

La representació de la dona en les pintures de Goya.

Reflexe d'una realitat social?

Autora: ***M. PILAR TURÓN MORERA***

Consultor: Jordi Colobrans Delgado
Tutora: Eulàlia Polls Camps
Treball de final de carrera/Humanitats/ UOC
Juny 2005

SUMARI

1. Introducció: Justificació, metodologia i objectius.

1.1 Presentació temàtica del treball. Justificació	4
1.2 Consideracions metodològiques: metodologia i objectius	7

2. Breu biografia de Goya.

2.1 Cronologia	9
2.2 Formació.....	13
2.3 La seva època. Esdeveniments importants	14
2.4 Perfil humà i psicològic.....	16
2.5 La seva relació amb les dones	18

3. La dona en l'època de Goya (finals del segle XVIII i principis del segle XIX).

3.1 Una època de canvis i evolució general	20
3.2 Lleis i costums	24
3.3 Matrimoni o convent?	26
3.4 Nous valors i noves costums	27
3.4.1 Educació	27
3.4.2 Activitats públiques	29
3.4.3 Relacions afectives	30
3.4.4 Lectura	32
3.4.5 Bellesa femenina.....	33

4. <u>Anàlisi comparativa de pintures de Goya i la realitat social de la dona en l'època.</u>	
4.1 Introducció	35
4.2 Anàlisi d'obres	36
4.2.1 <i>El quitasol</i> (1777)	37
4.2.2 <i>Los pobres en la fuente</i> (1786-87).....	40
4.2.3 <i>Retrato de los duques de Osuna y sus hijos</i> (1788)	42
4.2.4 <i>Las mozas del cántaro</i> (1791-92)	44
4.2.5 <i>La boda</i> (1791-92).....	46
4.2.6 <i>La familia de Carlos IV</i> (1800).....	48
4.2.7 <i>Retrato de la condesa de Fernán Núñez</i> (1803).....	50
5. <u>Conclusions</u>	52
6. <u>Bibliografia</u>	56

1. INTRODUCCIÓ: JUSTIFICACIÓ, METODOLOGIA I

OBJECTIUS:

1.1 Presentació temàtica del treball. Justificació.

“L’artista és una persona compromesa amb la seva societat i amb el seu moment històric. És una antena que codifica en un llenguatge plàstic els anhels i els desigs d’una societat”

(Herbert Read)

En primer lloc, m’agradaria explicar perquè he escollit aquest tema. Des que tinc ús de raó he vist a casa meua pinzells, olis, teles,... La meua mare pinta quadres a l’oli com a “hobby”; ella diu que pintar la relaxa, que per uns moments l’evadeix de la realitat i viu sensacions inexplicables. Un dels temes que sovint li comento quan la veig pintar és el de si el seu estat d’ànim, els seus trets peculiars com a persona que està immersa en una societat concreta, li influeixen en la manera d’expressar-se en la pintura. Arrel d’això, vaig pensar que seria interessant el poder aprofundir en el tema de la pintura i de com l’artista plasma allò que veu, que sent,...

L’home és, per naturalesa, un ésser que necessita comunicar-se i expressar-se per a relacionar-se amb els demés. És un ésser únic amb una capacitat d’autenticitat en la seva expressió individual i amb un llenguatge que el diferencia del món animal. Precisament per aquest llenguatge l’home pot expressar-se i crear els seus propis símbols. L’individu ha creat una simbologia a través dels temps, i aquesta es va transformant d’acord amb la seva evolució intel·lectual, social i cultural. L’home crea diferents llenguatges i expressa sentiments ja sigui a través de medis orals, escrits, corporals, musicals o gràfic-pictòrics, i és en aquest darrer camp en el que el present treball posa l’èmfasi.

L’art és una forma d’expressió en totes les seves activitats essencials, i ens intenta dir quelcom: quelcom sobre l’univers, sobre l’home i de l’artista mateix.

Les grans transformacions en la vida es reflecteixen en l'art, i els artistes s'esforcen en trobar maneres per a expressar aquesta nova realitat.

Entre els fenòmens més destacats de la societat contemporània cal situar la valoració positiva de la dona en tots els aspectes i la reivindicació, per a ella, de parcel·les, espais, valors i tasques tradicionalment reservades per l'home. Aquesta valoració social i el seu protagonisme creixent, en molts casos desbordat i aconseguit mitjançant una gran lluita, no ha anat paral·lela a la valoració que els artistes van fer d'ella des de temps molt llunyans.

L'art paleolític, amb les seves representacions figurades, i possiblement simbòliques de la fertilitat, perfilen, a través de les formes femenines, el punt de partida d'una iconografia de lo femení que té en les més recents imatges cinematogràfiques l'exemple del desbordament d'aquest tema i la seva inclusió en procediments no tradicionals. Entre el llarg camí existent entre una i altra parcel·la, les formes artístiques s'han avançat en mostrar una àmplia gamma de valors.

Qualsevol apropament mínim a la història de la cultura, ja sigui de la literatura o de l'art, des de les més primitives expressions fins les més acabades produccions actuals, la dona no ha deixat d'inspirar creacions plàstiques en qualsevol de les seves manifestacions, si bé, per raons difícilment explicables, o potser sense raons, l'autor de l'obra sempre era de sexe masculí.

Amb aquest treball he volgut aprofundir, esbrinar quin ha estat el tracte rebut per les dones en les obres d'art. Al ser, però, un tema, el de l'art, prou ampli com per dedicar-hi tota una vida, i molt ben aconsellada pel tutor i la consultora del treball, he delimitat l'anàlisi a un autor, un estil artístic i una època determinats.

L'època escollida ha estat, bàsicament, el segle XVIII (tot i que em centraré en l'època de finals del segle XVIII i principis del segle XIX).

Es sol al·ludir tòpicament al segle XVIII com el "segle de la dona", quelcom que és susceptible d'interpretar de moltes maneres, però que, en general, es reflecteix el canvi social que hi va tenir lloc entorn al món femení. En aquest sentit, és obvi que el paper de la dona va iniciar, en aquesta època, una transformació enmig de la qual aquesta es va fer més visible, i d'aquí l'interès d'aquesta elecció.

Entre els molts canvis que es van introduir en l'Europa d'aquest segle, un dels més evidents va ser, sens dubte, no només el d'una presència cada vegada major, sinó el d'un augment progressiu del protagonisme de la dona. Tot això es va anar gestant a l'ombra de la creixent importància de les ciutats i, sobretot, per l'ús social d'aquestes com a plataforma d'una sociabilitat pública. D'aquesta manera, enfront la

rígida segmentació de l'espai urbà característica de l'Antic Règim, va anar sorgint una nova reordenació dels usos de la ciutat per lo que la tradicional jerarquia social es va delimitar cada vegada més "de portes endins", mentre que, "de portes enfora", es multiplicaven els espais on es barrejaven indiscriminadament els habitants, fora quina fora la seva condició, fortuna, edat o sexe.

La major presència de la dona en la vida social no ha de ser interpretada com si la situació d'aquesta hagués arribat a un punt òptim. Cal tenir en compte que la Revolució Francesa es va produir molt a finals del segle XVIII i que, tot i l'indubtable sentit emancipador d'aquesta en tots els aspectes, no es pot pensar que fos capaç, d'un dia per l'altre, de transformar lleis, actituds i costums forjades durant segles. En el terreny de les idees va passar el mateix: la major part dels filòsofs i reformadors il·lustrats van ser contraris, en principi, a qualsevol discriminació per raons no només de naixement, sinó també de condició, raça o sexe, però això tampoc va significar que eliminessin, immediatament, molts dels prejudicis i reserves històricament acumulats al respecte, també, en aquest terreny ideològic.

Pel que fa a l'autor, si en els inicis de l'art contemporani hi ha un artista que va indagar amb profunditat i varietat els universos femenins, aquest és Goya. Aquest, a més d'un magnífic pintor i gravador es mostra, a través de les seves obres, com un magnífic coneixedor de la psique humana. Aquesta qualitat fa que les dones que van passar per la seva vida i pels seus quadres i papers apareguessin dotades d'una sensibilitat extrema i d'un gest exquisit a vegades, o amb tota la cruïda i despreci en d'altres. Imatges femenines que aporten llum tant a la producció de l'artista com a la figura de la dona en una societat que transitava del segle XVIII al XIX, al mateix temps que obren, també, moltes incògnites sobre la seva vida personal.

En el moment en que un món, el de l'Antic Règim, acaba i en comença un altre, el de la contemporaneïtat, l'obra de Goya planteja una mirada sobre la realitat que, a través de la seva enorme potència, analitza i dissectiona els aspectes més variats de la mateixa. El pintor espanyol planteja una concepció i una imatge del món en la que estan patents pràcticament tots els components del mateix, en una època, finals del segle XVIII i principis del segle XIX, de grans transformacions socials, culturals i històriques. Goya roman al llarg del temps per ser un dels primers artistes que va qüestionar el seu món i tot el que l'envoltava. Va utilitzar l'art amb eloqüència i, en alguna de les seves pintures i en la majoria dels seus gravats, els protagonistes són la crítica, la denúncia i la sàtira, com a conseqüència del seu compromís personal: polític, ètic i intel·lectual amb el seu temps

Per últim, essent Goya un home de la seva època, és obvi que les llums i tenebres de la mateixa es transparentin, per a bé o per a mal, en tota la seva obra i, per suposat, en la part d'aquesta en la que es tracta la imatge de la dona. A Espanya, moltes de les seves imatges de dones es venen considerant documents històrics sobre la vestimenta i els hàbits socials; no obstant, també es tendeix a veure un Goya que únicament critica o satiritza a la dona.

1.2 Consideracions metodològiques: metodologia i objectius.

Després de delimitar el tema del treball, em vaig plantejar les següents preguntes:

La visió de Goya sobre l'univers femení, i que plasma en les seves pintures, correspon amb la realitat social de les dones de la seva època?

Es diu que el segle XVIII va ésser el segle de les dones, però és això realment cert? Va ser el segle de les dones o bé el segle d'algunes dones?

A través de dos itineraris paral·lels: la literatura d'una banda i les arts plàstiques de l'altra, s'explorarà la naturalesa d'aquest segle. La comparació de l'anàlisi documental i de dades iconogràfiques potser ens podran donar una resposta.

El treball està estructurat en tres grans blocs temàtics:

El primer gran bloc analitza la biografia de Goya per a determinar els factors, (personals, culturals, socials i fins i tot estratègics) que poden haver influït en la seva obra i, concretament, en la plasmació de la figura femenina.

El segon gran bloc s'ocupa del tema de la dona. Quina era la situació social d'aquesta a finals del segle XVIII i principis del segle XIX. Era considerada un objecte?, era considerada un ésser inferior? o bé se l'equiparava amb la figura masculina?.

El darrer gran bloc consisteix en l'anàlisi d'obres pictòriques de l'autor abans esmentat. Un anàlisi del llenguatge iconogràfic que permeti fer-nos una idea del "concepte" de dona que ens mostren les obres. Llenguatge iconogràfic entès com les procediments que utilitza un artista per a expressar sentiments i/o idees per a il·lustrar un relat o una situació, així com també el conjunt de signes i relacions que han estat utilitzats de manera constant i universal, amb la mateixa significació, prescindint de la matèria que s'ha de representar o de l'estil propi de l'artista. L'anàlisi de les obres es

contrastarà amb les dades obtingudes de la revisió bibliogràfica sobre l'anomenat "segle de les dones" amb la finalitat de poder donar resposta a les preguntes anteriorment formulades.

El present treball pot anar adreçat a un públic general i molt heterogeni, a un públic curiós pel tema de l'art i la societat i que, tot i no ser expert en obres d'art pictòriques, es deleix contemplant-les i es pregunta el per què d'elles, però sobretot a un públic sensible als temes de gènere i, com no, a les dones.

Pot esdevenir, per què no, en una eina pedagògica.

El material de base utilitzat és, d'una banda, material textual extret d'una revisió bibliogràfica i que ha permès conèixer quina era la situació social, quina concepció es tenia de les dones a finals del segle XVIII i principis del segle XIX, així com fer també una anàlisi de la biografia de Goya i de les seves obres.

D'altra banda, també s'ha utilitzat material visual (fotografies, catàlegs, imatges d'internet,...) que han possibilitat fer l'anàlisi iconogràfica de les obres escollides.

2. BREU BIOGRAFIA DE GOYA:

La vida de Goya va transcórrer al llarg de 82 anys (1746-1828) durant els quals la història europea va sofrir grans transformacions que suposaren el final de l'Antic Règim i el naixement de la societat contemporània. Aquest procés, del qual Goya en fou un testimoni privilegiat, va ser especialment violent a Espanya, que va conèixer des dels tranquils dies del regnat de Carles III fins els obscurs moments de la repressió de Ferran VII, un dels moments més turbulents de la seva història. Tanmateix Goya va poder assistir als profunds canvis en l'evolució de l'art europeu, des de les fases finals del barroc fins la floració de l'estil romàntic, del que el genial pintor aragonès en va ser un dels més clars precursors. Com molt bé diu Calvo Serraller, Goya: *"logró atravesar unas barreras entonces casi infranqueables para la mayoría; y, lo que es más importante, logró un conocimiento directo de todas las clases sociales"*¹

2.1 Cronologia.

Fill de Braulio José Goya y Franque, mestre daurador d'origen Basc i de Gracia Lucientes Salvador, que pertanyia a una família empobrida de la petita noblesa aragonesa, Francisco de Goya y Lucientes va néixer el 1746 a Fuendetodos, un petit poble situat a uns 40 km. de Saragossa. Era el petit de 6 germans. Va anar al col·legi de les Escoles Pies dels Pares Escolapis de Saragossa on va fer amistat amb Martín Zapater, destinatari preferit i constant de les cartes del pintor al llarg de la seva vida.

Als 14 anys va entrar al taller del pintor José Luzán on, durant 4 anys, hi va aprendre les regles del dibuix i on copiava les estampes dels mestres del Renaixement i del Barroc italià.

El 1763 va anar a Madrid per a provar sort en el concurs que es realitzava per a ingressar a la *Real Academia de San Fernando* i on el van suspendre. A Madrid hi va romandre durant 3 anys. El 1766 Goya es va tornar a presentar al concurs de

¹ Goya: *la imagen de la mujer (Catálogo de exposición)* /Francisco Calvo Serraller, Comisario de la Exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002.

l'Acadèmia i tampoc fou admès. En el seu lloc va entrar Ramón Bayeu, germà de Francisco, que el 1767 va ser nomenat pintor de camera del rei.

El 1770 va anar a Itàlia. Des de Roma envià un quadre a l'Acadèmia de Parma per a un concurs de pintura que, com de costum, no guanyà. Finalment, va retornar a Espanya.

Amb el prestigi del viatge a Itàlia, va rebre aviat un encàrrec per a pintar un fresc a la Basílica del Pilar, al que n'hi van seguir d'altres i que el van convertir en un pintor ben visible en la ciutat, doncs va ser cridat a Madrid amb l'encàrrec de fer els cartons per a tapissos destinats a decorar, amb escenes de caceres, el Palau de San Lorenzo del Escorial (Goya té 28 anys). Més endavant en va realitzar pel Palau Reial del Pardo, a Madrid. D'aquesta etapa en van sortir 63 cartons en els quals el pintor va reflectir la despreocupació de l'aristocràcia espanyola de l'Antic Règim.

El 1773 es va casar amb Josefa Bayeu, germana dels pintors Francisco, Ramón i Manuel Bayeu.

Entre 1775 i 1780 va pintar una sèrie de cartons, obra que Juan J. Luna descriu com: *"Eminentemente pintoresca y colorista, poblada de majos y manolas y por todo tipo de agentes de rompe y rasga, chisperos, vendedores ambulantes, muchachos y niños, que se divierten, bailan o juegan en ambientes campestres, evocadores del Madrid del último cuarto del XVIII"*.

El 1780 va ser admès, finalment i per unanimitat, a la Reial Acadèmia de San Fernando; com a prova d'ingrés va pintar un Crist Crucificat força acadèmic.

Goya, suspès durant un temps el treball en les cartons per a tapissos, va començar a dedicar-se al retrat. Posaven per a ell els nobles de la Cort madrilenya, als qui representava sense embelliment fisiognòmic, però amb una inquietant penetració psicològica, tot i la fixació cerimonial de l'acte de posar. Amb els retrats es va guanyar la fama com a retratista, activitat gràcies a la qual es va vincular als ambients liberals afrancesats dels homes poderosos que envoltaven a Carles III i que ocupaven càrrecs en l'administració de l'Estat: ministres, consellers i aristòcrates il·lustrats com Gaspar Melchor de Jovellanos o els Ducs de Osuna, que serien patrons seus durant molt de temps.

El 1786 va ser nomenat pintor del rei Carles III, al igual que Ramón Bayeu, que ja hi havia entrat dos anys abans. Aquest mateix any va tornar a pintar cartons per a tapissos encarregats directament pel rei. Al morir Carles III el 14 de desembre de 1788, el seu successor Carles IV el va nomenar pintor de camera del rei. Goya estava, en aquest moment, en el punt més alt de la seva carrera, però al seu voltant els temps canviaven. Mentre els seus amics i protectors van perdre els seus privilegis i eren allunyats del poder, ell va mantenir el seu càrrec i, com a pintor de camera, va haver

de servir al rei i als seus ministres. El pintor va continuar executant cartons per a tapissos encarregats pel rei Carles IV. La visió de la societat embriagada d'alegria es va trencar, i les seves obres van començar a transmetre una dura crítica de la societat².

El 1792 va fer un viatge a Andalusia, i durant aquest va emmalaltir. La malaltia li va provocar una sordesa total i per tota la vida. Va ser en aquests moments quan va néixer el Goya que tot el món coneix, i que Ortega y Gasset definia com "*el pintor onírico y visionario que asombra a todos con su clarividencia de sonámbulo*".

El 1795 va morir el seu cunyat Francisco Bayeu, i el mateix any es va convertir en rector de pintura de l'Acadèmia, però dos anys després va dimitir a causa de la sordesa i, sens dubte, també pel concepte totalment antiacadèmic que tenia de l'educació artística; en va quedar director honorari. No obstant, l'aconteixement més important en aquesta època és que va conèixer a Maria Teresa Cayetana de Silva, duquesa d'Alba, de 33 anys d'edat a la que va retratar en un famós quadre i amb la qual va mantenir, potser des d'aquella ocasió, una relació clandestina.

El 1798 Goya va realitzar pels Ducs d'Osuna unes sèries de *asuntos de brujas* per a la seva residència del camp. Els temes escollits van ser: *el aquelarre, el exorcista, Don Juan y el convidado de piedra*,... temes que estaven de moda entre l'aristocràcia il·lustrada que descobria el plaer subtil de l'exploració del costat obscur de la consciència i que es divertia recuperant les supersticions populars. També, per encàrrec de Jovellanos va cobrir de frescos la cúpula de Sant Antoni de la Florida. Tot això passava quan a la veïna França hi tenien lloc tràgics trastorns socials.

El 1799 va ser nomenat primer pintor de camera del rei Carles IV i es van posar a la venda la primera edició dels *Caprichos*: un cicle de 80 gravats que representen i estigmatitzen vicis, supersticions, abusos i mesquineses esteses en l'Espanya de l'època, degudament explicats en rètols sota les imatges. Goya va declarar en el *Diario de Madrid* que eren obres de pura fantasia i que no s'havien de relacionar amb persones concretes. Dos dies després de la seva publicació, el 8 de febrer, la Inquisició va retirar l'obra de la circulació.

El 1800 va pintar el retrat de la família de Carles IV, any en que Godoy va tornar al poder i Jovellanos era exiliat a Mallorca.

El 1802 va morir, amb només 40 anys, la duquesa d'Alba. L'any següent, en l'inventari dels bens que pertanyien al ministre Godoy, es citaven la *Maja vestida* i la *Maja desnuda*; per tant, tot i no coneixent-se l'encàrrec, en aquesta data ja estaven realitzades.

² Un exemple el podem trobar en la pintura *la boda*

El 1805, en el casament del seu fill, coneix a Leocadia Zorrilla, una jove de 17 anys que es va convertir, més endavant, en la seva companya fins a la mort del pintor.

En aquesta època, Goya es mantenia el més allunyat possible de la cort, i va ser un testimoni directe dels horrors de la guerra contra els francesos (Guerra de la Independència) creant els gravats que van formar el cicle dels *Desastres de la guerra* (1810-1820 aproximadament).

El 1812 va morir la seva dona Josefa Bayeu. En l'inventari de bens es mostra que Goya gaudia d'una posició econòmica benestant, que mantindria fins la seva mort.

El 1814 va demanar al Consell de Regència que governava la ciutat de Madrid entre la retirada de José Bonaparte i el retorn de Ferran VII, una subvenció per a immortalitzar dues heroiques accions del poble madrileny, i va pintar: *el 2 de mayo de 1808 en Madrid: la lucha con los mamelucos* i *el 3 de mayo de 1808: los fusilamientos en la montaña del Príncipe Pio*.

El 1819 es va allunyar definitivament de la cort i va comprar una casa als voltants de Madrid³ on hi va anar a viure amb Leocadia Zorrilla; ell ja era vidu i ella havia trencat la relació amb el seu marit Isidoro Weiss. Sembla ser que les relacions de Goya amb Leocadia van ser de caràcter íntim, i es sospita que d'aquestes va néixer Rosario Weis, futura pintora⁴.

Entre 1819 i 1820 va emmalaltir i va córrer perill de mort. Entre 1820 i 1823 va pintar a l'oli sobre paret els murs dels pisos de la *Quinta del Sordo* amb escenes al·legòriques de misteriosos significats.

En el transcurs de l'any 1823, per a fugir de la repressió política, Goya es va veure forçat a abandonar la seva casa i refugiar-se amb un amic, el canonge Duaso.

El maig de 1824, aprofitant que el clima era més relaxat degut a l'amnistia general decretada per Ferran VII, va preparar discretament el seu exili i es va dirigir cap a França, deixant guardades en caixes les series dels *Desastres de la guerra* i *Los caprichos*. Es va establir a Burdeos on va pintar el retrat de *La Lechera de Burdeos*.

El 1826 va realitzar un últim viatge a Madrid i va presentar al rei la seva sol·licitud de retirar-se definitivament del càrrec de pintor del rei. El rei ho va acceptar.

L'1 d'abril de 1828 va escriure des de Burdeos una carta la seu fill on li deia que estava indisposat. Al dia següent va quedar impossibilitat per la paràlisi i va morir als 82 anys. Les seves restes descansen avui a l'església de l'ermita de Sant Antoni de la Florida.

³ El poble l'anomenava *la Quinta del Sordo*

⁴ *Los grandes genios del arte*. Goya. Madrid: Unidad editorial, 2005.

2.2 Formació.

Goya va iniciar els seus estudis en les Escoles Pies dels Pares Escolapis de Saragossa. El 1758 va assistir a l'escola privada de dibuix que l'escultor José Ramírez de Arellano tenia en el seu domicili. Dos anys més tard, va passar a l'escola del pintor José Luzán. Allí hi va tenir com a companys a José Beratón, Tomás Vallespín, Ramón Bayeu i Antonio Martínez entre d'altres. Segons una papereta redactada per la seva pròpia mà en la *Galeria del Museo del Rey Nuestro Señor*, de la que apareix com autor Luis Eusebio, primer conserge del Museu del Prado, es diu: *"Fue discípulo de don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios del dibujo; haciéndole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años y empezó a pintar de su invención hasta que fue a Roma"*.

En aquesta època, va recollir l'essència de l'escola aragonesa, molt definida des de la centúria anterior. La influència italiana era en ella manifesta, degut a que les principals famílies de la regió tenien interessos en els territoris espanyols d'Itàlia, així com la costum del mecenatge, habitual des del segle XVII. La tradició, doncs, era que els artistes aragonesos protegits estudiessin principalment a Roma i Nàpols. Per aquest motiu, el sentit de la composició, l'estudi sistemàtic de les estampes venecianes i romanes i un cromatisme on els colors ocres i torrats hi tenien una importància particular, són notes característiques i comuns en les primeres obres de Goya.

Junt al barroquisme de tipus italià, també hi van tenir lloc en ell ensenyaments de Francisco Bayeu, el qual li va ensenyar la tècnica dels bocets, les llums i la claror al més pur estil de l'impressionisme espanyol.

Després de la decepció obtinguda arrel del concurs de *l'Academia de Bellas Artes de San Fernando*, va rebre classes en l'acadèmia particular de Francisco Bayeu, pintor de la casa reial.

El 1770 es va traslladar a Roma on, després d'admirar i estudiar les grans obres antigues, seguí un camí molt diferent del que varen seguir quasi tots els pintors que van estudiar en aquella capital.

2.3 La seva època. Esdeveniments importants.

El naixement de l'artista el 1747 el va fer formar part d'una generació que va viure de ple un període de canvis sobtats i convulsions decisives excepcionals en la història: les Ciències amb els seus avenços moderns en tots els camps, la Raó, amb el triomf del pensament laic, i la Revolució que assolava amb gran crueltat el sistema polític hereditari i proclamava igualitàriament els Drets de l'Home, de tots els homes i dones. La seva vida i obra s'estén al llarg del regnat de tres Borbons, els reis Carles III, Carles IV i Ferran VII.

En el segle XVIII, i a tota Europa, en el terreny econòmic, sota la concepció mercantilista segons la qual l'Estat ha de controlar i fomentar la producció, es va originar una fase expansiva de desenvolupament en la que la burgesia hi va tenir un paper destacat. En el terreny polític, els monarques europeus conjugaven els seus desigs d'absolutisme amb el foment d'un clima de millores pràctiques pel poble, en el marc del Despotisme Il·lustrat. Pel que fa a les idees, els pensaments dels filòsofs francesos va preparar l'enunciat de les grans línies: democràcia, participació en el poder de la burgesia i separació de poders, que mourien la vida política del segle XIX.

Com explica A. Morales Moya⁵, a l'Espanya de finals del segle XVIII el poder estava en mans del monarca, de l'Església i dels grups influents en la Cort, constituïts per la noblesa, predominantment d'origen provincià, i pels funcionaris amb formació universitària. En aquesta Espanya, la burgesia estava mancada de capacitat política i, en conseqüència, la direcció i gestió dels assumptes públics quedava en mans de les classes privilegiades tradicionals, tot i que la monarquia borbònica havia aconseguit, al llarg de tot el segle, substituir en els llocs clau de la monarquia a l'alta aristocràcia per membres de la noblesa de "segona categoria" i, sobretot, per funcionaris fidels i, per això, recompensats amb títols nobiliaris diversos. Donada aquesta estructura de poder i el caràcter sacralitzat de la societat, l'Església disposava d'un ampli marge de maniobra i era molt difícil que qualsevol moviment en l'àmbit polític escapés a la seva influència.

⁵ Morales Moya, A. *Reflexiones sobre el Estado español del siglo XVIII*, Alcalá de Henares-Madrid, I.N.A.P., 1987

El regnat de Carles III va representar el punt més alt del Despotisme Il·lustrat hispà. En aquesta època, Goya estava vinculat als ambients liberals afrancesats dels homes poderosos que envoltaven al rei degut a la seva activitat retratística. La noblesa seguia mantenint els seus privilegis i continuava controlant l'exèrcit i l'administració. Al igual que a França i a Anglaterra, la burgesia il·lustrada d'Espanya tendia a assumir certs privilegis de l'aristocràcia, però amb crítiques de violència no igualada en altres països. La protesta anticlerical, que ja havia començat a finals del segle anterior, va augmentar, apuntant, sobretot, a la Inquisició i als residus del feudalisme. Cap el 1786 va començar a sorgir entre els camperols i els obrers espanyols, manifestacions molt semblants a una vaga. Les reformes en la societat, però, encara eren tímides i poc significatives.

La història ens ha deixat del successor de Carles III, Carles IV, el retrat d'un home inepte i de la reina Maria Lluïsa el d'una oportunista que entenia la política com una sèrie d'intrigues per al seu propi plaer i el del seu amant, Manuel Godoy⁶.

El regnat de Carles IV va coincidir amb el període revolucionari de França, fet que va influir en la seva política interior i exterior.

Els amics i protectors de Goya van ser allunyats del poder mentre que ell va mantenir el seu càrrec i, com a pintor de Cort, havia de servir al nou rei i als seus ministres, tot i no tenir confiança en la radicalització d'aquests.

L'última dècada del segle XVIII va ser especialment conflictiva. El canvi generacional de ministres va portar a nous protagonistes com: Godoy, Jovellanos, Urquijo, Saavedra, etc. La seva política estava emmarcada en una contínua crisi, sobretot econòmica, però que va derivar, també, en social i política. Les guerres es van anar succeint, primer contra França (1793-1795), i després contra Portugal (1801) i Gran Bretanya (1805-1808), deixant a la Corona en una profunda crisi fiscal que no aconseguiria superar⁷.

Les reformes il·lustrades es van traduir en una sèrie de mesures que van afectar, principalment, als eclesiàstics i a les classes populars que van veure augmentades les seves càrregues econòmiques. A tot això se li ha d'afegir l'augment del preu dels productes bàsics. El poble, que no havia estat submís enfront algunes de

⁶ Los grandes genios del arte. Goya. Madrid: Unidad editorial, 2005.

⁷ Artola, M. *Los orígenes de la España contemporánea*, 2 tomos. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1975.

les reformes il·lustrades fiscals i agràries⁸, es va manifestar i es va mostrar contrari a les mesures liberals⁹.

El malestar social producte de la crisi econòmica del Regne va començar a projectar-se contra les reformes il·lustrades, i es va generalitzar en un rebuig al Govern per part de gairebé tots els sectors: la noblesa per la pèrdua de privilegis a favor de la burgesia; la classe il·lustrada per l'aturada d'alguns avenços i la retirada del Govern d'homes apreciats com: Jovellanos, Saavedra o Urquijo; l'Església per la pèrdua de poders. El mateix any, el Motí d'Aranjuez el 17 de març de 1808 junt a la invasió d'Espanya per les tropes de Napoleó, van aconseguir la caiguda de Carles IV que va abdicar en favor del seu fill Ferran VII, el qual va haver d'abdicar alhora a favor del germà de Napoleó, José Bonaparte. Aquest fet va provocar la insurrecció popular del 2 de maig de 1808 que es va propagar ràpidament per tota Espanya. La reacció del poble amb aquesta revolta va marcar l'inici de la Guerra de la Independència, la qual va portar a la proclamació de la *Constitución de Cádiz* el 1812, l'expulsió de José Bonaparte el 1813 i el retorn al tro de Ferran VII.

Els anys de la guerra, però, van provocar en el país ferides difícils de cicatritzar: la població havia sofert durant molt temps violència de tot tipus per part de les tropes franceses. El rei, ara, atacava a tots els qui foren liberals o afrancesats i inclús va abolir la *Constitución de Cádiz*. Napoleó va ser exiliat, la Inquisició va tornar a funcionar a ple rendiment,... en definitiva, la Restauració es va completar.

Entre la llista dels proscrits que es va confeccionar hi figurava Goya; no obstant, aquest es va escapar a les represàlies del cop d'estat absolutista de Ferran VII i, aprofitant que el 1824 el clima era més relaxat degut a l'amnistia general decretada pel rei, va preparar discretament els preparatius per a l'exili.

2.4 Perfil humà i psicològic.

L'ambivalència en la interpretació dels documents que fan referència a Goya han afectat a tots els aspectes de la seva vida, el seu art i les seves idees. També forma part de l'ambigua llegenda al voltant de l'artista i de forma recurrent, la invenció de la seva suposada bogeria, explicació de la qual es fa difícil en un personatge tant assenyat, humà i astut fins la seva mort¹⁰.

⁸ Un exemple el tenim en el *Motín de Esquilache*, el 1766.

⁹ Barreiro Mallón, B. *La España de Carlos IV*. Madrid: Tabapress, 1991.

¹⁰ Los grandes genios del arte. Goya. Madrid: Unidad editorial, 2005.

La seva vida es coneix a través de diverses fonts documentals bàsiques, d'entre les que podem destacar: títols de gravats o explicacions, factures i rebuts dels seus treballs, notícies que es desprenen de la seva vinculació a l'Acadèmia de San Fernando i les seves responsabilitats com acadèmic i professor d'aquesta institució, de la correspondència amb Martín Zapater, el seu amic d'infància a Saragossa, o de les cartes a altres personatges del moment, així com les que es van creuar entre sí amics i familiars de l'artista i en les que ell hi surt mencionat. També ha estat d'utilitat per a conèixer la seva identitat l'anàlisi dels nombrosos autoretrats que ens ha deixat tal i com suggereix la historiadora d'art Natacha Seseña¹¹.

De l'anàlisi de tota aquesta documentació se'n poden endevinar varis dels seus trets característics i que van configurar la seva manera de fer i d'ésser.

Goya era un home que anava a "per totes". Aquesta manera de fer es pot deduir, segons Natacha Seseña, dels seu primer autoretrat (1773) on ens mostra una imatge d'un home que vol triomfar i que està decidit a fer-ho.

La irritació de Goya davant l'elecció de l'obra de Bayeu per la Basílica del Pilar de Saragossa queda reflectida en les cartes que va enviar al seu amic Martín Zapater i on deia: "*No me acuerdes esos sujetos que tantos disgustos me han causado*" "*Porque en acordarme de Zaragoza y pintura, me quemo vivo*". Aquests escrits, d'entre altres, ens manifesta el caràcter irritable i geniüt de l'artista.

A partir de l'estudi del doctor Alonso-Fernandez¹² podem saber que de totes les malalties suggerides per altres autors, la malaltia que va afectar realment a Goya estava causada per la seva naturalesa maníaco-depressiva, com es deia abans, o bipolar com se l'anomena actualment. És a dir, al llarg de la seva vida Goya va ser propens a molts alts i baixos que el portaven de l'angoixa a l'eufòria, de la hiperactivitat a la passivitat, de la inseguretat a l'arravatament, al rampell. Segons el mateix doctor, els moments depressius no es tradueixen en una suspensió de l'activitat creadora, sinó en una transformació del seu art, inundat de vivències mortificants, negres i desoladores. En aquest perfil psicopatològic de Goya s'hi troba la incidència de varis episodis depressius en la dècada dels anys vuitanta, la irrupció d'un primer cicle bipolar en la dècada dels noranta, que correspon a la pintura catastròfica i a la creació dels *Caprichos*, i un segon cicle bipolar que correspon a la *pintura negra* o de la *Quinta del Sordo* i als *Disparates*.

El caràcter de Goya, la seva identitat, estava formada no només per allò que pensava i observava, sinó també per lo que somiava. Tant els *Caprichos* com *Los*

¹¹ Seseña, N. *Goya y las mujeres*. Madrid: Ed. Taururs, 2004.

¹² Psiquiatra, director de l'Institut de Psiquiatres de Llengua espanyola i autor, entre d'altres, del llibre: *El enigma de Goya*, on investiga l'enigma personal i artístic de Goya.

Disparates ens submergeixen en el món dels somnis o en el de les fantasies en estat de vigília. Sembla que l'artista va ser capaç d'anticipar-se a l'arribada de Freud i de tota l'escola psicoanalista.

En conclusió, del caràcter i de la personalitat de Goya en podem dir que convertia en art tot el què vivia, observava i somiava.

2.5 La seva relació amb les dones.

No es pot deixar de tenir en compte l'existència de tota una llegenda entorn les relacions de Goya amb les dones de la seva època; motivada, sens dubte, per la rica, contradictòria, reservada, misteriosa i ambigua personalitat del pintor de Fuendetodos.

Francisco Calvo Serraller, comissari de l'exposició: *Goya. La imagen de la mujer*, celebrada en el Museu del Prado i en la National Gallery de Washington ja va deixar constància en la introducció del Catàleg de la seva estranyesa davant els pocs estudis sobre la relació entre Goya i les dones¹³.

La relació del pintor amb l'univers femení es pot captar a través de la seva biografia, els seus escrits (correspondència) i, sobretot, a través de la seva pintura, ja que va retratar a dones de totes les classes socials, encara que predominen aquelles que ocupaven una posició superior en la jeràrquica composició de la societat del segle XVIII. Goya era molt apreciat per la noblesa espanyola, sobretot com a retratista, sens dubte el gènere més rentable per a obtenir la fama i el diner que ell sempre va buscar. No obstant, mai va oblidar a les dones anònimes. Per a totes elles va tenir-hi una mirada especial, una mirada considerada.

Documents que s'han de considerar a l'hora d'analitzar el tema de Goya i les dones són les cartes de Goya a Martín Zapater, tot i que aquestes aconseguen, encara més, que el misteri es faci més dens i que els dubtes augmentin. La lectura d'aquestes cartes produeix sorpresa, perquè la visió de Goya com un home de temperament turmentós, no concorda amb el què escriu de manera tan natural i espontània a aquest amic seu¹⁴.

¹³ Cal ressaltar que aquesta exposició era la primera dedicada amb caràcter monogràfic sobre el tema de Goya i les dones.

¹⁴ Martín Zapater era un home solter, ordenat i meticulós, que es va preocupar de guardar durant tota la seva vida les cartes del seu gran amic. La seva fortuna provenia de l'herència familiar, dels seus negocis d'arrendaments agrícoles, subministraments a l'exèrcit i préstecs a l'Ajuntament de Saragossa. Amb Goya compartien amics, aficions com la cacera, gustos gastronòmics semblants i idèntic llenguatge; en definitiva, la mateixa cultura tradicional aragonesa. Zapater era un il·lustrat i va tenir una vida política i pública molt activa, sempre lligada a Saragossa.

Al llegir les cartes hi ha varies qüestions que criden l'atenció. Entre elles hi ha poques referències a les seves pintures; només i ha referències al seu lloc en la societat com a pintor. La seva gran preocupació pels diners i pel viure bé. El silenci ben considerat i tendre cap a la seva dona, exceptuant la seva preocupació per la mort dels fills comuns¹⁵. L'esment a la duquesa d'Alba és breu. La confiança de Goya en el seu amic en assumptes econòmics i, per últim, el descobriment d'un Goya ocupat en tasques d'organització domèstica, cosa que generalment estava en mans de dones.

En les cartes, el que sí sembla clar és que l'artista va sentir per Martín Zapater un sentiment que anava més enllà de l'amistat i que tal i com diu Roxana Pagés, era un sentiment homoeròtic. La lectura d'aquestes cartes a finals del segle XIX i en el segle XX, quan les normes sexuals estaven ja establertes, va ocasionar més d'un maldecap, ja que frases de desig entre membres del mateix sexe com: "*Querido Martín mio*" "*tuyo retuyo, tu Paco Goya*" "*el que te ama más de lo que piensas*", entre d'altres, era difícil de determinar si eren un reflex de la seva sexualitat o purament reflex d'una amistat romàntica. Cal recordar que la carta o l'encàrrec era l'únic medi de comunicació en el segle XVIII i, sens dubte, el més idoni per a expressar sentiments íntims de manera exhaustiva. Tot i això, però, el que sí reflecteixen és una homofília de confiança.

Per últim, les cartes ens descobreixen que Goya s'ocupava d'una sèrie d'afers considerats, i més en el segle XVIII, com a propis de les dones, ja fossin les mullers o les criades. L'artista era un veritable estrateg casolà, ja que s'ocupava de l'organització de la llar. El fet de manejar aquests aspectes de la vida quotidiana li va fer apreciar millor la personalitat de les dones quan les pintava.

Però, quina era la relació del pintor amb les dones retratades?. La historiadora Natacha Seseña situa al pintor entre els servidors dels nobles, per a comprendre la relació amb les retratades. "*La nobleza tiene claro que ellos son los mejores y los demás sus servidores. A Goya le trataban bien pero era un criado más para los que se dejaban retratar y pagaban su trabajo, un trato que hoy es difícil comprender*". Seseña també creu que l'artista no va tenir relacions amoroses amb les dones retratades. "*Es una mirada admirativa, un dejarse deslumbrar por el lujo y el fasto de las casas. En el caso de la duquesa de Alba es un coqueteo mental. Sabía quien tenía delante siempre pero creo que no pasaron de ahí. A Goya le gustaba el trato con los nobles, a los que luego juzgaba*".

¹⁵ Goya i Josefa Bayeu van tenir set fills en comú, dels quals només vas sobreviure el seu fill Javier, nascut el 1784.

3. LA DONA EN L'ÈPOCA DE GOYA (FINALS DEL SEGLE XVIII I PRINCIPIS DEL SEGLE XIX):

3.1 Una època de canvis i evolució general.

“No hay nadie que desempeñe algun cargo en la corte, en París o en provincias, que no tenga una mujer, por las manos de la cual pasan todas las gracias que pueda conceder y también, a veces, las injusticias que pueda cometer...”
(Montesquieu)

Certes conquestes d'un espai públic i d'una oberta influència social per a un sector de dones són característiques de la segona meitat del segle XVIII i porten a dir a Montesquieu, no sense certa ironia, frases com l'anterior.

El mateix Montesquieu assenyala que la llibertat de les dones mesura el grau de civilització en cada moment històric i determina la seva major o menor excel·lència.

De l'aconteixement, una revolució, al text, un codi civil. Aquests fets marquen una ruptura en la història i també el pas a la modernitat.

El final del segle XVIII està marcat per ruptures. Les revolucions es van anar succeint (un exemple el tenim en la Revolució Francesa), i aquestes van obrir un espai en el que les dones adoptaren un gest col·lectiu, es van començar a reunir, una reunió de persones del mateix sexe al marge dels llocs, gairebé sempre privats, en els que habitualment es trobaven. S'observa, doncs, que aquests aconteixements produeixen el trobament de les dones i que aquestes es veuen com a éssers del mateix sexe. Aquests signes, precursors de pràctiques feministes del segle XIX van romandre, però, sense futur i, durant unes dècades els hi va seguir el silenci, doncs la ruptura que es va produir al voltant del segle va ser un acte que també va posar els ciments a l'exclusió de les dones de la vida de la ciutat; exclusió fins i tot més radical que la de l'època feudal.

Cada revolució moderna deixarà que les dones surtin al carrer, però també les tornarà a la seva llar. És a dir, la separació entre l'espai públic i l'espai privat es va consolidar, i va ser també una de les conseqüències de la revolució: es va distingir acuradament entre vida privada i vida pública, es va separar la societat civil de la

societat política. Finalment, es va situar a les dones allunyades de la política i se les va mantenir en la dependència interior de la societat civil.

El naixement d'un codi civil també va ser un aconteixement sense precedents, com ho prova la seva influència per tota Europa. No obstant, però, en certa manera va consagrar la dependència de les dones i també va presentar una certa ambigüitat respecte d'elles, com per exemple: la dona, i sobretot la dona casada, estava sotmesa a vincles concrets de dependència respecte del pare, del marit i fins i tot de tota la família; la filla, però, era considerada en igualtat respecte del fill, doncs desapareixia el privilegi del primogènit en benefici d'una igualtat davant l'herència. L'evolució de diverses legislacions ens mostra el trencament de la idea principal del codi civil; la dependència femenina que suposa i justifica la seva inferioritat.

En un principi, es pensava que totes les dones havien de tenir la mateixa finalitat, una missió única de muller i de mare. Es pensava en elles com a reproductores de l'espècie i no com a ciutadanes. Els arguments de la inferioritat física i mental es van utilitzar per a impedir l'accés de les dones a l'educació superior i al món de les professions i dels càrrecs públics durant molts anys. Poc a poc, i al llarg del segle, hi van haver una gran quantitat de rectificacions, adaptacions locals, conquestes feministes,...

El segle XVIII, segle reformista per excel·lència va ser, en termes generals, un període d'una certa liberalització i protagonisme de les dones pràcticament arreu d'Europa. És el segle de la Il·lustració¹⁶ anomenat, amb freqüència, el segle "femení", inclús "feminista".

"Els amics de les dones arriben al poder"

(Bonnie S., Anderson, 2002)

A Espanya, aquest procés general d'un relatiu protagonisme femení il·lustrat va tenir, com és lògic, les seves pròpies característiques, i va anar paral·lel a uns canvis perceptibles pels propis contemporanis al llarg del segle. La presència de les dones en

¹⁶ Moviment intel·lectual europeu centrat en el període comprès entre la Segona Revolució anglesa del 1688 i la Revolució Francesa del 1789, caracteritzat pel racionalisme utilitarista propi de la classe burgesa en la seva etapa ascendent de lluita per la conversió de l'hegemonia estructural del mode de producció capitalista i per la presa del poder polític, i de conformació de la seva ideologia com a dominant. (Gran Enciclopèdia Catalana, Vol. 13, 1996)

tots els àmbits es va fer patent i, al mateix temps, es va desenvolupar un nou sentit de civisme i sociabilitat.

La vida i obra de Goya (1746-1828) s'estén, bàsicament, al llarg del regnat dels Borbons: Ferran VI¹⁷, Carles III¹⁸, Carles IV¹⁹ i Ferran VII²⁰. Durant aquest temps Espanya va viure canvis substancials. La situació europea, a la que no vivia aliena Espanya, demanava actuacions que milloressin la situació existent en l'àmbit econòmic, social i polític. Concretament a Espanya, aquestes accions van ser portades a terme pel moviment polític conegut com Il·lustració Espanyola, que es va produir gràcies al canvi de la dinastia; és a dir, a l'arribada de la dinastia borbònica, tot i que aquests adoptaren la forma de govern coneguda, generalment, com "despotisme il·lustrat"²¹.

En termes generals, hi va haver un augment demogràfic important i mantingut que va ser el suport de transformacions econòmiques i socials. La proporció de la població estava bastant equilibrada entre homes i dones, si bé l'esperança de vida de les dones en edat fèrtil presentava índex inferiors als de l'home, bàsicament degut a la mortalitat pels parts i les seves conseqüències. La mortalitat per maternitat, per avortaments o per hemorràgies no controlades seguia essent la causa més important de la mortalitat femenina, fins i tot entre les dones que disposaven de més recursos²². La manca d'higiene, les supersticions i les pràctiques màgiques o esotèriques sobre com tractar les malalties derivades dels avortaments, menstruació o lactància, va ser una altra condició a l'hora de valorar la incidència de la mortalitat femenina en aquesta societat.

Pel que fa al matrimoni, la tendència general en el segle fou la de l'augment de la mitjana d'edat per a casar-se: vint-i-cinc anys pels homes i vint-i-dos per a les dones, tot i haver-hi una gran varietat segons les regions; i la tendència general fou la de l'augment de la taxa de natalitat – el nombre total de fills nascuts de matrimonis en els que la dona roman casada fins al final de la seva vida fèrtil no solia excedir de vuit, quan la dona es casava abans dels vint anys –.

En l'època hi hagué, també, una gran emigració, generalment d'homes sols, i que tenia com a principal destinació les Índies. L'emigració femenina, no obstant,

¹⁷ Naixement: 1713, tron: 1746, mort: 1759.

¹⁸ Naixement: 1716, tron: 1759, mort: 1788.

¹⁹ Naixement: 1748, tron: 1788, mort: 1819.

²⁰ Naixement: 1784, tron: 1808, mort: 1833.

²¹ Configuració del poder estatal, variant de l'absolutisme monàrquic. Es recolzava en la figura del rei per aplicar el programa polític de la Il·lustració com: racionalització de la vida política creant una administració centralitzada, política fiscal moderna creant la "contribució única", nova política cultural amb un control creixent de l'Estat sobre el sistema educatiu i una nova política eclesiàstica amb un control i restriccions dels privilegis i del poder del clero. (Gran Enciclopèdia Catalana. Vol. 9, 1996).

²² Anderson, Bonnie S. 2000.

sembla ser que fou gota a gota, més conseqüència de reagrupacions familiars que de projectes conscients.

Al parlar de població, cal destacar la significativa xifra de dones solteres. De tots els censos que devem als il·lustrats²³, segons el de Floridablanca, la composició de la població espanyola per sexe i edat era el 1787 la següent:

Población total: 10.268.150
Varones, total: 5.109.172
Solteros: 2.926.229
Casados: 1.947.165
Viudos: 235.778
Mujeres, total: 5.158.988
Solteras: 2.753.224
Casadas: 1.943.496
Viudas: 462.258

Font: M. A. Durán, "Notas para el estudio de la estructura social de España en el siglo XVIII, en VV. AA., *Mujer y sociedad en España (1700-1975)*, Ministerio de Cultura, 1982.

A aquestes xifres cal afegir-hi la població institucional femenina, uns 33.630 individus formats per religiosos i persones que vivien en comunitat, hospicis i cases de reclusió

Com és obvi, aquesta situació no només era un dels efectes de l'anteriorment esmentada emigració, sinó també el d'una convergència de causes en una determinada mentalitat respecte a la funció social de les dones i a la seva suposada minoria mental i "debilitat del sexe", que les encaminava inexorablement a "casa o al convent". Tot i això, però, el progressiu desenvolupament econòmic i les exigències d'una realitat material va condicionar la inserció de les dones en un mercat de treball i en unes tasques que es van afegir a les que ja desenvolupaven habitualment. Aquesta inflexió va començar clarament en la segona meitat del segle XVIII.

Resumint: des del punt de vista demogràfic i econòmic-productiu, les dones espanyoles de finals del segle XVIII i principis del segle XIX, es situen en un context general de desenvolupament material i d'una certa evolució en les seves costums i mentalitats; no obstant, però, dins d'una societat encara amb moltes classes, molt tradicional, i en la que els tres estats – noble, eclesiàstic i popular – continuaven essent l'arquitectura institucional i social bàsica, dins la qual s'articulaven i es dibuixaven els perfils de canvis futurs. Una societat regida pel principi de subordinació i

²³ Marqués de la Ensenada (1749-1770), Aranda (1768), Floridablanca (1787), Godoy (1797),...

per la superioritat del grup i de la classe sobre l'individu. Una societat en la que, no obstant, comença a despuntar uns altres interessos i una necessitat de canvis que afectaran a tots els grups socials.

3.2 Lleis i costums.

En una societat d'ordres, estaments, d'una forta jerarquització i en la que prevalia la pertinença al grup per sobre del valor de l'individu, la situació jurídica de les dones s'estructurava, a tota Europa, sobre la base de la submissió a l'home, fos aquest el pare, el marit, el germà i, en ocasions, els fills o el confessor. L'evolució, no obstant, era cap a un progressiu domini de l'individu sobre determinats aspectes del grup.

Els principis del dret romà, revitalitzats des del segle XVIII a l'Europa Occidental, condicionaven unes estructures jurídiques basades en el dret privat i que es van mantenir bàsicament en tota l'Edat Moderna; estructures que no afavorien gens a les dones. La llibertat que aquestes havien aconseguit, tant en la vida diària com en el treball, a l'època medieval, es va veure fortament censurada a partir del Renaixement. Així, doncs, no es reconeixia a les dones plena capacitat jurídica en cap aspecte que impliqués un cert nivell de responsabilitat. La "debilitat del sexe" que s'atribuïa a les dones i que es va fer extensiu pràcticament a tot l'àmbit europeu com a herència del dret romà, va fer que aquestes restessin, quasi sempre, i al menys en teoria, sota la tutela de l'home en tots els aspectes de la vida, des del familiar i civils o de dret privat fins als de l'àmbit polític o senzillament públic.

Existien lleis concretes en qüestió d'herència, potestat paterna, en quan al matrimoni dels fills - i sobretot de les filles -, prohibició d'exercir treball per les dones, prohibició de pertànyer a gremis i confraries determinades, etc. Tot i això, però, i concretament pel que fa al treball, les dones sempre van treballar. La seva experiència laboral fou complexa i va representar una aportació definitiva a la supervivència econòmica de les famílies treballadores. No obstant, el reconeixement de la necessitat del treball domèstic pel correcte funcionament de la casa obrera va ser una de les bases que es van utilitzar per a justificar el rebuig del dret femení a exercir un treball

remunerat, i una manera per a justificar, també, el poder i el respecte masculí en la família²⁴.

Pel que fa a la noblesa i la burgesia comercial de les ciutats, les dones no només treballaven, sinó que exhibien els seus models d'importació en balls i festes. La vida de les camperoles, no obstant, depenia del tipus de cultiu i del règim de propietat dominant a cada regió. Realitzaven una gran varietat d'activitats, moltes d'elles estacionals.

“En España hay regiones donde las mujeres cavan, siegan, rozan y donde además son panaderas, horneras, tejedoras de paños y sayales y llevan al mercado sobre sus cabezas los objetos a vender”
(Jovellanos)

En les regions on el tipus dominant de propietat era la petita explotació agropecuària, la dona treballava per la família, i l'expansió dels mercats locals l'anima a sortir de les seves llars per anar-hi a vendre el producte del seu treball: verdures, ous, llenya, mel, llet i manufactures domèstiques com: pa, formatges, etc.; una activitat lucrativa que no era ben vista pels il·lustrats.

Les crítiques a que les dones poguessin realitzar activitats fora de l'àmbit familiar, que a més els reportava diners, eren constants per part de l'Església i del govern, al·ludint qüestions morals. El problema, no obstant, no era que les dones treballessin, sinó que no ho feien en les activitats que ells consideraven “proporcionades al seu sexe”. L'activitat més adequada al sexe femení, més moral i cauta, la que els hi permetia realitzar al mateix temps altres activitats com tenir cura dels fills i dels animals domèstics, de la casa, de l'hort, etc. era el filat.

En definitiva, en la segona meitat del segle XVIII, l'Estat va intentar una profunda reorganització de les activitats productives. Aquesta reorganització va girar entorn la família com unitat bàsica de producció i va preconitzar una estricta divisió del treball en funció del gènere, no del tipus d'activitats, sinó del treball, de les relacions socials que emmarcaven l'activitat productiva.

Els costums, els hàbits i els prejudicis, tot i que molt lentament, van canviar, i la presència i la veu de les dones enfront el silenci anterior, es va manifestar en la mateixa vida quotidiana. Sortien a passejar, era manifesta la seva influència en les festes, teatre, tertúlies, etc. Es va observar un major civisme en varis àmbits de la societat espanyola de l'època, semblant al que succeïa a tota Europa. Tot i els

²⁴ M. Nash, *“Identidad cultural de género, discurso de la domesticidad y la definición del trabajo de las mujeres en la España del siglo XIX”* a G. Duby, 2003.

esforços de legalistes i moralistes, la realitat s'allunyava del model. Les dones espanyoles començaven a gaudir d'una certa llibertat.

A finals del segle XVIII es pot apreciar una societat més integrada en la que el monopoli de la violència es concentrava en un poder estatal més ferm, al mateix temps que aparegué una certa preocupació social pels sectors menys afavorits.

3.3 Matrimoni o convent?

A les dones se'ls hi negava qualsevol ofici o professió, i la seva única opció era o bé el matrimoni o bé el convent; tot i que, en alguns casos, podien romandre en la família en qualitat de "criada". Aquesta era la realitat d'una estratègia familiar conscient, en la que el grup, la família, el llinatge, intentava imposar els seus interessos i regles a cadascun dels seus membres. El matrimoni no significava cap trobada sentimental i individual entre home i dona, sinó un problema de família que s'havia de resoldre entre els caps de família implicats. Un aspecte fonamental era la dot de la núvia, la qual, fins i tot en les famílies més pobres, era imprescindible. La dot, en el cas d'Espanya, era quelcom més que uns bens materials, doncs suposava crear llaços i obligacions entre les famílies, en una xarxa recíproca de confiança i parentius on es barrejaven, ambigüament, llinatges i hisendes.

Per a les dones, el matrimoni podia semblar en ocasions, tot i la seva imposició, una certa alliberació al ser considerades com a persones adultes i emancipar-se de l'autoritat paterna. Tot i que passaven a dependre de l'autoritat del marit, guanyaven un cert espai o àmbit de decisió en la "vida domèstica" que els hi proporcionava un cert marge d'autonomia. D'altra banda, el fet d'estar casada i ser mare facilitava el respecte social i familiar, així com uns marges de llibertat que no estaven permesos a les solteres. Tot i això, però, el matrimoni també suposava, en algunes ocasions, una certa violència, sobretot el matrimoni desigual imposat especialment a les filles, a vegades amb marits senils, o indiferents, o cruels, sense cap possibilitat de divorci. La denúncia il·lustrada i la defensa personal dels individus en la qüestió d'elecció d'estat va ser decisiva per a la progressiva transformació de les regles de la institució matrimonial.

Pel que fa a l'opció del convent, per a ingressar-hi també es requeria d'una dot tot i que menys costosa que la matrimonial, i en el cas de ser criada d'una monja amb

dot es podia ingressar sense cap aportació. A partir del segle XVIII, però, l'internament religiós femení va ser més una imposició que un refugi.

El paper de l'església i de les lleis eclesiàstiques, pel que fa a les qüestions del matrimoni o de la reclusió en el convent, variava segons les regions europees i era tant complex com la pròpia realitat. De totes maneres, encara en el segle XVIII seguia predominant, en amplis sectors eclesiàstics, la idea del matrimoni com una simple "necessitat biològica" i social. Ni tant sols el caràcter de sacrament alliberava a l'acte del matrimoni de l'aura d'impuresa que, en qualsevol cas, afectava sempre més a les dones que als homes. Contra aquesta mentalitat, també es va rebel·lar la crítica il·lustrada, i la seva reivindicació de la idea de "felicitat" en aquesta terra seria un dels emblemes més del segle XVIII que portaria a la defensa del divorci en determinades circumstàncies i, en general, una major permissivitat pels joves.

3.4 Nous valors i noves costums:

3.4.1 Educació.

Des de finals del segle XVII i al llarg del XVIII es va anar afiançant en la mentalitat de l' europeu mig la idea innovadora de que l'ésser humà neix per a ser feliç. La recerca de la felicitat es va situar en el centre de les motivacions psicològiques de l'home. El paper de les dones en aquest entorn social i la diferent percepció de la infantesa i dels fills així com de la pròpia funció familiar, va canviar significativament. Les dones van deixar de ser considerades com "homes defectuosos" (concepció barroca) que havien d'estar subordinades als homes, per a ser considerades en sí mateixes, com a "complement" i part necessària de la humanitat. Fins i tot, en algunes corrents il·lustrades, es va adoptar un "feminisme racionalista" que considerava, com assenyala Feijoo, i més tard Campomanes, entre d'altres, que la intel·ligència i la raó són asexuades i poden, per tant, posseir-les les dones i els homes, indistintament. Feijoo defensava que s'havia de donar "instrucció" a la dona, cosa que evitaria l'adulteri i, molt important, el retrocés de la institució del matrimoni. Campomanes afirmaria, uns anys més tard, que la dona tenia el mateix ús de raó que l'home i que la diferent educació que una i l'altre rebien era el que marcava les diferències. Es va començar, doncs, a alliberar a la dona d'un determinisme biològic que negava la igualtat de capacitats. En funció d'aquesta igualtat, es van defensar les reivindicacions

de lo que serien dues grans conquestes: un cert dret a la lliure elecció de marit, i la possibilitat d'un ensenyament superior també per a les dones, a més de la seva participació en determinats espais públics relacionats amb l'assistència social i problemes de marginació.

L'educació, segons els il·lustrats, era l'instrument renovador de tota la societat i, també, per a les dones. Tot i essent, però, una minoria d'homes la que estava a favor de l'educació de les dones, aquests tenien una gran influència en els assumptes polítics del país i eren responsables del seu govern, sobretot durant el llarg regnat de Carles III, el qual es va envoltar d'alguns dels il·lustrats que més van destacar com "amics de les dones", com Jovellanos o Campomanes. Aquests van permetre l'entrada de les dones en les *Sociedades de Amigos del País*²⁵, fet que va possibilitar la creació, el 1787 de la *Junta de Damas de Honor y Mérito*²⁶ on il·lustrades com la comtessa de Montijo, la duquesa d'Osuna i Josefa Amar trobaren lloc on expressar-se i treballar. Per primera vegada, els homes preocupats per les dones, per la seva educació, pel treball més adequat a la seva constitució, eren els homes que governaven el país. Cal matisar, però, que la idea il·lustrada d'educació tenia més a veure amb lo que avui entenem per aprenentatge.

Amb això, es va reavivar una polèmica típicament occidental: quin grau d'educació es podia donar a les dones.

De l'educació de les dones a l'Espanya del segle XVIII cal destacar dos aspectes importants: d'una banda, la defensa d'incloure en l'educació a les classes populars. Per primera vegada es va impulsar la creació d'escoles públiques per a la dona basades en les labors domèstiques i en l'oració, tot i que hi havia la possibilitat, si la mestra ho creia convenient, d'aprendre a llegir i a escriure; les bones intencions, doncs, referent a l'alfabetització, es van complir mínimament. Aquest ensenyament tenia com a objectiu evitar l'oci, la peresa i oferir la possibilitat a les dones sense mitjans econòmics de sobreviure amb el seu treball; així, després del seu pas per l'escola elemental, les nenes de les classes més populars, tot i que no havien adquirit molts coneixements, sí que obligatòriament havien interioritzat la disciplina del treball²⁷. I és que, en el fons, inclús els il·lustrats pensaven que no tots els treballs estaven d'acord amb la "moral" del sexe femení ni amb les seves forces físiques. En

²⁵ La seva tasca era educar a la població.

²⁶ Junta que portava a terme una interessant tasca social, cultural i literària (1787-1808).

²⁷ M. Sonnet, "La educación de una joven" a G. DUBY, 1992.

definitiva, l'educació de les nenes es va concebre per a dedicar-les a les manufactures domèstiques de tipus tèxtil.

D'altra banda, i al mateix temps, algunes dones van tenir la possibilitat d'accedir a una formació superior, tot i que no oficial, que no estava centrada en el convent com en èpoques anteriors, sinó que podia constituir una part vertebradora de dones cultes i acceptades socialment. Aquesta actitud explica l'acceptació de dones en determinades institucions, com la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*²⁸, i també de tot una sèrie d'actes, sobretot en la segona meitat del segle XVIII, que es van organitzar pel lluïment "públic" dels sabers d'algunes joves distingides i que eren significatius de la importància que l'Estat i, personalment, el rei Carles III, atorgava al fet de suprimir els obstacles tradicionals que impediien a les dones l'entrada en els alts estaments literaris i civils.

Tot i el predomini dels límits i convencions que aconsellaven a les dones no fer ostentació dels seus sabers o limitar-se al coneixement útil, el que té a veure directament amb l'administració de la llar, amb l'educació "domèstica", resulta evident que la realitat desborda en ocasions aquests límits. El cert és que quan s'investiga el segle XVIII, trobem tot un conjunt d'escriptores, traductores, poetesses, pensadores y creadores, dramaturgues i artistes en camps molt diversos²⁹.

A partir d'aquest moment, la tensió entre les forces que limitaven les dones a l'espai privat domèstic i sotmeses en últim terme a l'autoritat masculina, i les lluites femenines i feministes per un reconeixement i legitimitat de la seva presència en espais públics serà el tret diferencial de l'època contemporània.

3.4.2 Activitats públiques.

Poc a poc, la dona començava a tenir un cert protagonisme en alguns sectors o espais públics on abans no hi tenia cabuda. Un exemple característic del segle XVIII espanyol és el funcionament de les tertúlies o salons, regentats generalment per una dama de l'alta societat. Aquestes reunions eren espais de sociabilitat on les persones de diferent condició social-estamental, així com de diferent sexe, podien relacionar-se en un marc de conversació, intercanvi i jocs socials. Entre d'altres, van ser famosos els salons de la comtessa de Lemos³⁰ i "marquessa de Sarriá, amb la seva *Academia del*

²⁸ Acadèmia que canalitzava el foment i el cultiu de les Belles Arts. Una de les seves principals funcions era la formació dels joves artistes i agrupava matèries pròpies de la pintura, l'escultura i l'arquitectura.

²⁹ Exemples de dones il·lustrades són: Josefa de Amar y Borbón, escriptora; Francisca Javiera de Larrea, escriptora; Maria Isidra Quintana de Guzmán y la Cerda, traductora; Maria Rosa Gálvez de Cabrera, poetissa, d'entre d'altres.

*Buen Gusto*³⁰; el de la comtessa de Montijo i, naturalment, el de la duquessa d'Alba, famós per la seva diversió i gust pel *majismo* i lo popular, però també pel seu mecenatge generós i bon gust artístic.

Una part d'aquesta èlit femenina va impulsar un nou sentit modern de l'assistència social doncs, per primera vegada no es tractava només de tenir cura dels pobres i dels menys afavorits per un deure moral i religiós, sinó que es tractava d'una assistència i acció social que es va institucionalitzar per a millorar, a llarg plaç, les condicions de sectors treballadors i de grups necessitats a fi de contribuir a un Estat i a una societat més equilibrada, justa i feliç, segons els ideals i programes d'una mentalitat il·lustrada i reformista. La pobresa, doncs, va començar a deixar de ser quelcom natural i inevitable, per a convertir-se en un problema social que s'havia d'eradicar o minimitzar, i una manera eficaç de fer-ho era a través de l'educació i d'un treball remunerat que permetés una independència, o al menys supervivència, sense caure en la prostitució o en matrimonis indesitjables o en convents que es convertien en presons. Una tasca d'aquest tipus la va portar a terme, en el segle XVIII i principis del XIX, la branca femenina de la *Sociedad Económica de Amigos del País* de Madrid: la *Junta de Damas*. D'aquesta cal destacar la seva cura per l'educació de les dones a través de les *Escuelas Patrióticas*, escoles gratuïtes, repartides estratègicament pels barris i on les filles de famílies pobres aprenien un ofici (cardar, filar i teixir) i algunes aprenien fins i tot a llegir, escriure i contar. Varen ser, doncs, pioneres d'un ensenyament professional adequat a l'època. A més d'impulsar l'educació van realitzar també altres tasques rellevants com: la creació d'un *Montepio de Hilanzas* per a donar treball a les ex-alumnes, s'ocupaven dels orfenats aconseguint disminuir la mortalitat infantil d'aquests centres, van potenciar la defensa de la vacunació contra la verola, van donar suport i atenció a les recluses de les presons, etc.

Pel que fa a les dones de les classes popular i treballadora que no tenien accés als salons, aquestes establien vincles amb els parents o les veïnes. El poc espai i l'absència de comoditats les obligava a sortir fora de la llar per buscar aigua, llum, foc, etc. A més, l'existència de certs espais comuns com el rentador, el forn, el molí, etc. els hi proporcionava una possibilitat de relació, ja que solien acudir-hi en grup.

³⁰ Acadèmia protectora de les arts literàries.

3.4.3 Relacions afectives.

Tot i la complexitat existent per a establir fronteres nítides en la vivència de les relacions emocionals entre uns tipus de societat i altres, sembla ser que el perfil de finals del segle XVIII i principis del XIX presentava una xarxa afectiva entre pares-fills, marit-muller i, en general, entre homes i dones, quelcom diferent al que havia estat en la societat barroca. Es van modificar les relacions familiars i la concepció i percepció de les dones i del món femení. Un primer aspecte a tenir en compte és que la relació de l'individu amb el seu propi cos va començar a canviar poc a poc en la mesura en que les noves normes d'higiene, de confort i els nous models de comportament físic es van anar imposant a través de l'educació³¹.

En aquesta època va aparèixer un nou llenguatge corporal i gestual que transmetia els afectes de diferent manera. Les formes exteriors van perdre violència, mentre que a l'interior de la llar, en la intimitat, les relacions afectives es mostraven amb més expressivitat. Aparegué, doncs, una nova articulació entre el públic i el privat on la família i la llar, i la dona com a eix central, creaven un nucli d'intimitat i privacitat característic de la nova societat liberal i burgesa del segle XIX que es transmetia entre marit i muller i entre pares i fills.

Un dels factors principals en aquesta nova afectivitat entre pares i fills, sobretot entre mares i fills va ser, sens dubte, la millora demogràfica ja que, tot i els elevats índex de mortalitat infantil i d'adults joves, la por a la mort s'allunyà poc a poc de les llars gràcies a la millora de l'alimentació³², la higiene i la medicina.

En conjunt, a finals del segle XVIII, les relacions emocionals cap a les dones van ser més gratificants i menys violentes.

Un costum importat d'Itàlia i de França, i que va ser molt estesa entre l'alta societat, va ésser la del festeig o "chischiveo"³³. Gran part dels moralistes i dels il·lustrats de l'època el condemnaven. Hi havia, doncs, la moda i costum de tenir

³¹ Un exemple el podem trobar en el que respecte a la infantesa. L'antiga costum d'immobilitzar totalment el cos dels nadons i lactants desapareix, i es difonen els beneficis de deixar el cos en llibertat així com la seva educació menys endurida i quelcom més respectuosa amb l'individu. Aquesta percepció, però, no s'estén igualment pel que fa referència a les dones, tot i els avenços en la seva educació.

³² Es comença a establir un llaç afectiu fort entre mares i fills gràcies a la lactància materna que erradica la costum generalitzada en tota la societat de les dides.

³³ El "*Diccionario de Autoridades de la Real Academia de la Lengua*", de 1726, defineix "chischiveo" com: "una especie de galanteo, obsequio y servicio cortesano de un hombre a una mujer que no daña el pudor, pero condena por peligroso la conciencia. Es voz italiana, de donde se ha introducido a España".

sempre proper una espècie d'amic i conseller en les activitats quotidianes – possiblement en la majoria dels casos sense arribar a ser amants – que es va estendre entre les dones casades de l'alta societat aristocràtica, on encara hi perdurava, en general, un tipus de matrimoni convencional concertat pels pares o tutors, tot i que ja hi solia haver el consentiment, més o menys d'agrat, dels interessats. Gairebé cap marit de l'època perdia el temps donant conversa a la seva dona en temes interessants, ni tenia per a ella petites atencions; era la tasca que realitzava l'amic, conseller o festejador. Hi havia tot un seguit de joves poc cultes i desitjosos d'estar a la moda que s'exhibien pels salons i per la ciutat gairebé com si fossin un ornament.

Aquesta costum va ser un camí divertit per adquirir la llibertat que desitjaven les dones i una font de bromes i d'escàndols per a les mentalitats més reaccionaries.

En certa manera, això donava llibertat a les dones casades, sense arribar, però, més enllà.

3.4.4 Lectura.

En el segle XVIII, i a tot l'Occident, la pràctica de la lectura en veu alta, que ja era habitual en les societats de l'Antic Règim i que es perllongà en els segle XIX, va fer que la lectura es difongués a amplis sectors de la societat i, especialment entre les dones, sense tenir en compte el nivell intel·lectual³⁴. Aquest fenomen era més evident en el medi urbà que en el rural, no obstant, a partir de la Revolució Francesa i de les campanyes de Napoleó, fins i tot en els medis rurals, va semblar augmentar l'interès per les notícies, informacions i històries que es difonien a través de la lectura dels diaris, fulletons, novel·les i llibres de tot tipus. La literatura religiosa va passar a un segon terme i l'interès es va desviar cap a llibres de viatge, d'història natural i novel·les.

Pel que fa a les dones, si ja existia el dilema respecte la seva educació (quina educació havien de rebre), la polèmica segueix amb la lectura. En aquest moment, sobretot els moralistes, es preguntaven què havien de llegir, o no, les dones. El tòpic d'una imaginació femenina amb tendència a desbocar-se argumentant criteris "científics" va aparèixer. Tot i les censures, la lectura de literatura de ficció era imparabile.

³⁴ Cal tenir present que l'analfabetisme era més important entre les dones que en els homes.

D'altra banda, les dones lectores es preocupaven també de molts altres textos. Aparegueren recomanacions de llistes de lectura per a dones cultes i va augmentar significativament el nombre d'escriptores i traductores. A Espanya, Josefa Amar y Borbón recomanava llegir menys novel·les i obres teatrals i cultivar l'estudi d'autors clàssics i d'obres d'història, filosofia i moral, argumentant el plaer personal que aquestes suposaven, en la línia de valoració d'una intimitat i d'un espai autònom, que va ser una de les altres conquestes del segle.

3.4.5 Bellesa femenina.

En el segle que ens ocupa, les diferències estètiques davant el femení i el masculí es van accentuar. Per a la dona, la construcció de la seva pròpia imatge va implicar insistir en les senyals identificades com femenines: el seu propi cos, el què es veu d'ell, cabells llargs, pentinats i tot un munt d'accessoris.

Les dones de l'aristocràcia així com les de la classe mitja de les ciutats, que intentaven imitar-les, van veure reforçat el seu paper amb el canvi de dinastia. Els Borbons van donar un nou color a la Cort i la van omplir d'aires francesos i italians. Les modes extravagants es van anar succeint, els vestits portaven bordats i encaixos, res tenia a veure amb la imatge d'austeritat dels segles XVI i XVII. Les diversions públiques també s'anaven succeint i servien per a exhibir la moda: el paper de les dones com a consumidores es va consolidar.

El gust per la moda francesa va donar origen al terme *petimetre* (així s'anomenaven a les dones i homes que imitaven la moda i els costums francesos).

En el segle XVIII hi va haver un fenomen curiós que es va desenvolupar entre l'aristocràcia: el d'imitar les classes inferiors; és a dir, el poble. Els *majos* (homes del poble) mostraven una actitud hostil envers els *petimetres* que es va traduir en una sèrie de desafiaments entre ells. Les *majas*, amb la seva manera d'expressar-se, els seus enuigs i les seves respostes ràpides, eren quelcom proper, quelcom semblant a veritat, mentre que les *petimetros* semblaven malaltisses, mentideres. Els nobles, doncs, que desitjaven seguir essent guia i arbitre de la societat, van escollir assemblar-se en el vestit i en el llenguatge als *majos* i a les *majas*, entre els qui intuïen, les dones sobretot, llibertat i diversió.

La imitació, per part de les nobles, de les dones del poble, va començar pel vestit. La reina també va seguir aquesta moda, i per no provocar incidents amb el

poble, es va establir una Ordre Reial que prohibia a les dames qualsevol ornament de color platejat o daurat quan vestien d'aquesta manera.

Tot i això, però, la importació de productes com teles, ornaments de tot tipus, etc. es va convertir en una càrrega massa pesada per a un país de producció fonamentalment dèbil. Va ser aquest el motiu pel qual els il·lustrats intentaren que les dones tornessin al tradicional model d'austeritat i sobrietat que s'havia dissenyat per a elles, necessitat que Jovellanos va convertir en qüestió d'Estat el 1784 quan va escriure el "*Dictamen...sobre renovar o revocar la prohibición de la introducción y uso de las muselinas*". Davant d'això, els desitjos reformistes dels governants il·lustrats de l'Espanya de finals del segle XVIII, i al capdavant Floridablanca, respongueren amb un projecte per a establir, amb caràcter obligatori, un *traje femenino nacional*, projecte que la *Junta de Damas de la Real Sociedad Económica de Madrid*, amb la comtessa de Montijo com a secretària, va rebutjar.

Aquesta qüestió, plantejada el 1788, no és tan frívola com pot semblar, ja que es pretenia uniformar a les dones i suprimir així el luxe, els ornaments superficials i la despesa que ocasionaven les modes i, de pas, impulsar la indústria nacional. Estava en la línia d'un corrent europeu que culpava a les dones de ser responsables del malbaratament econòmic i d'arruïnar el marit. Es proposava un vestit igual per a totes les dones; això sí, amb tres models diferents que marcarien el nivell social i les diferents jerarquies estamentals: *La Española*, el més sumptuós; *la Carolina*, una mica més econòmic i *la Borbonesa o Madrileña*, més senzill.

4. ANÀLISI COMPARATIVA DE PINTURES DE GOYA I LA REALITAT SOCIAL DE LA DONA EN L'ÈPOCA:

4.1 Introducció.

Goya va ser un pintor extraordinàriament versàtil que va cultivar amb gran destresa els diferents gèneres de la pintura, el gravat i el dibuix; no obstant, el gruix de la seva producció artística la va dedicar a l'art religiós, la vida quotidiana i, sobretot, al retrat. Gran part de la seva obra està dedicada a la descripció gràfica de la societat en què va viure. En les seves primeres obres de tema quotidià, el seu interès va ser més aviat costumbrista i va respectar els gustos i els encàrrecs dels seus patrocinadors; tot i així, però, no es va limitar tampoc a fer una pintura naturalista, fotografiant la realitat; ans al contrari, la seva mirada va prendre partit, avalua i estava dirigida per un home amb les idees molt clares i en permanent evolució: ell mateix.

A partir de finals de segle, Goya va realitzar pintures, especialment les dedicades a la Guerra de la Independència i, en particular, gravats i dibuixos, que es defineixen per la seva insòlita i aguda sensibilitat social. En elles va atacar sistemàticament els problemes econòmics, socials i polítics més prevalents a l'Espanya d'aquesta època.

Escollir quines obres podia analitzar no ha estat una tasca gens fàcil. L'obra d'aquest genial pintor és extensa i realment apassionant, però la limitació en el temps de realització del treball ha fet que seleccionés obres que, penso, són representatives d'una part de la gran obra del pintor (obres de temàtica costumbrista i retrats), realitzades amb la mateixa tècnica (oli sobre tela). Així doncs, les obres seleccionades han estat 7, realitzades entre 1777 i 1803.

Sóc conscient que amb les tècniques que he obviat: el gravat i el dibuix, l'artista es va expressar amb total llibertat, però precisament per ser qui és, per la seva genialitat, penso que també ho va fer en algunes de les seves pintures aquí analitzades. També reconec que he escollit obres que no pertanyen a la seva època

més complexa; és a dir, a l'època en que es va allunyar del món exterior i es va internar en el propi, doncs aquest podria molt ben ser motiu d'un altre estudi.

Val a dir, també, que en les obres d'art a vegades veiem allò que volem veure. Aquest és un risc sobretot quan l'obra d'art pertany a una època llunyana a la de qui fa l'anàlisi. El fet de ser dona, segurament també pot influir en el resultat de l'anàlisi. No obstant, he intentat ser el màxim d'objectiva possible i, per això, he recollit informació, encara que breument, sobre la vida de l'autor amb la finalitat de contextualitzar les obres, conèixer quina era la seva funció, a qui anaven destinades, en quin moment personal de la vida de l'autor varen ser creades, i poder determinar, també, els trets que podien influir en la plasmació de la figura femenina, i d'aquesta manera poder fer una comparació amb la realitat social de la dona del segle XVIII que ens mostra la literatura.

4.2 Anàlisi de les obres:

Per tal de poder comparar les dades obtingudes en la revisió bibliogràfica i el resultat de l'anàlisi dels quadres he determinat, en primer lloc, una sèrie d'elements a valorar que, penso, són significatius a l'hora de determinar si existeix, o no, un progressiu protagonisme de les dones en la societat del segle XVIII.

Els elements escollits que s'analitzaran en els quadres i que ens poden permetre definir una creixent visibilitat de la dona en la societat de l'època són els següents:

- Nombre de dones representades.
- Activitat/funció que realitzen.
- Ubicació en el quadre.
- Relació amb les altres figures representades.
- Actitud que adopten en l'obra.
- Tracte que donen les dones representades als altres personatges de l'obra.

Tot això, però, sense obviar els aspectes iconològics, personals, socials i històrics que també tenen una importància cabdal en les obres d'art.

4.2.1 *El quitasol* (1777)

El quadre *el quitasol* està realitzat en oli sobre tela. Les seves dimensions són: 104x152 cm., i actualment es troba en el *Museo Nacional del Prado* de Madrid. Va ser realitzat com a cartó per a tapís i forma part d'una sèrie d'obres destinades a decorar el menjador dels Prínceps d'Astúries en el Palau del Pardo. Es creu que va ser pintat entre el 3 de març i el 12 d'agost de 1777, dates en què es van fer els lliuraments de les obres acabades de l'artista a la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*.



En aquesta època Goya pintava cartons per a tapissos per a la Manufactura abans esmentada. Era la seva tasca principal. Acadèmicament, a nivell pictòric, ja no estava sota la tutela de Francisco Bayeu, i els seus ingressos econòmics depenien dels encàrrecs que la fàbrica li demanava. En la factura que l'artista va presentar a la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, demanava per l'obra "mil quinientos reales de vellón" i la descrivia de la següent manera: "representa una muchacha sentada en un ribazo, con un perrillo en el alda, a su lado un muchacho en pie aciendole sombra con un quitasol"³⁵.

És evident en l'obra la influència de la pintura d'altres escoles, sobretot la francesa. L'obra que més s'ha associat a *el quitasol* ha estat la pintura de *Vertumno y Pomora* de Jean Ranc, el qual va pintar a Espanya per Felip V i les col·leccions reials tenien moltes obres seves, cosa que va poder influir en l'artista aragonès. No obstant les coincidències, sobretot pel que fa a l'element de l'ombrel·la, entre les obres, poden explicar-se tenint en compte que aquest era un objecte de moda en la pintura del segle XVIII. D'altra banda, els personatges de Goya es diferencien de les figures del Rococó francès per representar personatges de la realitat espanyola del segle XVIII.

Si en *la merienda*, obra de la mateixa sèrie, l'artista va pintar com a protagonista femenina a una *maja*, aquí presenta com a protagonista a un personatge de l'alta societat. La jove està caracteritzada com una *petimetra* (així s'anomenaven a les dones que imitaven la moda i els costums francesos) que llueix el característic ventall i vesteix una elegant capa folrada de pell i un delicat mocador de coll. Les dones de l'aristocràcia, així com les de la classe mitjana de les ciutats que intentaven imitar-les, seguien en la moda els aires francesos que es van introduir a Espanya amb el canvi de dinastia (els Borbons van donar un nou color a la Cort i la van omplir d'aires francesos i italians).

Les *petimetras* apareixien en les escenes de gènere normalment acompanyades d'un cavaller, però en aquesta obra la protagonista està acompanyada d'un jove *majo* amb un aspecte pintoresc, aspecte que va portar els *majos* a una certa fama en la segona meitat del segle quan, entre l'alta societat, es va posar de moda disfressar-se com ells. La vestimenta que porten els dos representats serveix per a marcar les diferències socials.

L'escena es situa a l'aire lliure i, en aquesta, Goya va desenvolupar un sistema de composició que va aplicar posteriorment en escenes de gran envergadura. El procediment consistia bàsicament en situar les figures del primer terme (en aquest cas la dona) dins d'un esquema piramidal; darrera, altres figures tallades per un turó i, com a fons, un paisatge.

La dona, situada en un primer pla, està asseguda al terra amb un gos a la falda. Dirigeix la mirada cap a l'espectador gairebé fent-li creure que ell és la causa del seu somriure, cosa que dóna una gran sensació de realitat i la fa, al mateix temps, ser la protagonista de l'escena. No obstant, aquest somriure també pot estar motivat per la satisfacció que li proporciona les atencions del jove, o per l'orgull de ser el centre d'atenció d'un home que no pertany a la seva família, o perquè no?, el fet d'haver aconseguit sortir de l'espai privat que fins el moment l'havia reclòs a casa seva. Mentre, el jove acompanyant la protegeix del sol amb l'ombrel·la, element present, gairebé sempre, on hi havia una dona i el seu festejador a l'aire lliure i que es va arribar a convertir en una forma d'identificar les atencions masculines. També, en el segle XVIII es va estendre, entre l'alta societat, un costum importat d'Itàlia i de França, el festeig o *chischiveo*, en el que tot un seguit de joves desitjosos d'estar a la moda, s'exhibien acompanyant a les dones casades de l'alta societat aristocràtica amb el consentiment, més o menys de grat, dels interessats.

³⁵ Goya: *la imagen de la mujer (Catálogo de exposición)* / Francisco Calvo Serraller, Comisario de la Exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002

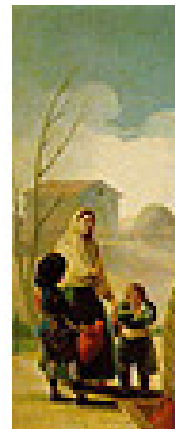
La composició de l'obra és senzilla, i amb una distribució molt lògica reparteix els colors primaris entre els vestits d'ambdós personatges. Partint de la faldilla groga de la protagonista que s'espargeix generosament sobre l'herba, intercanvia el vermell i el blau entre la lligadura dels cabells de la *petimetra* i del *majo*, per llavors aplicar els mateixos colors en un sentit invers en el cosset i en l'armilla respectivament.

En l'obra es pot fer, també, una interpretació al·legòrica que sobrepassa el senzill tema de la galanteria per a entrar en l'ampli món de la coqueteria i la vanitat femenina. El jove que l'acompanya, és tractat en qualitat de comparsa i no en concepte de parella.

A través d'aquesta representació en la que dominen els tons càlids, Goya ens mostra una de les escenes quotidianes de la vida del segle XVIII, plena de l'optimisme que vivia el poble durant la il·lustració, així com el liberalisme que va predominar durant aquest moviment cultural, quan les dones, i sobretot les de l'alta societat, començaven a sortir al carrer gaudint d'una certa llibertat que fins el moment els hi havia estat negada. Aquesta és una manera de fer notar la seva presència i la seva "veu" enfront el silenci d'anys anteriors.

4.2.2 *Los pobres en la fuente (1786-87)*

Obra realitzada en oli sobre tela. Les seves dimensions son: 277x115 cm. i actualment es troba en el *Museo Nacional del Prado a Madrid*. Va ser pintat per Goya entre 1786 i 1787 per a servir de model a un dels tapissos que havien de decorar el menjador del Príncep d'Astúries en el Palau del Pardo. La decoració d'aquesta sala era el primer treball que l'artista va realitzar per a la Corona després d'haver estat nomenat pintor del rei el juny de 1786. Se li va encarregar que realitzés "*Pinturas de asuntos jocosos y agradables que se necesitan para aquel sitio*", projectant un conjunt d'escenes que al·ludien a les quatre estacions de l'any. L'espai destinat a l'estació de l'hivern estava separat en tres fragments per dos grans finestrals. Així, Goya va realitzar tres obres formant un tríptic, que coincidien en format (allargat) i tamany, compost per: *la nevada*, *el albañil herido* i *los pobres en la fuente*.



Com a antecedent d'aquesta pintura hi ha l'obra *Alegoria del Invierno* d'Antoni Viladomat, de principis del segle XVIII, (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya), ja que en ambdues escenes apareix una dona amb nens, un d'ells en la mateixa actitud que el de l'escena de Goya.

D'entre totes les escenes que formen l'al·legoria de les quatre estacions són, sens dubte, les dedicades a l'hivern, on Goya va manifestar per primera vegada en aquests tipus de cartons decoratius, una clara consciència social de la realitat quotidiana del seu entorn, i que va evolucionar cap el dramatisme més extrem en la seva obra de la maduresa.

Mentre *La nevada* representa varies persones caminant enmig d'una gran nevada i un fort vent i *El albañil herido* mostra un treballador ferit transportat pels seus companys, *Los pobres en la fuente*, quadre que forma parella amb l'anterior, Goya ens mostra a una dona que va amb dos nens a la font enmig d'un ambient hivernal.

Els protagonistes de l'obra que s'analitza són persones de classe humil, doncs les robes que porten són senzilles i modestes, i ofereixen una visió més popular de la societat de la Il·lustració.

En un paisatge ple d'una llum boirosa, Goya representa a una dona jove, situada en el centre de l'escena, acompanyada per dos nens, situats un a cada costat, segurament fills seus, que esperen que s'ompli una de les gerres d'aigua. Les tres figures estan perfectament interpretades. El gest del nen més petit pot ser, o bé una senyal de sofriment pel fred, o bé una expressió d'enuig provocat perquè la mare no li deixa portar la gerra per omplir-la d'aigua com al seu germà gran. Al fons es pot veure una casa rural que potser és la dels protagonistes.

La presentació del paisatge i l'actuació dels protagonistes fa pensar en una escena de tardor-hivern. La sensació de fred s'accentua amb els tons freds que va utilitzar el pintor, amb el mantó que la dona porta al cap i amb l'arbre representat sense fulles. A través del color s'obtenen ombres quasi colorejades que preludien l'impressionisme.

Després de pintar *majas*, *petimetras*, venedores ambulants i treballadores, Goya va representar a la dona en el seu paper de mare. La cara de la dona, rodona, pàl·lida, amb ulls grans i foscos i on ressalten les galtes rosades transmet bondat i paciència, i hi podem trobar reminiscències de la Verge de l'Anunciació encarregada el 1785 pels ducs de Medinaceli.

Els pensaments envers les dones com a reproductores de l'espècie i cuidadores de la llar és manifesta.

4.2.3 *Retrato de los duques de Osuna y sus hijos* (1788)

Goya va mostrar, en aquesta obra realitzada en oli sobre tela, un agradable grup familiar. De dimensions considerables: 225x171 cm. va ser realitzada el 1788, i actualment es troba al *Museo Nacional del Prado* de Madrid.

Sense mobles ni decoracions que indiquin l'espai on es troben o la classe social dels retratats, Goya va pintar a la família d'un dels mecenes més importants de la seva carrera sobre un fons neutre amb una austeritat molt característica de la pintura espanyola. Quan l'artista va rebre l'encàrrec d'aquesta obra, ja feia tres anys que mantenia un estret contacte amb la família Osuna. Aquests ja li havien encarregat diverses obres com: els retrats de la comtessa-duquessa i el seu marit, una sèrie de set peces de gènere amb bellíssims paisatges, dues pintures religioses sobre la vida de Sant Francesc de Borja, avantpassat dels ducs, i retrats de diferents personatges per a formar part de la seva àmplia col·lecció. La relació dels Osuna amb l'artista es va prolongar fins el segle XIX, i els nens que apareixen en aquest quadre, apareixen també retratats en la seva etapa adulta (retrat de Joaquina, marquesa de Santa Cruz, 1805 i el retrat dels seus germans el 1816).



Aquesta obra és un dels retrats de grup on Goya va emprar una composició més senzilla. Va substituir per un fons neutre qualsevol representació de l'espai, i la llum és l'encarregada de crear les diferents tonalitats. La composició piramidal integra les figures en un argument coherent i centra l'atenció sobre elles, sobretot al prescindir dels objectes propis d'una sala.

Els protagonistes són Pedro Téllez de Girón, novè duc d'Osuna i Josefa Alonso Pimentel, comtessa-duquessa de Benavente, envoltats pels seus quatre fills. El duc està dret, mentre que la comtessa-duquessa resta asseguda. Recolzada a la seva falda i abraçada amb un gest tendre per la seva mare hi ha Joaquina; al costat del seu pare i agafada de la seva mà podem veure a la filla gran, Josefa Manuela. Els dos nens apareixen l'un al costat de l'altre: el petit està assegut sobre un coixí, Pedro

Alcántara, que va arribar a ser un dels primers directors del Museu Nacional del Prado i, quasi de perfil, el seu germà gran Francisco Borja, hereu del títol del pare.

Els gestos tendres entre pares i fills, que estan entretinguts amb els seus jocs, mostren que els ducs posaven en pràctica les noves teories sobre la pedagogia infantil sorgides en la Il·lustració. En la presentació dels fills dels ducs d'Osuna se'ns mostra, també, la diferent educació que rebien els nens i les nenes. Si ens hi fixem, les nenes porten uns vestits blancs que repeteixen el model de gassa blanca que llueix la mare, encara que més senzills, i porten un ventall a la mà. Sembla que es preparin pel seu futur paper de dones sofisticades de classe social alta. Els nens, pel contrari, porten un vestit verd i s'entretenen amb les seves joguines: el petit juga amb un cotxe, i el gran simula cavalcar sobre el bastó de comandament del seu pare, suggerint que és el futur hereu.

Els diferents membres de la família dirigeixen la mirada al pintor, el qual va captar la personalitat de cada personatge: la inocència i curiositat dels infants, la bondat el duc i la mirada intel·ligent de la comtessa-duquessa.

Pel que fa a la figura de la duquessa-comtessa, es presenta sòbria i elegant, sense joies ni maquillatge. El seu rostre permet deduir que era una persona culte i atractiva, intel·ligent i refinada, encara que no bonica. És un model de dona de la Il·lustració amb aspiracions pròpies, independent del seu marit, oberta i interessada per les noves tendències tant en el terreny econòmic com cultural. Cal recordar que va ser mecenes de Goya quan aquest encara era un pintor desconegut. Com a referència de les seves diverses ocupacions, Goya la va retratar aguantant una carta entre les mans, la qual era un atribut tradicional de la capacitat de governar; d'aquesta manera el seu paper en el quadre familiar no queda reduït al de mare i muller, sinó a quelcom més.

4.2.4 *Las mozas del cántaro (1791-92)*

Obra realitzada en oli sobre tela de dimensions considerables: 262x160 cm. Es pot gaudir d'ella en el Museu Nacional del Prado a Madrid. Al igual que *El quitasol* i la majoria d'obres de temàtica costumbrista, va ser realitzada com a cartó per a tapís i pertany a l'última sèrie de cartons que Goya va realitzar amb la finalitat de decorar el despatx del nou monarca, Carles IV, en el Palau del Escorial. Va ser realitzada entre 1791-92, època en que Goya, cansat de treballar durant divuit anys en aquest tipus d'escenes campestres i "alegres", estava desitjós d'iniciar una nova etapa artística. El pintor s'havia negat, durant un any, a fer l'encàrrec que li havia demanat la *Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*; no obstant, havia estat nomenat pintor de camera del rei, el qual va amenaçar l'artista amb la retirada del seu sou si no complia amb l'encàrrec. A Goya no li va quedar cap altre solució que continuar.



En aquesta última sèrie de cartons entre la que hi figuren: *el pelele*, *la boda* i *los zancos*, Goya es va centrar en la figura femenina, la qual pren un protagonisme desconegut en encàrrecs anteriors. Carregada amb una gran autoestima i segura de la seva importància en les relacions humanes, la dona apareix com una orgullosa núvia en *la boda* o com una *maja* vital que juga amb *el pelele*, que representa a l'home, o com una seductora en *los zancos* on provoca les passions dels homes que s'arrisquen per a impressionar a les joves del poble. Com apareix, però, en *las mozas del cántaro*?

L'escena ens mostra tres noies i un nen que s'han dirigit a una font situada a les afores del poble per a omplir les gerres d'aigua. És una escena d'aprovisionament, un tema freqüent en la pintura del segle XVIII. Goya dona èmfasi a les dones del quadre ubicant-les perfectament retallades davant d'un paisatge on s'endevinen les cases o edificis d'un conjunt urbà al fons. El cel és lluminós i clar, amb àrees blaves i blanques. Les ombres es dibuixen en el terra.

Analitzant el color, es pot observar que el pintor va utilitzar colors amb tonalitats més pàl·lides i fredes, fugint dels colors bàsics que dominaven en els seus primers cartons. Les figures apareixen estàtiques tot i que estan perfectament interpretades. Les dones representades estan situades en tres plans diferents. Les dues primeres porten gerres a les mans i al cap, i l'expressió de la seva cara és estereotipada, típica dels cartons de Goya; no obstant, la dona situada en darrer terme i que aparenta més edat té una expressió més personalitzada i sembla explicar quelcom a una de les noies que està situada de perfil.

Al nen, situat en un primer pla, no se li veu cap tipus de relació amb les tres dones, doncs mira a l'espectador com si volgués descobrir què és el que pensa de l'obra.

L'activitat que realitzen les dones representades, ens remet al concepte de dona treballadora. Els vestits que porten les identifiquen com a membres de classes populars (vestits senzills i sense ornaments sofisticats). Aquests vestits humils evocuen aspectes com les condicions dures del treball femení, ja sigui en la seva pròpia llar com fora d'ella, així com les limitacions que la cultura i la societat els hi ha marcat. Les tonalitats fredes i pàl·lides dels colors aguditzen la imatge de la duresa del treball diari. Les dones de les classes populars i treballadora no tenien accés als salons, a les tertúlies, etc. i l'absència de comoditats a les llars les obligava a buscar en espais comuns els elements bàsics per a cobrir les seves necessitats. En aquest cas acudien a buscar l'aigua a la font, fet que també els proporcionava una possibilitat de relació ja que solien acudir-hi en grup. Aquesta obra és il·lustrativa d'aquestes idees i dels escassos espais quotidians reservats per a que la dona de classe social no privilegiada, pogués expandir-se en altres àrees. Una parada a la font mentre la gerra s'omple, una breu conversa amb persones del mateix sexe i un tornar a les responsabilitats i obligacions imposades per la costum i cap a una quotidianitat.

Dins del context temàtic de la tapisseria pel despatx del rei, la imatge es converteix, també, en una al·legoria sobre els suposats "valors femenins". En aquest cas, una de les joves està essent temptada per la que es situa en darrer terme. Goya va jugar amb la juxtaposició de la fragilitat del fang de les gerres i la virtut femenina que és podada en perill per la presència de la dona que realitza comentaris a "cau d'orella" i que es pot identificar com una alcavota. La jove situada en primer pla es concentra en mantenir l'equilibri de la gerra que porta al cap, simbolitzant la vulnerabilitat de la virtut de la dona. Era aquesta una de les imatges que es tenia de la dona del segle XVIII: una persona vulnerable i de virtut feble?. La debilitat del sexe que s'atribuïa a les dones i que es va fer extensiu pràcticament a tot l'àmbit europeu com a herència del dret romà, tot i les idees de la il·lustració, queda en aquesta obra palesa.

4.2.5 *La boda (1791-92)*

Es tracta, també, d'una obra que pertany a la sèrie de cartons per a tapissos destinada a decorar el despatx de Carles IV. Realitzada entre 1791-92 té unes dimensions de 269x396 cm. Actualment el quadre es troba a Madrid al *Museo Nacional del Prado*.

L'escena ens mostra la comitiva d'un casament després de l'enllaç en que els nuvis van de l'església a casa seva en companyia del capellà i dels padrins. L'aconteixement crida l'atenció de la gent, començant pel nen situat a l'esquerra i acabant per un vell, a l'altre extrem del quadre, que es recolza sobre el seu bastó.



L'entorn natural és eliminat i en la composició dominen les figures. El pont és l'única referència arquitectònica del món urbà. La seva arcada serveix per emmarcar la llum de les figures i, segurament, té un sentit al·legòric: el pas d'una condició a una altra, o bé, l'arc que no condueix enlloc, representa que el casament no té cap sentit.

La protagonista, que està situada en el centre de l'obra, és una jove bonica. Just darrera seu i lluint una jaqueta de color vermell hi trobem al nuvi, no massa agraciats i quasi deforme en quan a bellesa. Aquest divideix l'escena en dues parts: darrera del nuvi hi ha els parents de la parella, mútuament satisfets pel guany adquirit amb el contracte matrimonial, que ha assegurat, a la família de la núvia, l'estabilitat econòmica, i als altres, la família del nuvi, una bonica dona pel seu fill.

Davant del marit hi trobem la protagonista, la núvia. La seva expressió és d'indiferència. D'una banda sembla complaguda pel seu nou rang social, tant que ni dirigeix la mirada a les que semblen les seves amigues, vestides amb senzillesa, que l'envolten somrient, com envejant la seva "sort". D'altra banda, aquesta indiferència, pot manifestar un cert descontent al que no hi pot fer res, doncs l'enllaç és per obligació.

Els casaments per conveniència eren molt freqüents, i aquest va ser un tema molt tractat i discutit en aquella època, sorgint cada vegada veus més crítiques sobre els matrimonis desiguals, en els que s'obligava a una noia a casar-se amb un home al qui no estimava per salvar el benestar de la seva família, o bé per ascendir en l'escala social.

La dona protagonista de l'escena és, alhora, la víctima de l'enllaç i el motiu d'enveja de la resta de noies que apareixen en el quadre, doncs aquesta era l'única opció que les noies de classe social baixa tenien per a poder assegurar-se un futur sense tantes penúries. En definitiva, per a moltes dones de classe social baixa, el bo del matrimoni de conveniència, era introduir-se en la societat, augmentar el prestigi, aconseguir una certa independència i inclús defugir de la institucionalització religiosa.

4.2.6 *La familia de Carlos IV (1800)*

Goya va realitzar aquest retrat col·lectiu de la família del rei Carles IV, que l'havia nomenat pintor de camera, l'any 1800. Realitzat en oli sobre tela, té unes dimensions de 280x336 cm. Actualment es troba en el *Museo Nacional del Prado* a Madrid. Goya va rebre l'encàrrec de pintar un retrat conjunt de la família reial que passava una temporada en el Palau d'Aranjuez. Allí va començar a fer estudis del natural d'alguns dels seus membres per a utilitzar-los en el quadre definitiu. Aquesta obra suposa la culminació de tots els retrats pintats per Goya en aquesta època. Els historiadors d'art diuen que aquest quadre inaugura el retrat psicològic.



En un ambient desprovist de tota escenografia i situat en l'interior d'una sala, on en el fons hi pengen dos quadres no identificats, hi trobem, d'esquerra a dreta, els següents personatges: l'infant Carlos María Isidro, el príncep d'Astúries (futur Ferran VII), una jove desconeguda (potser la seva futura muller?) que està mirant enrera i no se li veu la cara, la infanta María Isabel, la reina María Luisa de Parma, l'infant Francisco de Paula (tothom deia que tenia una semblança amb Godoy), el rei Carles IV, l'infant Antonio Pascual, la infanta María Amalia, i per últim, els príncep de Parma, Luís de Borbón i la seva muller María Luisa que porta el seu fill en braços. En el fons del quadre i a l'esquerra, potser imitant a les *Meninas* de Velázquez, hi podem identificar a Goya pintant el quadre.

La llum, que interromp l'escena des de la zona esquerra del quadre, il·lumina les cares i produeix lluentors en les sedes dels vestits i en les joies i condecoracions que llueixen tots els membres de la família.

La família reial està dreta, porten vestits de sedes i estan coberts de condecoracions. La seva aparent rigidesa es veu atemperada per les seves alçades diferents i per la forma en què estan distribuïts: formen tres grups de quatre (dos homes i dues dones en cadascun). L'escena està presidida per la reina María Luisa, doncs està situada al centre i és la figura més il·luminada; no obstant, es troba alguns

passos més enrera que el rei, tal i com ho exigia el protocol. Aquesta posició, però, no li resta el protagonisme, ans al contrari, es troba situada en el centre de l'escena i ben il·luminada per un raig de llum. Està dreta, amb una mirada desperta, poderosa, amb el cap inclinat cap a un costat i la barbata lleugerament aixecada, reflectint seguretat en ella mateixa, de la seva posició i del seu poder. Goya la va pintar tal i com era realment: coqueta, envellida, lletja i provocadora. Pel contrari, el seu marit, el rei, té una mirada com perduda i transmet la imatge de ser una persona insignificant, dominada i que es deixa dominar.

Val a dir, que la història ja ens ha deixat la imatge de Carles IV com la d'una persona inepte per la política, i la de la reina María Luisa com el d'una oportunista que entenia la política com una sèrie d'intrigues per al seu propi plaer i el del seu amant Godoy. Reforçant aquesta opinió podem fixar-nos en com Goya, en una etapa de la seva vida en que renuncia a només interpretar el món visible i es limita a presentar la "crua" realitat, pinta un detall que apareix en el centre geomètric del quadre, en el lloc on la reina subjecta la petita mà de l'infant. Ampliant la imatge s'aprecia una protuberància que suggereix un possible símbol fàl·lic. Potser volia dir que l'infant era fill de Godoy? Potser volia dir que era la reina qui manava a la Cort, dirigida pel penis de Godoy? Una incògnita difícil d'esbrinar.

Les dones de l'alta societat, encara que de manera no molt ortodoxa, sí que podien accedir al poder, i no només al poder econòmic, sinó també al poder polític.

4.2.7 Retrato de la condesa de Fernán Núñez.

Realitzada en oli sobre tela i d'unes dimensions de 217x137 cm., l'obra és el retrat de María Vicenta de Salís Vignancourt Lasso de la Vega, muller del VII comte de Fernán Núñez, Carlos Gutiérrez de los Ríos y Sotomayor, amb qui es va casar el 1798 als 18 anys. L'obra pertany a una col·lecció privada i va ser realitzada el 1803.

Goya estava en la plenitud de la seva trajectòria artística quan va realitzar aquest retrat. Era molt apreciat com a retratista i, en aquells moments, el retrat ocupava la major part de la seva producció, essent la seva principal font d'ingressos (cobrava entre 10000 i 15000 “reales” per retrat cap a l'any 1800).

Al igual que el seu marit, la comtessa va ser retratada, sembla, a l'aire lliure en un paisatge d'una suau vegetació i un cel semblant als de Velázquez. No obstant, però, la postura que adopta la retratada deixa entreveure que Goya no la va retratar a l'aire lliure, sinó en el seu estudi asseguda en un silló.



En l'obra, la comtessa està assentada directament sobre un sortint rocós del terra, cosa que fa que la seva postura no sigui massa agraciada. L'actitud sembla una mica forçada, tant pel que fa a la col·locació de les cames com per la disposició, quasi en angle recta dels peus. Segons diu Natacha Seseña en el llibre: *Goya y las mujeres*, aquesta podria ben ser una postura per a dissimular la grossor de cintura per avall de María Vicenta: “*Esta postura de la Fernán Núñez, seguramente sugerida por Goya, disimula el gran tamaño de las piernas*”³⁶. El terreny esglaonat proporciona entre l'espectador i ella una certa distància.

Analitzant la figura femenina, la comtessa porta a la mà dreta un ventall tancat que assenyala cap el braç esquerra col·locat gairebé al darrera del cos en un gest quasi plebeu. Tot i la seva postura, la retratada llueix un elegant vestit negre amb ribets daurats i vermellosos, amb ornaments de puntes més clares i transparents que s'estenen cobrint-li els braços. És un vestit típic de l'època, de *maja*, seguint la moda que es va imposar a partir de 1800, popular i romàntica alhora. Sobre el pit llueix un

³⁶ Seseña, N. *Goya y las mujeres*. Madrid: Ed. Taururs, 2004.

medalló subjectat per una cadena gruixuda i que ens mostra un retrat masculí de perfil. Val a dir que en l'època era quasi obligat, en els retrats, exhibir el qui era el seu "amo", per lo que podem deduir que la imatge és la del comte de *Fernán Núñez*.

Amb el cap alçat i altiu, porta un tocat vermell i negre amb ornaments daurats que li subjecta una mantellina també negre que li cobreix les espatlles. L'expressió de la comtessa és d'un cert orgull i geni alhora.

La presentació del paisatge del fons fa èmfasi en la personalitat de la model, doncs Goya la va ressaltar a través del contrast entre les pinzellades detallistes del vestit i de la cara, i les pinzellades ràpides d'aquest. La presència, en certa manera, orgullosa davant del paisatge ens fa pensar que volia ser retratada com una terratinent, que amb la seva postura pretén segellar el lloc com de la seva propietat, o bé amb l'expressió d'una *maja* (de fet ja hi anava vestida), autèntica i popular. La dona, i concretament la dona de classe social alta, tenia més oportunitats de fer-se valer, en el marc d'una societat encara molt rígida i discriminatòria.

5. CONCLUSIONS:

Per tal d'exposar les conclusions del treball tindrè en compte les preguntes que em vaig formular a l'inici del mateix.

Goya era un home del seu temps que va posar els seus pinzells, les seves obres al servei de la història, i crec que ningú millor que ell per a poder veure reflectida en la seva obra la societat de finals del segle XVIII. Es va caracteritzar per a pintar temes molt diversos que permeten tenir una visió completa de la societat en què va viure i en la que existia una dualitat: d'una banda Espanya era un país socialment endarrerit, políticament reaccionari i amb fortes desigualtats socials; d'altra banda existien certs sectors intel·lectuals oberts a les noves idees de l'anomenat "segle de les llums". Les idees il·lustrades que van arribar de França van fer que Espanya visqués la seva pròpia il·lustració, sobretot durant el regnat de Carles III. L'arribada de la dinastia borbònica va permetre iniciar, encara que la forma de govern era coneguda com "despotisme il·lustrat", petits canvis en la societat de l'època.

Al llarg dels vuitanta-dos anys de vida del pintor Espanya, al igual que Europa, va sofrir transformacions que van suposar el final de l'Antic Règim i el naixement de la societat contemporània. Goya, per tant, va poder conèixer de primera mà, des dels dies tranquils del regnat de Carles III fins els moments més amargs de la repressió de Ferran VII. Va tenir l'avantatge de poder retratar com ningú les diferents classes socials ja que les va viure, doncs provenia d'una família humil. Va viure a Madrid, fet que li va permetre retratar al poble i les seves festes populars i, posteriorment, es va integrar en la cort i en els cercles selectes de l'alta societat. Això va fer que pogués plasmar en la seva obra dos ambients socials molt diferents, tot i que va estar condicionat, en moltes ocasions, per la finalitat de les seves obres, doncs eren encàrrecs del propi rei. La seva genialitat va fer, però, que els condicionants no interferissin massa en les seves pintures.

Les dones de Goya són dones del seu temps en tant que reflecteixen el discurs contemporani de l'Espanya del segle XVIII, on l'educació femenina, el matrimoni, les modes, el luxe, el treball i, fins i tot la prostitució, eren temes molt discutits en els cercles il·lustrats i matèria d'extensos comentaris en la premsa.

La diferenciació social es veu clarament en els retrats que el pintor va realitzar (ex. *La condesa de Fernán Núñez*, *Los duques de Osuna y sus hijos*) i també a través de les representacions que tracten el tema de la dona des d'una òptica més àmplia, fent d'ella una generalització. En aquest sentit podem tenir com exemple les obres: *Las mozas del cántaro*, o *Los pobres en la fuente*, on es mostren les dones que pertanyen a una classe més humil.

Un barret, una mantellina, la manera d'agafar un ventall, la lluentor d'un vestit o d'una joia, etc. són molt més que ornaments del vestuari femení; són elements que ens indiquen la situació social de la dona i, en el fons, quines eren les seves oportunitats en una societat, la del segle XVIII, reformista i d'una certa liberalització de les dones en bona part de l'àmbit europeu, sobretot pel que fa a unes classes socials determinades.

Tot i la separació d'espais, l'interior, que recloïa la dona a la llar, no constituïa un món hermèticament tancat a l'exterior ni les dones restaven tancades en ell. Podríem dir que existia una certa solidaritat femenina reforçada, sobretot en les classes socials baixes, en les barris i activat, sobretot, per la necessitat de buscar fora de la llar les coses essencials com l'aigua (ex. *Las mozas del cántaro*), i per l'existència de llocs col·lectius com rentadors, fonts, forns o molins. Aquests espais els hi permetien una sociabilització i un retrobar-se amb membres del mateix sexe aconseguint un sentiment de pertinença a un grup. Els costums, els hàbits i els prejudicis, encara que molt lentament anaven canviant i la presència i la veu de les dones, enfront el silenci anterior i el tancament com a ideal, es va començar a manifestar en la pròpia vida quotidiana.

En els quadres analitzats i inclús en d'altres del mateix Goya el que es pot observar és una gran diferència entre les dones de diferents classes socials. Les dones de la classe popular i treballadora realitzaven, bàsicament, activitats assignades des de sempre al gènere femení (cuidar la llar, aprovisionament de recursos, etc.). La possibilitat que se'ls hi va obrir d'incorporar-se al mercat de treball, bé fos en les fàbriques, en el domicili o en el camp, a més de la responsabilitat domèstica, els hi va suposar una doble càrrega que, en ocasions, els hi permetia una major independència (fet positiu) però alhora els hi suposava realitzar unes jornades esgotadores.

A finals del segle XVIII, els aconteixements polítics van condicionar una societat en què les dones, sobretot les de les classes popular, només tenien com espai propi la llar, la qual estava sota el domini del pare o d'algun altre membre masculí. Si volien ascendir socialment i alliberar-se d'aquest lligam només tenien com opció el matrimoni per conveniència (ex. *La boda*) en la que ambdues famílies en sortien beneficiades. Aquest tipus de casament li permetia una certa independència i una

segura millora social que no haurien aconseguit, segurament, amb un matrimoni per amor. Això, però, no passava en les classes més afavorides, doncs, poc a poc aquestes van tenir la possibilitat d'escollir el matrimoni no imposat pels pares.

És curiós el fet de que les dones de classe social alta van voler seguir el model del poble, sobretot pel que fa a la vestimenta. Es vestien de *majas* (ex. *La condesa de Fernán Núñez*) potser buscant l'autenticitat, la llibertat, la vida més divertida i excitant que es pensaven tenia la gent del poble. És clar, però, que les necessitats bàsiques les tenien ben cobertes.

Un punt clau en la millora social de les dones va ser l'educació com a element transformador del gènere humà i de la societat. Els il·lustrats van intentar que els beneficis d'aquesta s'estenguessin al sexe femení, si bé els resultats pràctics van quedar, al igual que en d'altres àmbits, lluny dels ideals. Els il·lustrats van entendre l'educació femenina més com una formació del caràcter que de la intel·ligència; van prioritzar la instrucció domèstica sobre qualsevol altre i van introduir diferències en els continguts dels programes no només respecte als homes, sinó també entre les dones del poble i les de les capes socials superiors. A les dones del poble se les preparava per l'exercici d'un treball que els hi permetés sobreviure o contribuir a la subsistència familiar; a les dones de classe social alta a dotar-les del "savoir faire", conjunt de coneixements que permetien dominar a la perfecció els models socials i els hi donaven una lleu cultura intel·lectual perquè sortissin airoses en les reunions socials. Un exemple de la diferent educació que rebien, ja des de la llar, nens i nenes la podem veure reflectida en l'obra de Goya *Los duques de Osuna i sus hijos*.

L'educació, doncs, tenia com a objectiu preparar millor a qui la rebia per a complir les funcions assignades per la societat i que encara no canviaven.

Amb limitacions i tot, no hi ha dubte que l'ideari il·lustrat en el segle XVIII va obrir a les dones, sobretot a les aristòcrates i burgeses, un món social i intel·lectual més ampli. Es va notar que les dones es convertien, poc a poc, en "protagonistes" d'una societat que intentava evolucionar (van crear modes i costums, van protegir artistes, van escriure llibres, etc.), van prendre la iniciativa, en moltes ocasions, per a ocupar el lloc que els hi corresponia en la societat, com per exemple formant part de les *Sociedades Económicas de Amigos del País*. Tant nobles com burgeses van tenir un paper destacat en una societat, la de Goya, a cavall entre dos segles, tal i com el pintor va deixar palès en els retrats on exhibeix la seva profunda psicologia i habilitat per a captar personalitats i actituds. En aquests retrats (ex. *La família de Carlos IV, la condesa de Fernán Núñez, el quitasol*) ens mostra a dones orgulloses, segures de si mateixes i disposades a aconseguir quelcom més del que tenien.

Les dones es trobaven en un entorn més favorable pel desenvolupament personal que en anys anteriors, amb possibilitats d'una major llibertat; llibertat que anava lligada al desenvolupament dels valors en defensa de l'individu i del desenvolupament de la riquesa i benestar en les societats occidentals.

En general, però, tot i diferenciant l'escala individual i l'escala social, el segle XVIII va ser un període en el que la participació femenina va conquerir uns espais públics i privats que fins el moment li havien estat negats. Generalitzar i afirmar que era el segle de les dones és, al meu parer, massa contundent, doncs hi va haver un avenç important però que va ser força limitat a un sector de la població que no és, ni de bon tros, majoritari: les dones de classe social alta.

El que va ser més significatiu pel futur és que en el segle XVIII es va obrir una esquerda, gràcies a la crítica dels il·lustrats, en una forma de pensar en la dona fins el moment sòlida en els seus ciments i hermètica en els seus enunciats. Inclús es va arribar a parlar de la igualtat dels sexes, si bé eren tant pocs que la seva força social va ser minsa.

Tots som fills del nostre temps, i elles també ho eren. En qualsevol cas, un llarg camí començava a construir-se.

6. BIBLIOGRAFIA

- 1.- Anderson, Bonnie S. *Historia de las mujeres: Una historia propia*. Barcelona: ed. Crítica, 2000.
- 2.- Anes, G. *Historia de España. El Antiguo Régimen: Los Borbones*. Madrid: Alianza editorial, 1981.
- 3.- Ardévol, E; et al. *Treball fi de carrera*. (en línia). Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya. (consulta: set 2004). <www.uoc.edu>.
- 4.- Ariès, P y Duby, G. *Historia de la vida privada. La comunidad, el Estado, la familia en los siglos XVI-XVIII*. Madrid: Ed. Taurus, 1991.
- 5.- Ariès, P y Duby, G. *Historia de la vida privada. El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI-XVIII*. Madrid: Ed. Taurus, 1991.
- 7.- Artola, M. *Los orígenes de la España contemporánea*, 2 tomos. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1975.
- 8.- Barreiro Mallón, B. *La España de Carlos IV*. Madrid: Tabapress, 1991.
- 9.- Bornay, Erika. *Historia Universal de l'Art. El segle XIX. Vol. 8*. Barcelona: Ed. Planeta, 1988.
- 10.- Duby, Georges; Perrot, Michele. *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Ed. Taurus. Cop, 1991-2003.
- 11.- Duby, Georges; Perrot, Michele. *Historia de las mujeres. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. Madrid: Ed. Taurus. Cop, 1992.
- 12.- Estivill, Assumpció; Urbano, Cristobal. *Com citar recursos electrònics (en línia)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, juliol 1997. (consulta: set. 2004). Disponible a: <<http://www.ub.es/biblio/citae.htm>>.
- 13.- Gombrich Ernst, H. *Historia del arte*. Madrid: Alianza editorial, 1982.
- 14.- Gómez-Moreno, Maria Elena. *Historia general del arte. Pintura y escultura españolas del siglo XIX. Vol. XXV*. Madrid: Espasa-Calve, S.A, 1996.
- 15.- *Goya: la imagen de la mujer (Catálogo de exposición) /Francisco Calvo Serraller, Comisario de la Exposición*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Fundación Amigos del Museo del Prado, 2002.
- 16.- *Grandes maestros de la pintura. Los artistas más representativos desde el renacimiento al arte moderno*. Barcelona: ediciones Altaya, S.A, 2001.

- 17.- ISO. *Normes terminològiques internacionals: elaboration et présentation*. Genève: ISO, 1992.
- 18.- Los grandes genios del arte. Goya. Madrid: Unidad editorial, 2005.
- 19.- Morales Moya, A. *Reflexiones sobre el Estado español del siglo XVIII*, Alcalá de Henares-Madrid, I.N.A.P., 1987.
- 20.- *Mujeres pintadas: la imagen de la mujer en España, 1890 – 1914, del 12 de noviembre de 2003 al 11 de enero de 2004*. Madrid: Fundación Cultural MAFRE Vida, 2003.
- 21.- Museo Provincial de Jaén. *La mujer en la pintura: S. XVIII-XX: Museo Provincial de Jaén: 10 enero-10 marzo 1991*. Jaén: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1990.
- 22.- Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona: Ed. Anthropos, 1983.
- 23.- Ramos, María Dolores. *Discursos, realidades, utopías de la construcción del sujeto femenino en los siglos XIX-XX*. Barcelona: ed. Anthropos, 1983.
- 24.- Seseña, N. *Goya y las mujeres*. Madrid: Ed. Taururs, 2004.
- 25.- *Triunfo de Venus; la imagen de la mujer en la pintura veneciana del siglo XVIII: 19 nov – 22 feb. 1997 - 1998*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 1997.
- 26.- Von Thadden Wiebke. *Breu història de les noies, de l'antiguitat als nostres dies*. Barcelona: Ed. Empuries, 2001.
- 27.- Vicens Vives, J. *Historia General Moderna, siglos XV-XVIII. Vol. 1*. Barcelona: Ed. Vicens Vives, S. A, 1984.
- 28.- www.artehistoria.com/genios/pintores/2085.htm
- 29.- www.imageone.com/goya/index1.html
- 30.- <http://goya.unizar.es>