

DESNUDO SUBJETIVO, APROXIMACIONES CONTEXTUALES Y PLÁSTICAS A LA OBRA *EL BAÑO* DE PRILIDIANO PUEYRREDÓN

Andrea C. Peresan Martínez y Aimé Iglesias Lukin (UBA, FFyL)

INTRODUCCIÓN

El siglo XIX, como heredero del Iluminismo y de Rousseau, se caracteriza por querer inaugurar un nuevo mundo, en el cual la mujer tiene un rol asignado: ella es la promesa de restauración, la alteridad salvadora. Pero esa alteridad es construida por el hombre, quien debe modelarla para protegerla incluso de las fuerzas oscuras que la habitan, como la debilidad, la impureza o la histeria. Se rinde culto a una imagen femenina que es puro sueño, dócil, autómatas. La mujer es un 'otro' inquietante que debe ser controlado, objetivo en el que colabora la medicina avanzando sobre el cuerpo femenino.

Cuando se pinta un cuerpo femenino sexuado, se manifiesta como algo al mismo tiempo sometido y extraño: mujeres de otras épocas, de otros lugares, de otras culturas, de otros mundos (HIGONNET, 1993: 312).

Hacia fin de siglo, estos arquetipos evolucionan hacia modelos de comportamiento, polarizando lo femenino en dos extremos: las vírgenes como referentes de normalidad, orden y tranquilidad y las mujeres seductoras, que representan lo desviado y peligroso. El papel de la mujer debía reducirse al ámbito doméstico, como procreadora y como protectora del cansado hombre de negocios (DIJKSTRA 1993: IV). Desde los nuevos estudios psicológicos, se justificará científicamente la dominación apelando al carácter naturalmente servil y receptivo de la violencia en la mujer.¹

El pensamiento intelectual liberal instalado en Argentina para la época que nos ocupa se nutre de tales lineamientos. Desde los albores del siglo las mujeres debieron sufrir la transición de la colonia a la nación, y afrontar la construcción de

un país desde una posición de subordinación, en una sociedad donde la condición masculina monopolizó la apropiación de la tierra y el poder político. Asimismo su imagen fue utilizada tanto por los rosistas primero como por los liberales después, con la asignación de ese rol de alteridad salvadora al que hacíamos alusión (MALGESINI, 1993: 684). El modelo familiar patriarcal, que asumía el mantenimiento del orden social, pautaba la vida de la mujer, que no tenía posibilidad de acceder al mundo material, y cuando lo hacía como productora de bienes o servicios, lo era en áreas relacionadas a la alimentación, el vestido o la salud, dentro de las propias relaciones familiares o mediante la vinculación con hogares vecinos, lo que generó que la sociabilidad femenina haya sido mayor que la masculina.

Las mujeres se encontraban ajenas a cualquier influencia política o social (a excepción de ciertas actividades de beneficencia de las damas de la aristocracia) y su única meta era el matrimonio.

Dice Jorge Myers:

(...) la estación social porteña estuvo puntuada por una larga serie de bailes, de fiestas, y de reuniones privadas en las casas de las principales familias (...) tales reuniones constituían el ámbito por excelencia de las mujeres, el único espacio en el que ellas podían participar abiertamente y de un modo que pareciera acercarse a cierta 'igualdad' (MYERS 1999:120).

En el contexto que describimos, ¿cuales son las imágenes de la mujer que podría haber conocido el público argentino de la época? Teniendo en cuenta por supuesto que no existía Academia ni Salón, el conocimiento de la pintura del viejo mundo provenía de los viajes a Europa que realizaba la elite, o el material visual importado que circulaba en Argentina.

Los cuadros europeos con desnudos femeninos reflejaban en su mayoría un tratamiento idealizado de la imagen, generado por el artificio de la pose y lo marmóreo de las superficies, recursos que disimulaban detalles corporales demasiado naturalistas. Todo contribuía para que el espectador se alejara de la realidad cotidiana.²

Laura Malosetti Costa (1997) hace referencia de las representaciones de la mujer desnuda bañándose - escenas de *toilette* - que tenían una larga tradición en el arte europeo tanto en la iconografía clásica como en la cristiana. En el siglo XIX se plantea el problema respecto de la relación entre la exigencia de distancia y dignidad del desnudo y el ámbito de circulación de la obra.³

Otra variante durante el siglo XIX para el tratamiento de la mujer a medio vestir estaba dado por el género de la 'prisionera' (DIJKSTRA, 1993: 111).⁴

Imágenes de mujeres sometidas, atadas o encadenadas, ofrecidas al deseo masculino, fueron aceptadas con naturalidad mientras representaran diosas míticas o princesas necesitadas de ser liberadas (MALOSETTI COSTA, 1994). Este tópico fue traído al Río de la Plata por artistas extranjeros y continuado luego por pintores locales que viajaban a Europa a continuar su formación, recibiendo aceptación en las sociedades americanas. La versión local fue la cautiva blanca como víctima del erotismo salvaje del indio.

La obra *El Baño* de Prilidiano Pueyrredón constituye un caso especial dentro del universo del desnudo femenino decimonónico. Desde el punto de vista plástico, la aparente sencillez de la ausencia de artificios esconde una sólida estructura geométrica y una cuidada elaboración colorística destinada a resaltar con crudeza un cuerpo femenino no idealizado y por ello más carnal. Lo sorprendente de la situación doméstica donde ubica el desnudo lo emparenta con la forma de exhibir a la mujer propia de la fotografía erótica y ciertas pinturas europeas, ambas de circulación restringida en la época. Ello la aleja de los prototipos moralmente

aceptados que exigían una excusa literaria o mítica para satisfacer el deseo de consumo de este tipo de imágenes. Además incorpora una actitud activa de la mujer, que ya no solo "aparece" sino que es protagonista de una acción que excluye al espectador varón.

Si bien algunas características de la apropiación de la fotografía y daguerrotipos eróticos en Francia a partir de 1850 presentan relación con las características de *El baño*, en ésta advertimos una subjetivización sexual de la mujer inusual para la época tanto en el arte argentino como en el contexto internacional.

EL BAÑO

La obra *El Baño* fue pintada por Pridiliano Pueyrredón en 1865, y permaneció en su taller hasta su muerte, sin haberse exhibido públicamente (TELESCA Y PACHECO 1987: 5). La obra habría pasado en 1871 a manos de Santiago Calzadilla⁵, y alrededor de 1907 fue donada al Museo Nacional de Bellas Artes por Josué Moreno.⁶

Desde la remodelación curatorial de las Salas del Museo, la obra no se halla en exhibición. No obstante, durante el mes de Octubre de 2006, *El baño* participó de la muestra *El retrato, marco de identidad* realizada en Villa Ocampo.⁷

El cuadro participa tanto del género desnudo erótico como del género retrato al individualizar una mujer concreta. Pueyrredón pintó un cuerpo femenino sin idealización, lo cual era impensable para la época por la polémica que hubiese generado. Pudo permitírsele pues la pintura no fue pensada para ser exhibida.



Pridiliano Pueyrredón, *El baño*. 1865. Óleo sobre tela. 101 x 126. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

EL GUSTO POR LO REAL

Desde el punto de vista plástico, Pueyrredón no se recrea en el dibujo sino que trabaja con grandes masas de color. Una marcada diagonal divide el cuadro desde el ángulo superior izquierdo hacia el inferior derecho. El contraste abrupto entre el fondo oscuro y la figura está utilizado como recurso para provocar énfasis en la volumetría de la mujer, acentuando sus formas sencillas y rotundas, sin demorarse en descripciones anatómicas. En los retratos de su última época –salvo pocas excepciones– la síntesis del trazo es menos evidente, el arabesco menos sostenido (ROMERO BREST, 1942).

La paleta utilizada por Pueyrredón en esta obra es reducida; la neutralidad del fondo contribuye a la concentración en la figura de la protagonista. La luz dirigida proviene de la derecha del cuadro, generando sombras tanto en el cuerpo de la modelo como en la tela que cubre la parte anterior de la bañera. Se trata de una utilización de la luz no sólo como elemento de modificación tonal, sino también como fuente capaz de producir reflejos, aunque tímidos (*Ib ídem*).

Es notable el tratamiento que realiza el artista del líquido que ocupa la bañera, en colores cálidos, logrando un efecto de aproximación que ayuda al resalte de la figura humana contra el gris gélido de la tina, además de generar una sensación táctil de calidez que comunica la tibieza del agua.

Dos detalles de verosimilitud le añaden delicadeza a la escena: el agua que ocupa el hundimiento de la tela a los pies de la bañera y que respeta los mismos tonos cálidos, y las formas del cuerpo de la mujer bajo el agua; esto último además, aumenta la tensión erótica al operar el agua como un velo incitante. El recorrido de los toques de blanco, esparcidos en la sábana, el agua, los bordes de la bañera y el cuerpo de la modelo, operan como vectores de direccionalidad de la luz. El rojo utilizado en los pezones y la parte superior de la cara acentúan la forma geométrica triangular formada por los pechos y la cabeza, o mejor, de un cono

cuya base esta formada por el límite del agua en el cuerpo, debajo de los pechos, y que se integra dentro de otro constituido por la sombra proyectada en la parte superior de la bañera. La base de esta suerte de cono asimismo marca el límite de otra forma triangular, completada por el conocimiento formal del espectador, que está constituido por la parte inferior de la bañera, y se va angostando hacia fuera del cuadro, triángulo que además contiene otro menor marcado por la sábana. También podemos hallar la insinuación de otra forma triangular entre los hombros iluminados y la parte central del esternón debajo de los pechos, acentuada por la luz.

A lo expuesto se suma, por una parte, la peculiar disposición de la imagen de la bañera con respecto a la forma cuadrangular de la tela, que genera formas triangulares en la parte anterior de la bañera, en las distintas zonas que generan los pliegues de la sábana, y por otra la forma de los pechos y la disposición de las facciones del rostro, que dan cuenta de una pintura compuesta con prevalencia de formas geométricas triangulares combinadas.⁸

En otro orden, la torneada forma de la tina parece emular las ondulantes formas de la fémina que contiene.

La triangularidad expuesta no acarrea dureza a la obra, ya que la misma es insinuada, todos los bordes son redondeados, y la oscuridad del fondo y del material de la bañera no hacen más que colaborar para que el torso femenino emerja del agua como un faro.

Aparentemente la realización de esta obra se debe al deseo particular del artista, sin que haya existido comitencia alguna, ya que la misma nunca fue exhibida públicamente y permaneció en el taller de Pueyrredón hasta su muerte (MALOSETTI COSTA, 1991). Quizá estuvo destinada a la exhibición dentro de un exclusivo círculo de hombres de la elite burguesa a la que el pintor pertenecía, presunción que se relaciona con la filiación atribuida a la obra con la fotografía

erótica circulante en la época (MALOSETTI COSTA, 1991 & LOZANO MOUJAN, 1922: 77).

La cercanía de dicha obra a la experiencia cotidiana le confería un carácter claramente escandaloso para la pintura de la época, tanto en París como en Buenos Aires. Estas características, que se solían presentar para la litografía y posteriormente el daguerrotipo erótico, en la pintura estaban fuera de lo normado.⁹

El baño es un ejemplo de la actitud lúdica de Pueyrredón puesta de manifiesto en diversas obras de su autoría. Esta realización pictórica por puro placer es inédita en el arte argentino del siglo XIX, donde la pintura venía a satisfacer las necesidades sociales de figuración en el ámbito familiar o profesional, o cumplía una función representativa de acontecimiento históricos o políticos (DRAGOSKY & MÉNDEZ CHEREY, 1997:59).

No existe “excusa narrativa” que enlace la obra con una fuente literaria o la haga operar como alegoría. La crudeza de la imagen no admite idealización alguna. Pueyrredón no quiere embellecer ni refinar a su modelo sino plasmarla tal cual es.

Se trataría de su criada - “la mulata” - con la misma fisonomía de las mujeres representadas en *La mujer cosiendo el pavo* y *La Siesta* (MALOSETTI COSTA, 1995:94). Al igual que en este último cuadro, la baja condición de la modelo contrasta con el ambiente en el cual se la retrata: se la ubica en una bañera, artículo de lujo para la Buenos Aires de la época¹⁰. Es notable la gestualidad erótica del rostro, en una franca expresión alegre y pícara, teniendo en cuenta que se halla desnuda y por lo visto no sola en el cuarto. Igual gestualidad se insinúa respecto al cuerpo por medio del tratamiento del agua, cuya coloración alude a un movimiento corporal. La escena pintada da cuenta de un momento de ocio, plasmado por el autor como actividad positiva, lo que contrasta con la condena de la época, que consideraba al ocio un vicio.

La mujer mira a alguien que esta a su derecha y seguramente de pie, por la dirección de su mirada, fuera del cuadro, y a la izquierda del espectador. El carácter privado de la realización es remarcado por este detalle: la mirada de la protagonista, que indica la presencia de un segundo personaje que esta en su ámbito, dentro del cuadro aunque no podemos verlo, con quien dialoga íntimamente. Esto excluye al observador del cuadro, que si bien opera como *voyeur*, - al igual que en *Las bañistas en el Río Lujan* y *La Siesta* (1865) -, no puede rivalizar con el sujeto que está sugerido dentro de la obra por medio de la monopolización de aquella mirada.

MODERNIDAD Y SEXUALIDAD

Patricia Laura Giunta analiza la recepción de los desnudos citando al *Correo del Domingo* del 10 de Septiembre de 1865 (1999: 81). Allí encontramos una valoración positiva: el cronista resalta la capacidad del artista de “vestir desnudeces” por medio del pincel. A continuación describe una obra hoy perdida, “pude mirar ese cuadro que representa el taller del pintor, allí está de pie una mujer, al lado de la estufa, apoyada sobre una mesa, en toda la integridad de su hermosura...”

Sin embargo, se genera un mito alrededor de la figura de Pueyrredón y sus cuadros ‘lascivos y obscenos’; se lo califica de niño rico, descendiente de una importante familia, que se había dedicado al hedonismo y el libertinaje con sus amigos. También se especula respecto de una relación sentimental con su criada mulata.¹¹

Laura Malosetti Costa (1995) realiza un interesante análisis sobre la importancia de estas obras y el escándalo que suscitaron, al situar el problema del desnudo como género en la sociedad de Buenos Aires y darle su primer reconocimiento público en el *Correo del Domingo*.

Un compañero de aventuras de Pueyrredón, Santiago Calzadilla, evita nombrar al

pintor en un reportaje que se le hace en *El Diario*, a pesar de que sigue comprando su obra. Para Malosetti esto parece indicar un acrecimiento de la polémica con el paso del tiempo: dicha polémica tendría origen en un quiebre de los límites entre lo público y lo privado, y además entre lo ‘alto’ y lo ‘bajo’, al no justificar el desnudo por medio del tema apropiado según los cánones decimonónicos y al retratar a una criada de clase baja.

También resalta la desconcertante franqueza del rostro de la mujer en *El baño*, donde no se ven rastros ni de pudor ni de desafío erótico, simplemente el placer de la mujer en una situación de tinte sexual.

Ha sido sugerido por varios autores (MALOSETTI COSTA, 1995 y GIUNTA, 1999) la posibilidad de que Pueyrredón se haya inspirado para esta desusada realización de un desnudo realista no alegórico, en los daguerrotipos y fotografías eróticos en boga en Francia a partir de 1850. Si bien se carece de enunciados observacionales que permitan comprobar esta hipótesis, hay algunas características de esta apropiación de la fotografía por parte de la pintura de la época que es dable comentar por su relación con las características de la obra analizada.

El nacimiento de la fotografía alrededor de 1839 genera, además de competencia, mutua influencia e imitación perceptible entre pintura y fotografía. El siglo XIX se sirvió de la fotografía como auxiliar de trabajo, también como fuente de inspiración temática y compositiva. La relación entre realismo pictórico y fotografía que se produce en Francia entre 1850 y 1860 es enormemente rica en testimonios, sugerencia y polémicas. Los motivos reproducidos inspiran en el autor una determinada composición ya preexistente de antemano en su mente o estimulada por la observación de la fotografía: operación denominada “descontextualización” que implica un cambio de significado del mismo motivo iconográfico. La distorsión tonal que producían las primeras imágenes fotográficas al traducir a blanco y negro los colores y la delineación de la forma por medio de altas luces y sombras

profundas, generaba en estas pinturas influidas por las primeras fotografías una forma tridimensional algo aplanada. (HERRERA NAVARRO, 1976)

Las mencionadas imágenes eróticas tomadas por la fotografía o el daguerrotipo muestran cuerpos femeninos posando en interiores escenificados, algunos simulando un determinado "costumbrismo". Los más naturales, en actitudes más o menos pictóricas, tienen un cierto erotismo a veces cercano a lo pornográfico. Muchos de estos desnudos están coloreados a mano para completar el verismo propiciado por el relieve en las llamadas "vistas" estereográficas o estereoscópicas.¹²

Los pintores europeos de la época se apropian de estas imágenes para incluirlas con el mismo sentido polémico y como innovación dentro de la tradición pictórica del desnudo y más concretamente contra los rasgos idealistas del clasicismo; resalta y exagera los aspectos más realistas del cuerpo femenino de tal manera que suponga un choque con la moralidad dominante.

Un caso evidente de la inspiración de la pintura en estas captaciones de la imagen real está dado por la utilización que hizo Courbet de los desnudos fotográficos de Vallou de Villeneuve, por ejemplo para la figura desnuda de espaldas de *Las bañistas*, en 1853.

Courbet modifica la corporeidad real de la modelo reflejada por la fotografía mostrándola con una obesidad agresiva. Estos cambios tienden a integrarla en la categoría de las bañistas de Ingres pero en oposición a éste: frente a la línea de Ingres destaca el volumen, frente a la pose estudiada y delicada se recrea en los ademanes bruscos, y frente a la atmósfera imaginaria sitúa las mujeres en un paraje real.

Para Patricia Laura Giunta (*Ib Idem*) la relación de fidelidad en los retratos de Pueyrredón es paralela a la divulgación de la fotografía. Para ella, dicha tendencia

al naturalismo podría responder a una demanda de sectores del público interesados en la nueva técnica, pero concientes del mayor prestigio otorgado a la pintura. Cita como posible fundamento de las relaciones entre Pueyrredón y la fotografía una noticia de *La Tribuna* del 1 de octubre de 1864: “El Sr. Bartoli, afamado retratista de la plaza de la Victoria, ha conseguido con su máquina oscura hacer retratos del tamaño natural, sobre papel y sobre lienzo. Copiadas así a lo vivo las facciones en la tela, nos dicen que el Sr. Bartoli piensa hacer después de retocar, o más bien pintar esos retratos por el hábil artista Pueyrredón, nuestro compatriota, cuyos trabajos con harta razón están llamando la atención, de algún tiempo a esta parte.”(1999: 64 y 65)

Laura Malosetti Costa en “*Los desnudos de Pridiliano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado*” (1995) comienza analizando la crónica del *Correo del Domingo* antes nombrada¹³. Citando el mismo párrafo que Patricia Laura Giunta, analiza la voluntad del cronista de dignificar el desnudo y su conciencia de la dificultad moral que su exposición hubiera implicado, y elogia el realismo técnico de Pueyrredón, que establece como diferencia a resaltar respecto del desnudo idealizado (GIUNTA, 1999: 71). Enumera sus otros desnudos: *La Siesta* y *El baño*, y los dos al fondo del retrato de Santiago Calzadilla.

A partir de una crónica de *La Tribuna* que califica a dicho retrato “daguerrotipo al óleo” Malosetti presenta su hipótesis (1995: 91 y 92), donde vincula los desnudos de Pueyrredón con el daguerrotipo erótico francés de mediados de siglo y la reciente fotografía.

Este realismo de Pueyrredón no es el de Francia:

“El incomprensible realismo de los desnudos de Pueyrredón en 1865 en el Río de la Plata puede explicarse a partir del daguerrotipo erótico: no es el de Courbet, que será luego de Sívori (...) es un realismo fotográfico” (1995: 95)

Malosetti considera que Pueyrredón podría haber tenido contacto con esta técnica en su segunda estadía en Francia o por medio de amigos que los hubieran traído. Es quizás para ellos que hizo estos cuadros. Sin embargo, la autora considera las dificultades técnicas de la copia de daguerrotipo¹⁴. Propone una resignificación de las obras, ya no como excentricidades del artista, sino como una primer entrada de la tradición europea del desnudo erótico por medio de la fotografía.

El arqueólogo Daniel Schavelzon (1999) también ha sugerido que la pintura erótica de Prilidiano Pueyrredón tiene cierta similitud con las litografías de Peter Fendi de 1835¹⁵. Comparando las imágenes producidas por ambos artistas, podría argumentarse algún tipo de filiación con las litografías eróticas de Fendi en el crudo realismo de los cuerpos, y la atmósfera alegre y despreocupada de las mujeres en situaciones sexuales, con una actitud activa, inédita para la época. Concretamente dos litografías muestran mujeres desnudas y alegres entrando o saliendo de una bañera.

Respecto de la posible inspiración en la fotografía o el daguerrotipo para la realización de sus obras, dicha relación es notable en varios retratos de Pueyrredón. En la composición de estos se advierte la manera de la focalización de la fotografía de la época, otorgando la mayor importancia a la figura del retratado, mientras que el resto del espacio es trabajado con una menor definición.

De todos modos, la posibilidad de que en este caso se trate de una copia directa queda descartada para ambas técnicas por tratarse de un retrato individual¹⁶. Se trataría entonces de influencias respecto al modo de composición y las poses.

Tanto las condiciones de producción y consumo de la obra como la situación plasmada en la imagen se inscriben exclusivamente en el ámbito privado. No fue hecha para ser expuesta, sino aparentemente para consumo privado del autor, tan privado como el momento íntimo que celebra, como privadas fueron las

motivaciones y las decisiones temáticas y plásticas que llevaron a Pueyrredón a su particular realización, al no hallarse subsumido ni por los requerimientos de un comitente ni por los cuidados que la moral reinante o la política de turno imponían a una realización con destino público.¹⁷

Consideramos que *El Baño* es una de las obras de arte que John Berger en su libro *Modos de Ver* (1979), enuncia como aquellos casos en los que la pasión del artista se deja ver en la representación del cuerpo femenino. Para el autor, estos serían los únicos casos genuinos donde el artista se aparta de las convenciones culturales y deja afuera al espectador. Las convenciones a las que alude Berger son aquellas impuestas por el arte al cuerpo desnudo (gestos, poses) que lo transforman en un objeto para ser mirado y para ser usado; la mujer de *El Baño* no sería un desnudo sino una mujer sin ropa, con la naturalidad que esto último implica.¹⁸

A modo de conclusión, nos interesa recalcar que no obstante la obra participa de la imaginería erótica propia del Siglo XIX hecha por y para la mirada masculina, conforme Berger (1979) y Nochlin (1972), la actitud espontánea de la mujer retratada, que se manifiesta francamente activa en una actitud de interacción íntima, con un personaje que adivinamos masculino, implica una subjetivización sexual de la mujer inusual para la época tanto en el arte argentino como en el contexto internacional.

Hay una evidente búsqueda de lo individual en la construcción de la fisonomía, que constituye una osadía en el siglo XIX, época en la cual, a decir de Kenneth Clark (1993) colocar sobre un cuerpo desnudo una cabeza individual comprometía las premisas del desnudo clásico. Este desnudo dista mucho de ser clásico. No se trata de un personaje mitológico sino de una persona de carne y hueso en una situación cotidiana y privada.

Aunque esta subjetivización no haya sido deliberada, es resultado del rol activo

conferido a la mujer en la obra, mediante una gestualidad que la corre del lugar de objeto. Se trata de una obra destinada al consumo privado, lo cual permitió al artista la expresión de su sensibilidad, lo que sugiere un posible vínculo afectivo con la retratada, al dejar ver su pasión, como diría John Berger:

"En la tradición europea de la pintura al óleo hay unos cuantos desnudos excepcionales...En realidad, ya no son desnudos, pues rompen las normas de la forma-arte; son cuadros de mujeres amadas y más o menos desnudas...En todos los casos la visión personal que tiene el pintor de aquella mujer concreta que está pintando es tan intensa que no hace concesión alguna al espectador. La visión del pintor vincula la mujer al artista con tal fuerza que se hacen tan inseparables como esas parejas talladas en piedra. El espectador presencia su relación...pero nada más: se ve obligado a reconocerse como el extraño que es. No puede engañarse creyendo que ella se haya desnudado para él...El pintor la ha representado de modo que la voluntad y las intenciones de la mujer formen parte de la estructura misma de la imagen, de la expresión misma de su cuerpo y su rostro." (1979: 67)

Este caso además da cuenta del cruce constante entre las problemáticas de género y la pertenencia de clase (económica). El tratarse de su criada mulata y el rumor de que mantenía una relación afectiva o sexual con ella hacía a la obra más escandalosa de lo que ya era respecto de sus cualidades "obscenas". Ello pone de manifiesto asimismo una actitud osada del artista en dar protagonismo a una mujer del servicio, en una obra pictórica, constituyéndola como sujeto "deseante" y no solo puesto allí para ser mirado. En esto último se diferencia de una obra como *La siesta*, donde la protagonista o protagonistas (puede leerse como una sola mujer en distintas posturas) es la misma criada, pero su actitud pasiva y expuesta es funcional a la fantasía masculina, si bien es innegable el trasfondo de transgresión de jerarquía de clases que implicaba su utilización como modelo pictórico y el reconocimiento público de una sirvienta como objeto de deseo.

BIBLIOGRAFÍA

AMIGO, Roberto.

1999 *"Prilidiano Pueyrredón y la formación de una cultura visual en Buenos Aires". En Prilidiano Pueyrredón. Proyecto cultural Artistas del MERCOSUR.* Buenos Aires: Banco Velox.

BALDASARRE, María Isabel.

2006 *Los Dueños del arte.* Buenos Aires: Edhasa.

BÉNÉZIT, Emmanuel.

1960 *Dictionnaire critique et documentaire de dessinateurs et graveur de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers.* Francia: Librairie Gründ.

BERGER, John.

1979 *Modos de ver.* Barcelona: Ed. Gustavo Gigli. (2000)

CLARK, Kenneth

(1993) *El desnudo,* Madrid: Alianza.

DIDI-HUBERMAN.

(2005) *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad.* Madrid: Losada.

DIJKSTRA, Bram

(1993) *Ídolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo,* Madrid: Debate

D'ONOFRIO, Arminda.

1944 *La época y el arte de Prilidiano Pueyrredón.* Buenos Aires: Sudamericana.

DRAGOSKI, Graciela y MENDEZ CHEREY, Delcis.

1997 *"Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón"* En Revista de Historia Bonaerense N° 15, Octubre 1997.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia; IPARRAGUIRE, Sylvia; MALOSETTI COSTA, Laura.

2001 *Pintura Argentina. Precursores II.* Proyecto Cultural Arte para todos. Buenos Aires: Velox.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA EUROPEO-AMERICANA.

c. 1930 Barcelona: JOSE ESPASA E HIJOS, Editores.

FOUCAULT, Michel.

(1995) *Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber.* México: Siglo Veintiuno Editores.

FREEDBERG, David.

(1992) *El poder de las imágenes.* Madrid: Cátedra.

GESUALDO, Vicente

1988 *"Los salones de 'Vistas Ópticas'. Antepasados del cine en Buenos Aires y el interior", en Todo es Historia, N° 248.*

GIUNTA, Patricia Laura.

- 1999 "Prilidiano Pueyrredón y los orígenes de un arte nacional", en *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires: Ediciones Banco Velox.

HARDING, James

- 1979 *Artistes Pompiers, French Academic Art in the 19th Century*, London: Academy Editions.

HERRERA NAVARRO, Javier.

- 1976 "Fotografía y pintura en el siglo XIX". en Revista Goya N° 131 marzo-abril 1976. Madrid: Ed. Ibeoramericanas.

HIGONNET, Anne.

- (1993) "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia", en DUBY, George y PERROT, Michelle (directores), *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus Minor, Vol. IV..

LUCIE-SMITH, Edward.

- (1992) *La sexualidad en el arte occidental*. Barcelona: Destino.

LOZANO MOUJAN, José María.

- 1922 *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, Buenos Aires: García Santos.

MALGESINI, Graciela

- 1993 "Las mujeres en la construcción de Argentina en el siglo XIX", en DUBY, G. Y PERROT, M. (directores), *Historia de las mujeres. Vol. 4: El siglo XIX*, Madrid: Taurus Minor- Grupo Santillana.

MYERS, Jorge

- 1999 "Una revolución en las costumbres: las nuevas formas de sociabilidad de la elite porteña, 1800-1860", en DEVOTO, Fernando y MADERO, Marta (directores) *Historia de la vida privada en la Argentina, Tomo I*, Buenos Aires: Taurus.

MALOSETTI COSTA, Laura

- 1994 "*Rapto de cautivas blancas. Un aspecto erótico de la barbarie en la plástica rioplatense del siglo XIX*", *Hipótesis y Discusiones/4*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A.
- 1995 "Los desnudos de Prilidiano Pueyrredón como punto de tensión entre lo público y lo privado" en CAIA, *VI Jornadas de Teoría e historia de las Artes, El arte entre lo público y lo privado*, Buenos Aires: CAIA.
- 1997 "Inventario del remate de los bienes de Prilidiano Pueyrredón en 1871", *Revista del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio Payró*.
- 2001 *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX.*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MÉNDEZ AVELLANEDA, Juan.

2002 "La primera casa de baños de Buenos Aires y el baño de Mariquita", publicado en "Historias de la Ciudad – Una Revista de Buenos Aires" (Nº 17, Setiembre de 2002), que autorizó su reproducción a la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires. www.lafloresta.com.ar/documentos/casasdebanos2.doc 11-11-06 22.hs

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE LA REPÚBLICA ARGENTINA.

1991 *Arte francés y argentino en el siglo XIX*. Textos: C. Alegret, J. E. Burucúa, A. E. Canakis, et al. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.

NEAD, Linda.

(1999) *El desnudo femenino. Arte, Obscenidad y sexualidad*. Madrid: Ed. Tecnos.

NERET, Gilles.

2005 *Erotica Universalis*, Köln: B. Taschen.

NOCHLIN, Linda.

1972 "Eroticism and Female Imagery in Nineteenth-Century Art", en Hess, Thomas B. and Nochlin, Linda (editors) *Woman as Sex Object. Studies in Erotic Art, 1730 – 1970*. New York: Art News Annual.

PAGANO, José León

1937-40 *El arte de los argentinos*. Bs. As: Ed. Sudamericana.

RIBERA, Adolfo Luis.

1985 "La pintura" en *Historia General del Arte en la Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, tomo III.

ROMERO BREST, Jorge

1942 *Prilidiano Pueyrredón*, Buenos Aires: Losada.

SCHAVELZON, Daniel

1999 "De platos rotos y objetos eróticos: cuantificando el descarte en Buenos Aires (siglo XIX)" Ponencia en II Jornadas regionales de Historia y Arqueología del siglo XIX. Guamini, 10 al 12 de septiembre de 1999. en: Sitio web de las II Jornadas regionales de Historia y Arqueología del siglo XIX. Guamini, 10 al 12 de septiembre de 1999 <http://members.tripod.com/guamini/ponencias/5.html> 11/10/06 5.49 hs.

TELESCA, Ana Maria y PACHECO, Marcelo

1987 *Desnudos y vestidos*. Buenos Aires: Fundación San Telmo.

Imágenes de Peter Fendi:

Web Gallery of Art <http://www.wga.hu/frames-e.html?/bio/f/fendi/biograph.html>

¹ Michel Foucault sostiene que “la edad de la represión” - cuyo origen ubica en el siglo XVII y continúa creciente los dos siglos siguientes - coincide con el desarrollo del capitalismo, y ensaya la siguiente explicación: el discurso enarbolado por la burguesía acerca del sexo es necesario a efectos de que toda actividad sea dedicada intensamente al trabajo productivo, y la fuerza reservada para el sexo fuera la mínima indispensable que permitiera la reproducción necesaria para la renovación de esa fuerza de trabajo. Durante la misma época, sobre todo a partir del siglo XVIII, esta represión sistemática conlleva una proliferación de discursos sobre el sexo, en el campo de ejercicio del poder. Tanto hablar de sexo, implica la construcción de dispositivos insistentes, bajo estrictas condiciones. El sexo es un enigma inquietante, pero como enigma, está velado, está escondido: “como una presencia insidiosa a la cual puede uno permanecer sordo pues habla en voz baja y a menudo disfrazada” (FOUCAULT, 1995)

² Harding, en su libro *Artistes Pompiers, French Academic Art in the 19th Century* comenta la dificultad de comprensión que genera el doble standard moral en productores y consumidores de los desnudos académicos. Recurriendo a la figura mitológica, el desnudo erótico podía ser públicamente mostrado evitando las críticas. Sin dicha referencia, el cuadro era inmediatamente considerado inmoral. Otro modo académico de situar el desnudo aceptablemente, un poco más tardío, fue el orientalismo, que permitía mostrar la sensualidad y lo salvaje como el exotismo de un ‘otro’ lejano, no amenazante (1979:49)

³ Por ejemplo Courbet pintó sus *Bañistas...* dotándolas de una anatomía considerada vulgar, que no concordaba con el decoro necesario para exhibir un cuadro de tema mitológico en el Salón parisino en 1853 (MALOSETTI COSTA 1997: 94)

⁴ “En el punto en que la teoría de la ‘mujer que ama ser golpeada’ se conjugó con el concepto de ‘mujer como propiedad personal’, la violencia sádica se convirtió en el nexo de la ‘creatividad’ masculina en el universo cultural del XIX” (DIJKSTRA, 1993: 111)

⁵ En el inventario de bienes realizado a su muerte, que cita José León Pagano (1947-40) figuran 23 cuadros existentes en la casa del pintor, de los cuales se identifican sólo dos. Sin embargo en el inventario de los bienes rematados por Adolfo Bullrich el día 11 de octubre de 1871 en la quinta de Libertad y Juncal “Cinco esquinas” se mencionan 34 cuadros rematados, sus precios de venta y los nombres de los compradores, entre ellos un ‘cuadro al óleo bañante’ adquirido por un tal Calzadilla, que se supone se trataría del mismo Santiago, amigo del pintor, por él retratado. Esta obra sería *El baño* (MALOSETTI COSTA, 1997:107)

⁶ El cuadro fue donado durante la dirección de Eduardo Schiaffino, una anotación manuscrita de este último, sin fecha que se conserva en el Archivo Schiaffino del MNBA consigna: “Don Nicanor Léxico comunica que D. Josué Moreno está dispuesto a donar al Museo el estudio de P. P. Pueyrredón ‘La mulata en el baño’ (depósito del Museo). Fue aceptado por mí” (*Cit. in* MALOSETTI COSTA, 1995: 118) Esta designación del cuadro abonaría a la versión de que la protagonista de la obra sería la criada.

⁷ Villa Ocampo (San Isidro, Provincia de Buenos Aires, Argentina) es la histórica residencia que habitó la escritora Victoria Ocampo. Esta exposición de pinturas y fotografías pertenecientes a la colección del Museo Nacional de Bellas Artes formó parte del programa de exhibiciones itinerantes, que difunde el patrimonio cultural de los museos nacionales en todo el país. La exposición reúne a los autores más importantes de la colección del Museo y consta de 26 obras - pinturas y fotografías - de estilos, funciones y temáticas diferentes, realizadas entre las primeras décadas del siglo XIX y los últimos años del siglo XX.

⁸ Romero Brest dice que, sin que sean excluyentes, dos son las formas fundamentales de la composición de un cuadro en Pueyrredón: o partiendo de grandes líneas ordenadoras, de fundamento geométrico, lo que exige el trazado preciso de los límites de las formas, u oponiendo grandes masas de color o de claro-oscuro, lo que excluye el rigor geométrico e inclina en cambio a una ordenación más libre y espontánea. La segunda, más sentimental, conduce a la perspectiva atmosférica y a la ponderación de masas. Pueyrredón oscila entre ambas maneras de componer. En *El baño*, vemos el funcionamiento de ambas combinadas. (ROMERO BREST, 1942)

⁹ Diferente es el caso de *La Siesta*, cuya iconografía se encuentra circulando en la pintura europea desde fines del siglo XVIII, con los Pintores Galantes. A pesar de ello Malosetti recalca su filiación con los daguerrotipos eróticos. (MALOSETTI COSTA, 1995: 95)

¹⁰ Respecto de la posesión de una bañera en la época: “Al enumerar los detalles que adornaban la

casa de Marica (*Mariquita Sánchez de Thompson*), así la llamaban, explica que es distinta a las demás en su construcción y 'tiene también una curiosa distribución de aguas por tubos desde los patios, que pasan por medio de llaves a las tinas y otras maravillas'" (MÉNDEZ AVELLANEDA, 2006)

¹¹ LOZANO MOUJAN (1922) en sus cinco páginas dedicadas a Pueyrredón escribe: "Gran parte del año lo pasaba en la quinta 'Las Gaviotas' en San Isidro. Allí en el mirador de la antigua casa, al parecer, solía encerrarse durante días y días, al punto que una morena, criada en la familia, Carmen Sáenz Valiente, que era a la vez sirvienta y una de sus tantas queridas, le alcanzaba la comida en una canasta que él subía por una cuerda. En estos encierros, se dedicaba tanto a la pintura como a las mujeres. De allí han salido muchos de sus cuadros, pero la gran mayoría representan escenas pornográficas. Estos, en su casi totalidad, han sido destruidos y no deben ser tomados en consideración al juzgar su producción, pues ellos son simples apuntes hecho para divertirse. Su holgada posición le permitía no tomar siempre en serio, sus actividades. Pueyrredón a pintado también unos desnudos que han sido juzgados como indecentes, probablemente, porque fueron destinados a la 'garçonière' de un amigo. En los depósitos del Museo de Bellas Artes, existe un cuadro representando una mujer dentro de una bañadera, medio cuerpo afuera de agua. Esta obra, de 1865, es un trabajo ligero, un desnudo feo, pero nunca inmoral..." (LOZANO MOUJAN, 1922: 76 a 81).

¹² Durante la Guerra del Paraguay, entre 1864 y 1870, hubo numerosas exhibiciones de "vistas ópticas" de desnudos en los campamentos de la Alianza, ubicados en Concordia y Paso de la Patria. (GESUALDO, 1988)

¹³ Supone que su autor podría ser Juan María Gutiérrez o Andrés Lamas. (MALOSETTI COSTA, 1995: 90 y 97)

¹⁴ "Es muy difícil para un pintor, por otra parte, copiar un daguerrotipo. En primer lugar por su pequeñez, pero además por su carácter reflejante: hay que ponerlo en determinado ángulo y hacerlo reflejar una superficie negra o muy oscura para que la imagen aparezca en positivo (Entrevista personal con Miguel Ángel Cuarterolo, mayo de 1995)". (MALOSETTI COSTA, 1995, 98.)

¹⁵ Pintor grabador y litógrafo austríaco, (1796-1842). En 1818 fue nombrado grabador y dibujante de la Casa de moneda imperial y de la colección de antigüedades del Imperio. En los 1820s Fendi empezó a hacer litografías, todavía una nueva técnica en ese momento; principalmente diseños para las ilustraciones en almanaques, álbumes o libros de bolsillo. Su desarrollo como artista fue reforzado por un viaje en 1821 a Venecia, donde estudió las colecciones de arte y dibujó gente del pueblo y escenas de la calle. Se especializó en retratos de personajes de la nobleza, especialmente de niños. Paralelamente a su actividad oficial, en 1835 editó cromolitografías de alto contenido erótico, que fueron compiladas en Danhauser, J & Merker, K., "*Peter Fendi: 40 erotic aquarelles*, Hogarth Guild, 1970.

¹⁶ Además, no existen pruebas de la existencia de un daguerrotipo de la modelo, ni de ninguno de otra en igual posición.

¹⁷ El retrato de Manuelita Rosas y la criada retratada en "El baño" suponen dos miradas opuestas sobre la figura de la mujer y de la tensión entre el espacio público y el espacio privado en la Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX, ambas dirigidas por quien fuera el hacedor de tales imágenes, el pintor Prilidiano Pueyrredón.

El retrato de Manuelita fue pintado por Pueyrredón en 1851. No están muy claras las razones por las cuales le fue confiada semejante empresa, cuando Pueyrredón no tenía trayectoria en el país como pintor, ya que había vuelto en 1849, luego de la residencia de su familia en Francia y en Río de Janeiro.

El cuadro le fue encargado por una comisión "ad-hoc" formada por Juan Nepomuceno Terrero, Luis Dorrego y Gervasio Ortiz de Rozas, que determinó expresamente las condiciones formales y temáticas de la obra, destinada a la exaltación de la figura de Rosas. Ausente desde el punto de vista gráfico, el Restaurador es omnipresente en la alusión perfectamente cuidada de cada elemento de la composición: las distintas tonalidades del rojo federal que luce la obra, la misiva que asoma bajo la mano de una Manuelita piadosa y risueña.

Manuelita opera como intermediadora entre las necesidades del pueblo y su padre todopoderoso, en un borramiento de los límites entre lo público y privado. (AMIGO, 1999)

Asimismo, las especiales condiciones de producción de la obra también le dan carácter “público” a su realización atento la cantidad de decisiones inherentes a la obra ajenas a la órbita del artista.

¹⁸ Esta oposición “desnudo/cuerpo sin ropa” es tomada por Berger (1979) para discutir la posición al respecto de Kenneth Clark (1993), para el cual todo desnudo femenino, en tanto materia, es vulgar, múltiple, sensorial, y sólo es convertido en espiritual gracias a la acción mediatizadora del artista que lo unifica, lo idealiza, lo suaviza, lo lleva a la categoría de arte. El cuerpo sin ropa es la materia corporal informe, la intervención artística lo unifica y lo limita, lo lleva desde la oscuridad a la cultura, por supuesto reprimiendo todo atisbo de placer sensorial.