planos cortos, tiende a anular al sujeto, se aproxima a una tradición representativa más propia de la publicidad o del cine porno pues, al hacerla tan explícitamente sexual, borra todo misterio.

Sin accidentes que muestren el paso del tiempo o la marca de lo vivido, se trata de un cuerpo tan plano, liso y perfecto que es irreal, pura ficción, como corresponde a una sociedad en la que el cuerpo se ha convertido a menudo en un objeto de exhibición y consumo, sometido a las fuerzas del mercado y al *marketing* de las apariencias.

PLANTA SEGUNDA



PLANTA PRIMERA



PLANTA BAJA



- 1 Primitivos italianos
- 2 Pintura gótica
- 3 Primitivos neerlandeses
- 4 El Quattrocento [arte italiano]
- 5 El retrato [primer Renacimiento]
- 6 Galería Villahermosa
- 7 Pintura italiana [siglo XVI]
- 8 9 Pintura alemana [siglo XVII]
- 10 Pintura neerlandesa [siglo XVI]
- 11 Tiziano, Tintoretto, Bassano, El Greco
- 12 Caravaggio y el primer Barroco
- 13 14 15 Pintura italiana, francesa y española [siglo XVII]
- 16 17 18 Pintura italiana [siglo XVIII]
- 19 Pintura flamenca [siglo XVII]
- 20 Pintura neerlandesa [siglo XVII: corrientes italianizantes]
- 21 Pintura holandesa [siglo XVII: retratos]
- A Pintura italiana [siglo XVII]
- B Pintura flamenca y holandesa [siglo XVII]
- C Galería de vistas y paisajes
- D Pintura del siglo XVIII
- E-F Pintura norteamericana siglo XIX
- G Naturalismo y mundo rural
- H Primer impresionismo
- 22 23 24 25 26 Pintura holandesa [siglo XVII: escenas de la vida cotidiana, interiores y paisajes]
- 27 Naturalezas muertas [siglo XVII]
- 28 Del Rococó al Neoclasicismo [pintura del siglo XVIII]
- 29 30 Pintura norteamericana [siglo XIX]
- 31 Pintura europea [siglo XIX del Romanticismo al Realismo]
- 32 Pintura Impresionista
- 33 Pintura Postimpresionista
- 34 Pintura Fauvé
- 35 36 37 Pintura Expresionista [siglo XX]
- 38 Pintura Expresionista [El jinete azul]
- 39 Pintura Expresionista
- 40 Pintura Expresionista [La nueva objetividad]
- J Impresionismo norteamericano
- K Impresionismo tardío
- L Gauguin y el Postimpresionismo [I]
- M Postimpresionismo [II]
- N Expresionismo alemán
- O Fauvismo
- P Cubismo y Orfismo
- 41 42 43 44 Las vanguardias experimentales
- 45 La síntesis de la modernidad [Europa]
- 46 La síntesis de la modernidad [EE. UU.]
- 47 48 Surrealismo tardío. Tradición figurativa y Pop art

Algunas obras podrían no estar en su ubicación habitual por préstamo, restauración o exposición temporal