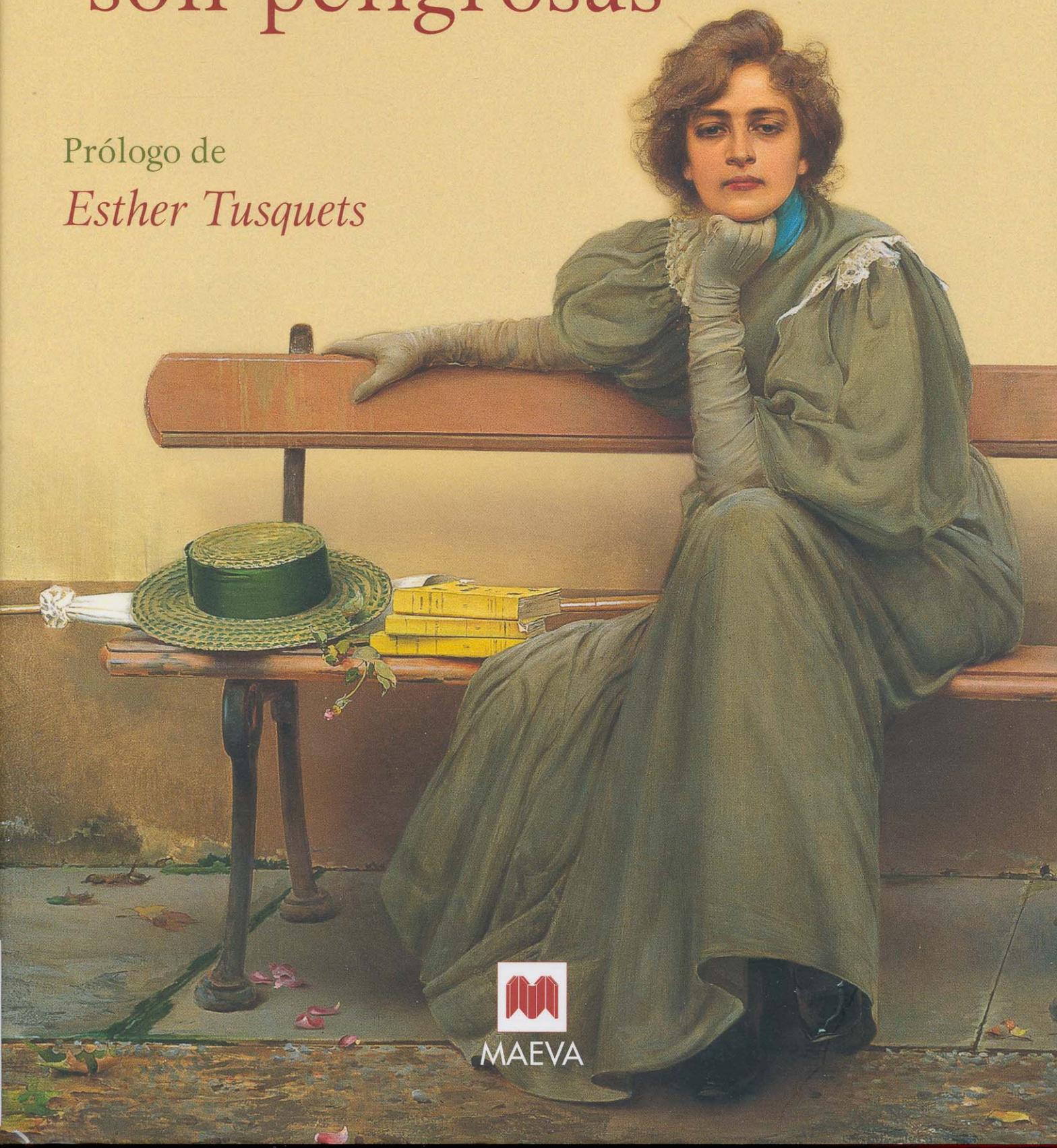


Stefan Bollmann

Las mujeres, que leen, son peligrosas

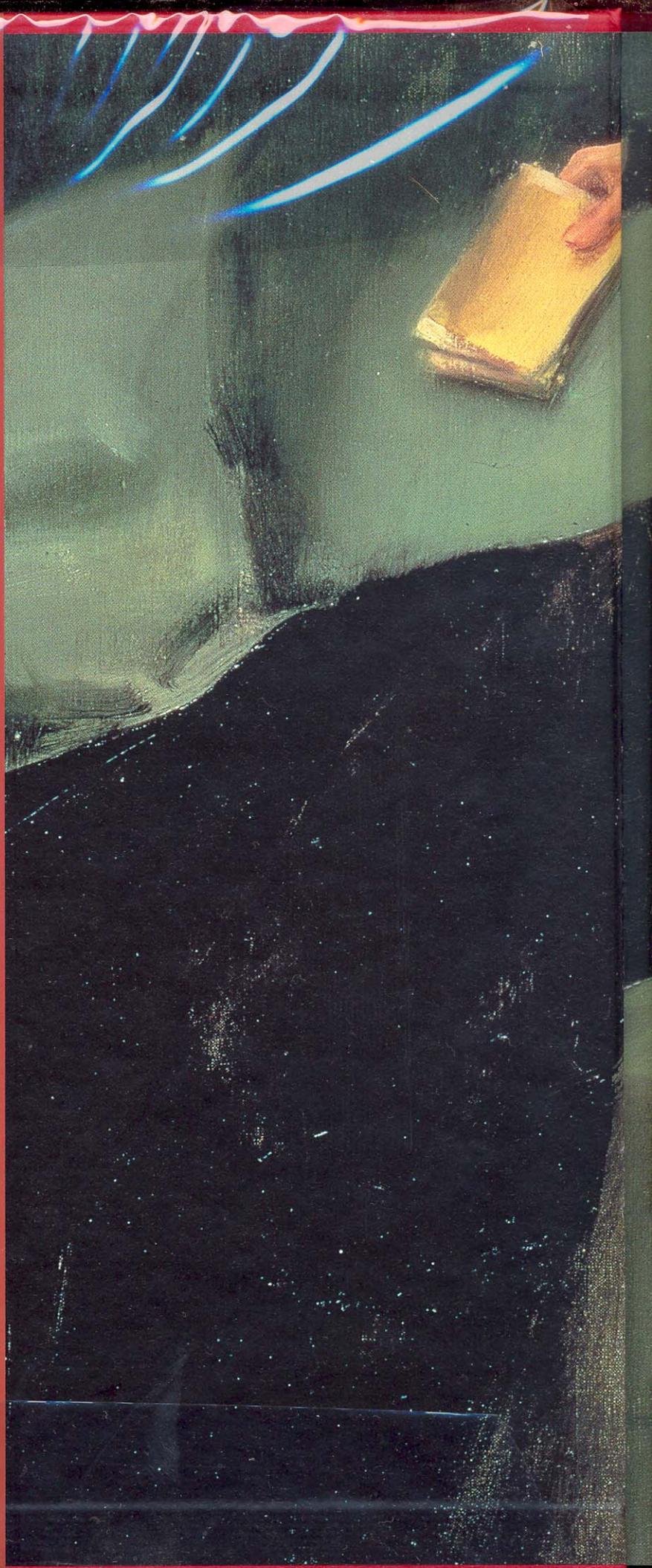
Prólogo de
Esther Tusquets



MAEVA

La historia de la lectura femenina se refleja de manera magistral tanto en la pintura como en la fotografía. Artistas de todas las épocas han sucumbido ante la fascinación del reto de capturar la intimidad, a veces secreta, de la lectura femenina. Sus obras nos ofrecen una visión única y sensible de la historia de las mujeres y la lectura. Pero hubieron de pasar muchos siglos antes de que ellas fueran libres de leer lo que quisieran, tanto para su educación como para su placer. Primero les fue permitido bordar, orar, ocuparse de los hijos y cocinar. Pero desde el instante en que concibieron la lectura como una posibilidad de cambiar la estrechez del mundo doméstico por el espacio ilimitado del pensamiento, la imaginación, pero también del saber, las mujeres se volvieron peligrosas. Leyendo, se apropiaron de conocimientos, saber y experiencias que habían estado fuera de su alcance y sólo reservadas a los hombres.

Stefan Bollmann explora la historia de la lectura femenina con una particular mirada en el detalle. Este libro reúne una irresistible selección de sorprendentes pinturas, dibujos, grabados y fotografías de mujeres leyendo realizados por artistas desde la Edad Media hasta el presente, centrándose de forma especial en ciertas obras de Rembrandt, Vermeer, pero también de Manet, Matisse, Hopper o la fotógrafa Eve Arnold entre muchos otros.





Título original *Frauen, die lesen, sind gefährlich*

Queda terminantemente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Elisabeth Sandmann Verlag, Múnich, Alemania, 2005

© MAEVA EDICIONES, 2006

Benito Castro, 6 - 28028 Madrid

emaeva@maeva.es

www.maeva.es

ISBN: 84-96231-98-4

Texto	© Stefan Bollmann
Prólogo	© Esther Tusquets
Traducción	© Ana Košutič
Redacción	Eva Römer
Diseño	Pauline Schimmelpenninck Büro für Gestaltung, Berlín Kuni Taguchi
Litografía	inteca Media Service GmbH, Rosenheim
Fotomecánica	G-4, S.A.
Impresión y encuadernación	L.E.G.O., Vicenza, Italia

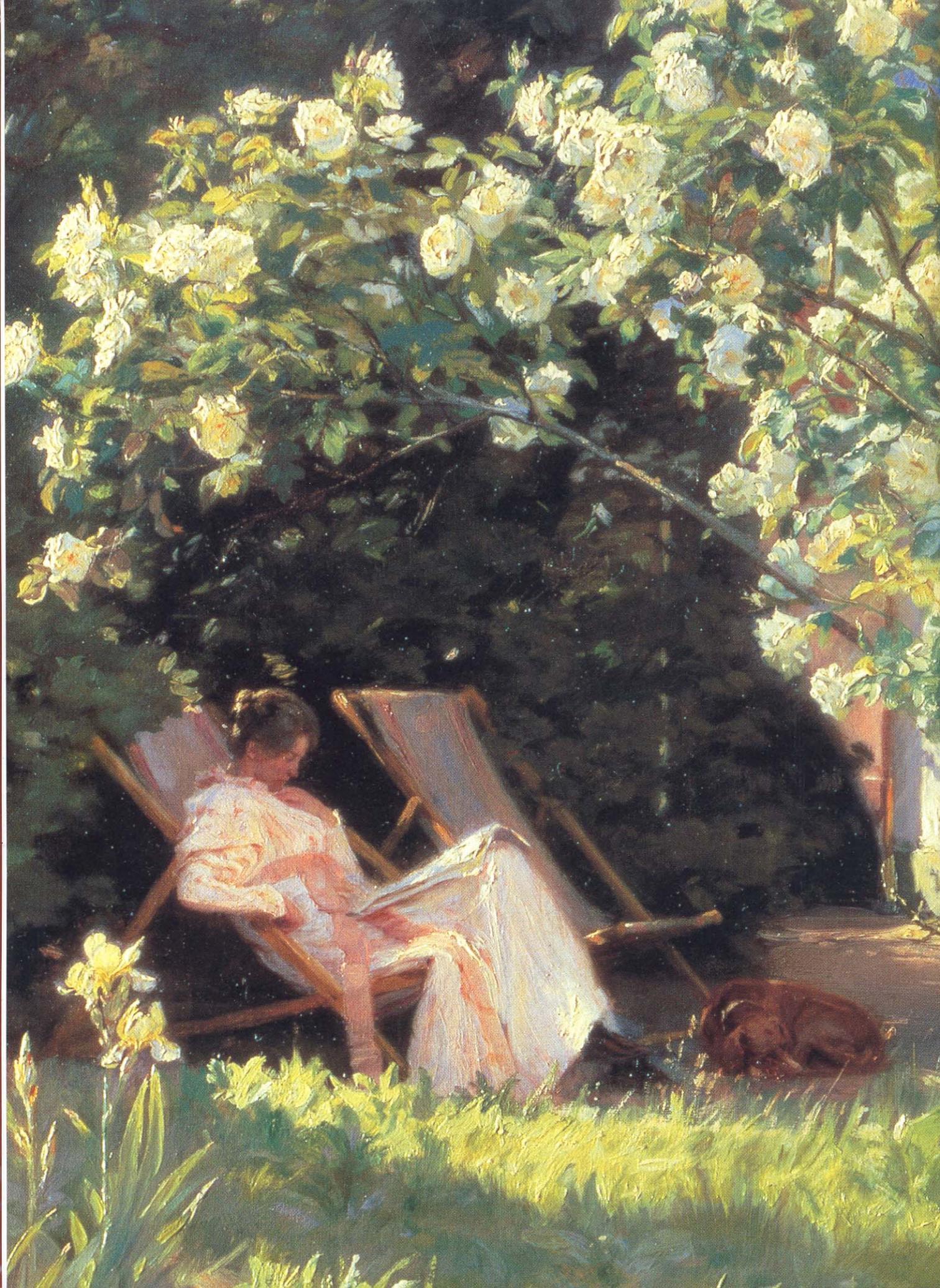
Stefan Bollmann

Las mujeres, que leen, son peligrosas

Prólogo de *Esther Tusquets*



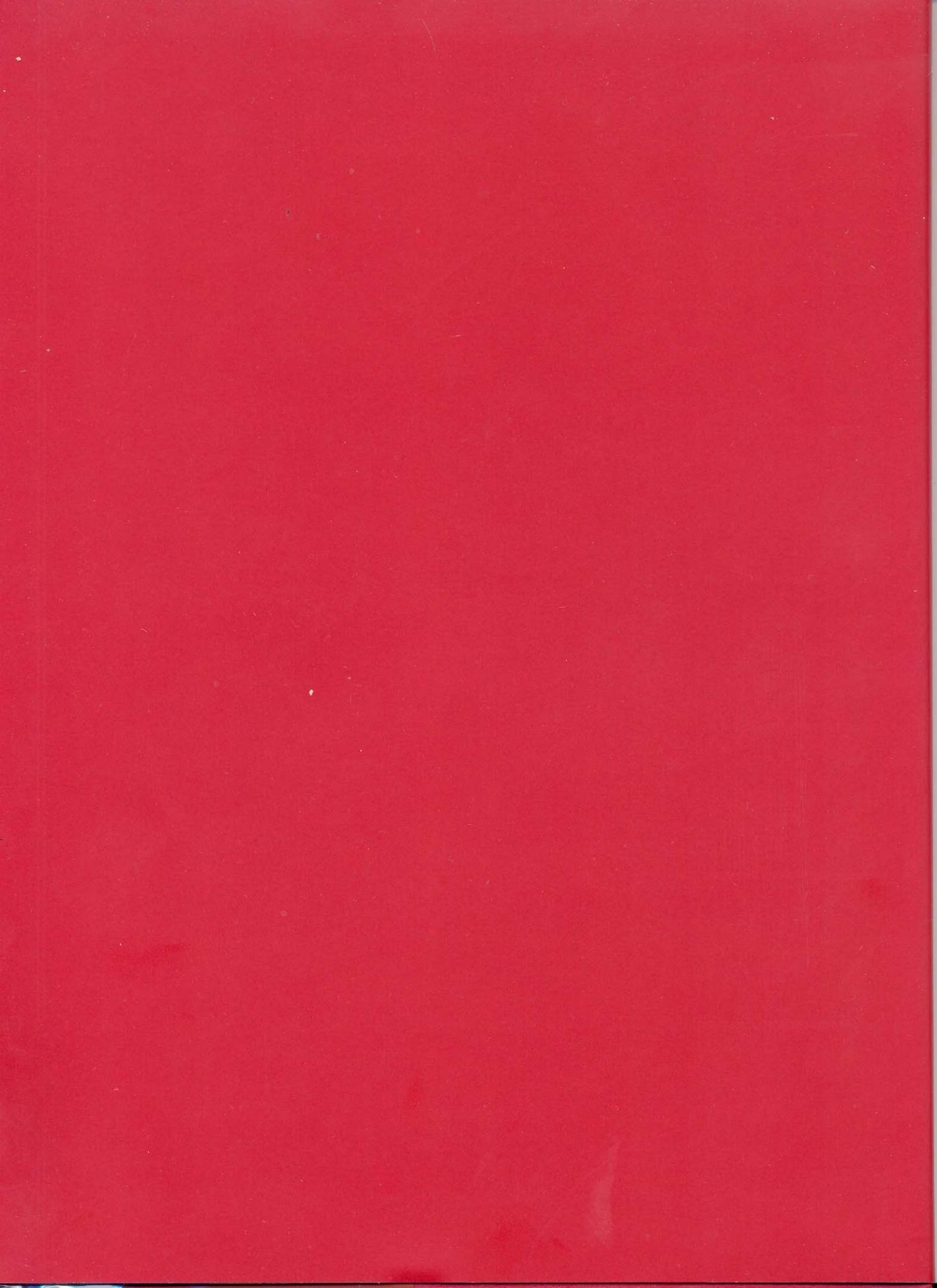
MAEVA











Índice

Esther Tusquets

Stefan Bollmann



Prólogo

¿Son peligrosas las mujeres que leen? 10

Las mujeres, que leen, son peligrosas 20

I *El lugar del Verbo*

Lectoras llenas de gracia 38

II *Momentos íntimos*

Lectoras hechizadas 48

III *Residencias de placer*

Lectoras seguras de sí mismas 58

IV *Horas de éxtasis*

Lectoras sentimentales 70

V *La búsqueda de sí misma*

Lectoras apasionadas 82

VI *Pequeñas escapadas*

Lectoras solitarias 106



Esther Tusquets

¿Son peligrosas las mujeres que leen?

¿Son peligrosas las mujeres que leen?

¿Por qué los artistas han tomado tan a menudo como tema de sus dibujos y sus pinturas, y más recientemente de sus fotografías, a una mujer leyendo? Y ¿qué otras cuestiones se derivan de este hecho? ¿Cabe llegar a la conclusión de que las mujeres que leen, las mujeres que leemos, son o somos peligrosas, y de un modo especial, y más que las otras?

Stefan Bollman ha explorado la presencia de mujeres y de niñas lectoras en el arte occidental, desde la Edad Media hasta nuestros días, y nos ofrece una amplia serie de imágenes, acompañadas de comentarios, que empiezan con *La Anunciación* de Simone Martín (en que María, sorprendida por el ángel en plena lectura, es, nos dice, una *femme d'esprit*, y no la inocente ingenua que los teólogos tenían por costumbre ver en ella) y termina con la famosa fotografía de Eve Arnold *Marilyn leyendo «Ulises»* (aducida a menudo como prueba de las inquietudes intelectuales de la actriz, y que a mí, cada vez que la miro, me hace ponerlas más en duda).

Se trata de una selección de imágenes muy interesante y atractiva, pero no nos encontramos, aunque sea hermoso, ante un libro objeto, ni ante un libro de arte, porque la intención del autor ha sido muy otra. Por algo no ha elegido como título «mujeres lectoras», sino «las mujeres que leen son peligrosas», título que no se presta a equívocos y muestra a las claras la intención de la obra, y que yo, un poco como juego, un poco



Vittorino Matteo Corcos

Sueños, 1896 (detalle)

haciendo el papel de abogado del diablo, pongo entre interrogantes, como pongo entre interrogantes las cuestiones múltiples que se plantean, que nos plantea este libro en torno al tema.

¿Son realmente las mujeres que leen peligrosas? ¿Lo fueron en otros tiempos, siguen siéndolo hasta hoy? ¿Cuál ha sido la reacción de los varones ante esto? ¿Ha contribuido la lectura a la emancipación de la mujer, ha sido un arma eficaz en nuestras reivindicaciones feministas? ¿Leemos nosotras de un modo distinto, establecemos otro tipo de relación con el libro? Y ¿por qué leen actualmente mucho más las mujeres que los hombres? ¿Por qué es en el campo de la escritura donde ocupó primero un lugar la mujer y donde sigue jugando un papel destacado? Todas estas cuestiones, todos estos interrogantes, brotan del libro que tenemos entre las manos.

Sin duda es reconfortante que, entre tantas vírgenes ingenuas, Marini nos muestre a María con un libro en la mano y tal vez molesta incluso porque el ángel ha venido a interrumpir su lectura, y que entre tantísimas imágenes en que las mujeres se entregan a las labores hogareñas, o cuidan de los niños, o aparecen con flores, abanicos, perritos de lujo o instrumentos musicales –mientras a los hombres los vemos ganando batallas, participando en importantes acontecimientos políticos, sociales, culturales, experimentando en laboratorios, reclusos en lugares de estudio o de trabajo–, haya algunas en que



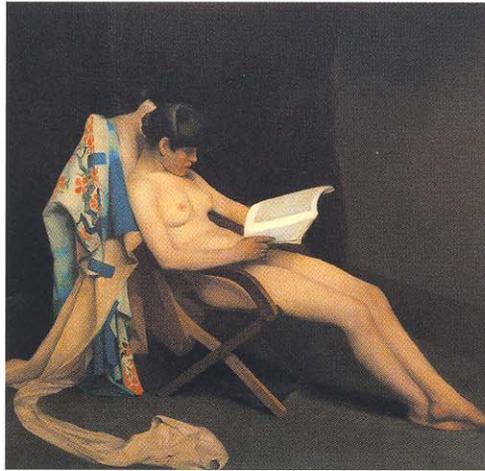
James Abbott McNeill Whistler

Lectura a la luz de una lámpara, 1858

aparecen leyendo, aunque hay que reconocer que también es un tema frecuente en el arte occidental el hombre lector y sobre todo el hombre con un libro en la mano.

Pero volvamos al tema principal: ¿son peligrosas las mujeres que leen? Uno de los argumentos a favor de esta tesis es la frecuencia con que los hombres, a lo largo de siglos, la han suscrito y han actuado en consecuencia. (Cabe pensar, entre paréntesis, que si para ellos es peligroso, para nosotras ha de ser en algún modo positivo.) Los hombres no se equivocan al respecto, y van a coaccionar y vigilar a las mujeres para que lean lo menos posible y para que sólo lean lo que ellos eligen para ellas. Durante siglos se dificultó, pues, el acceso de la mujer a la lectura y se le prohibieron determinados libros. En 1523, el humanista español Juan Luis Vives aconsejaba a los padres y maridos que no permitieran a sus hijas y esposas leer libremente. «Las mujeres no deben seguir su propio juicio», escribe, «dado que tienen tan poco». Y habrá que llegar a la Inglaterra victoriana para que sean las madres las que elijan las lecturas de sus hijas.

Durante siglos han sido muchos los hombres a los cuales las mujeres que leen les han parecido sospechosas, tal vez porque la lectura podía minar en ellas una de las cualidades que, abiertamente o en secreto, a veces sin ni confesárselo a sí mismos, más valoran: la sumisión. Todavía cuando yo era niña –en la España de los años cuarenta–, no mi madre,



Théodore Roussel

Muchacha leyendo, 1886-87

que era una gran lectora, pero sí algunas de sus amigas, me advertían, escandalizadas al verme a todas horas con un libro en las manos, que debía reprimir esta afición, nefasta en una mujer, ya que el exceso de lecturas, como el exceso de saber, me llevaría a tener de mayor problemas con los hombres. Y no me atrevería a jurar que no llevaran parte de razón. Pero creo que la situación ha variado en estos últimos cincuenta años, en que la lectura se ha generalizado y ha perdido poder, y entendí perfectamente que al preguntarle a un amigo, con motivo de este libro, si creía él que las mujeres que leían eran peligrosas, me respondiera: «A mí me dan más miedo las que no leen.»

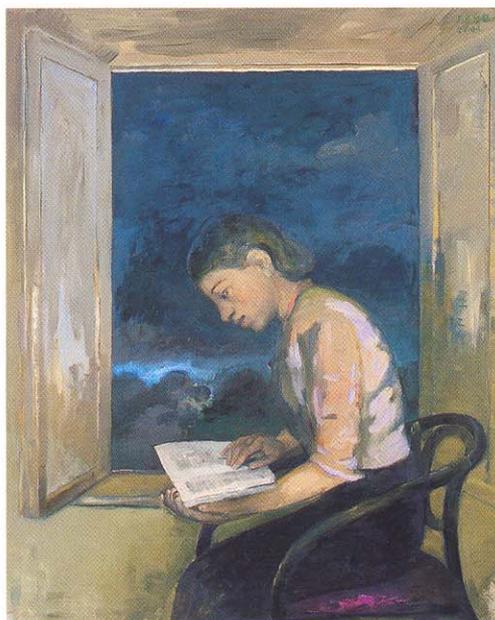
Es indudable que el acceso a la lectura, que es la principal puerta de ingreso al mundo de la cultura, supuso un gran avance para la mujer, como para cualquier colectivo étnico o social en posición de desventaja y de dependencia. Le dio mayor confianza en su propio valer, la hizo más autónoma, la ayudó a pensar por sí misma, le abrió nuevos horizontes. «No existe mejor fragata que un libro para llevarnos a tierras lejanas», dice Emily Dickinson. Cierto, pero más cierto para aquellos que, como generalmente las mujeres, no poseen fragata alguna ni disponen de la más remota posibilidad de llegar a tierras lejanas. Porque los libros –nos estamos refiriendo todo el tiempo, claro está, a la literatura de ficción– permiten vivir a nivel imaginario lo que no vivimos en la realidad, y pueden convertirse –para bien y para mal, para bien pero también para



Anselm Feuerbach

Paola y Francesca, 1864

mal— en un sucedáneo de la realidad. La escritora francesa Laure Adler, especialista en la historia de las mujeres y del feminismo en los dos últimos siglos nos dice en sus comentarios a la obra que tenemos entre las manos: «El libro puede llegar a ser más importante que la vida. El libro enseña a las mujeres que la verdadera vida no es aquella que les hacen vivir. La verdadera vida está fuera, en ese espacio imaginario que media entre las palabras que leen y el efecto que éstas producen. La lectora se identifica totalmente con los personajes de ficción...» Sería terrible sospechar que en muchos ámbitos los hombres viven; las mujeres leen. Pero el modo en que Adler termina su reflexión aleja este temor: «... y no se resignan a cerrar el libro sin que algo haya cambiado en su propia vida. El libro se convierte en iniciación». Sin embargo, si esto es válido para muchas lecturas, ¿qué imagen dan de la realidad gran parte de las novelas —convencionales y románticas— que leen las mujeres, y a través de las cuales, y más adelante del cine y la televisión, se forma su visión del amor, del hombre ideal, de la pareja? ¿Una muchachita lectora de novelitas rosa y voraz seguidora de seriales televisivos de sobremesa está mejor preparada para afrontar la relación a dos que una campesina analfabeta del siglo XIX? Habrá que suponer que sí. Pero no hay duda de que las mujeres que leen son más o menos peligrosas para los hombres, más o menos peligrosas para sí mismas, según el tipo de literatura que consumen.

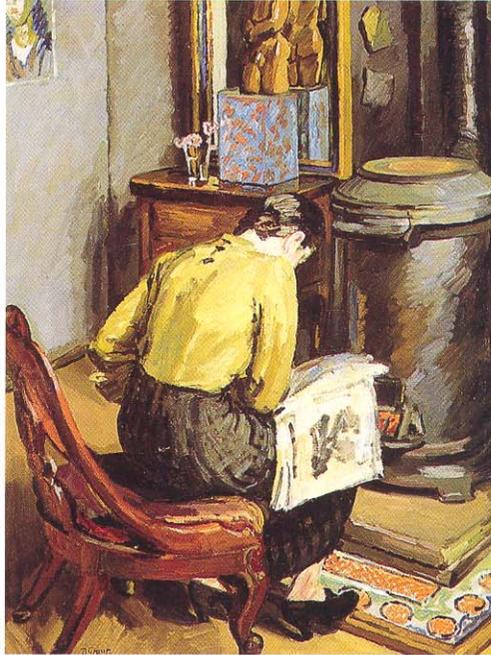


Harold Metzkes

Lectora en la ventana, 2001

Laure Adler sostiene que existe un nexo especial entre la mujer y el libro. «Los libros», escribe, «no son para las mujeres un objeto como otro cualquiera. Desde los albores del cristianismo hasta hoy circula entre ellos y nosotras una corriente cálida, una afinidad secreta, una relación extraña y singular, entretrejida de prohibiciones, de aprobaciones, de reincorporaciones». Y vemos efectivamente en varias de las imágenes –como *Interior con muchacha leyendo*, de Peter Ilsted, *Muchacha leyendo*, de Jean-Jacques Henner, *Retrato de Katie Lewis*, de Edward Burne-Jones, y sobre todo la conmovedora *Joven leyendo*, de Franz Eybl–, a mujeres profundamente enfrascadas en la lectura. ¿Más de lo que puedan estarlo los hombres? Seguramente, no. Y dada la importancia enorme que tienen los libros para muchos varones, el papel que juegan en su vida –también con frecuencia iniciático–, y la relación singular y especialísima que mantienen con ellos, me cuesta imaginar en qué radica la diferencia respecto a nosotras, las mujeres. Pero que yo no sea capaz de imaginarla, no prueba en absoluto que no exista.

Hay además un hecho indiscutible: según los datos de las estadísticas, en la actualidad el ochenta por ciento de los lectores son mujeres. Y en pocos campos de las actividades humanas ha ganado la mujer tanto terreno como en la escritura. Estudios realizados en las escuelas muestran que los niños dan menos valor a la lectura, se mueven más,



Duncan Grant

La estufa, 1936

escuchan menos. Creo que lo fundamental es esto: escuchan menos. Los varones se interesan menos por las historias de los otros. Nosotras sentimos una curiosidad insaciable por los otros, que puede desembocar en chismorreos de patio de vecinos o en grandes obras literarias, y a veces en ambas cosas a la vez. Desde Sherezade hasta nuestras abuelas y nuestras madres, las mujeres han almacenado historias, han sido geniales narradoras de historias. Tal vez sí exista, pues, una actitud especial de las mujeres ante la lectura, tal vez sí haya desempeñado en nuestras vidas un papel singular y distinto, y nos haya ayudado a adquirir otra visión del mundo y nos haya hecho en otras épocas más peligrosas. En cualquier caso, merece la pena leer este libro, examinar las imágenes, y plantearse las múltiples cuestiones que plantea.

ESTHER TUSQUETS



Stefan Bollmann

Una historia ilustrada de la lectura
desde el siglo XIII hasta el siglo XXI

*Las mujeres, que leen,
son peligrosas*

Leer nos proporciona placer y puede además transportarnos a otros mundos; nadie que haya vivido alguna vez la experiencia de perder la noción de espacio y de tiempo mientras estaba inmerso en un libro lo discutiría. Sin embargo, la idea de que la lectura pueda ser

también una fuente de placer, o incluso de que su principal objetivo sea estimular el placer, es relativamente reciente: apareció tímidamente en el siglo xvii para imponerse luego con más fuerza en el siguiente durante la Ilustración.

A mediados del siglo xviii, el francés **Jean-Baptiste Siméon Chardin** pinta el cuadro *Los placeres de la vida privada*, título que habla de las diversiones o la ociosidad de la vida cotidiana. Muestra a una mujer confortablemente sentada en un gran sillón rojo de alto respaldo y apoyabrazos acolchados, con un mullido almohadón en la espalda y los pies descansando sobre un taburete. Los contemporáneos de Chardin creían poder descubrir una cierta indolencia en la ropa de la mujer, vestida a la última moda de entonces, pero sobre todo en la manera en que sostiene el libro sobre sus rodillas con la mano izquierda.

En un segundo plano de la pintura observamos una rueca apoyada sobre una pequeña mesa, así como una sopera y un espejo dispuestos sobre una cómoda cuya puerta semiabierta permite adivinar la presencia de otros libros. Pero, comparados con la imagen expresiva y luminosa de la lectora en primer plano, estos objetos de la vida cotidiana pasan casi desapercibidos. Aunque esta mujer, que



Jean-Baptiste Siméon Chardin

Los placeres de la vida privada, 1746

en otras ocasiones puede igualmente hilar o preparar una sopa, tenga el libro entreabierto para poder retomar su lectura en el punto donde la había suspendido, no parece haber sido interrumpida —porque su marido le ha reclamado tal vez la comida, sus hijos

las bufandas y las gorras, o simplemente porque su voz interior le ha recordado sus deberes domésticos—. Si esta mujer ha interrumpido su lectura, lo ha hecho más bien libremente y de buen grado para reflexionar sobre lo leído. Su mirada, que no está fija en nada —ni siquiera en el espectador del cuadro, que se ve de este modo remitido a sí mismo—, da testimonio de una atención que vuela libremente, sugiere una intimidad reflexiva. Esta mujer sigue soñando y meditando sobre lo que ha leído. No sólo lee, sino que parece también forjarse su propia visión del mundo y de las cosas.

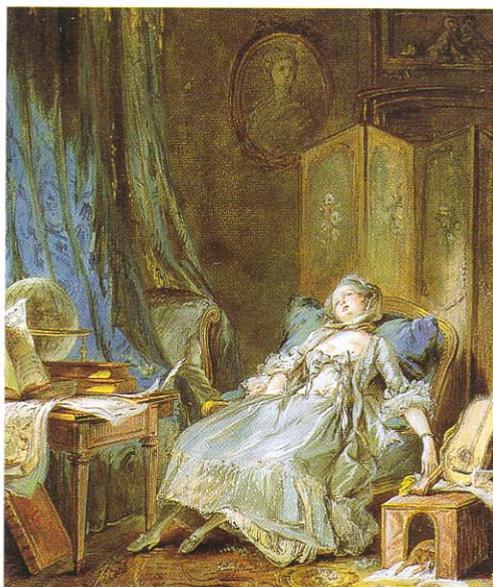
Unos quince años más tarde, **Pierre-Antoine Baudouin**, parisino como su contemporáneo Chardin, pinta también a una mujer que disfruta del placer de la lectura.

Baudouin era el pintor favorito de la marquesa de Pompadour, que aparece en el famoso cuadro de su maestro y suegro, François Boucher, representada en su gabinete. También está leyendo, aunque no parece absorta en su lectura, tendida sobre una cama suntuosa, pero completamente arreglada y dispuesta para salir, y, llegado el caso, lista para recibir incluso al mismo rey.

La lectora de Baudouin, en cambio, da la impresión de no poder ni querer recibir a persona

alguna en su cámara protegida por un baldaquino y un biombo, a menos que se tratase del amante soñado, surgido de la dulce narcosis de su lectura. El libro se ha deslizado de su mano para reunirse con los otros objetos tradicionalmente asociados al placer femenino: un pequeño perro faldero y un laúd. A propósito de semejantes lecturas, Jean-Jacques Rousseau hablaba de libros que se leen sólo con una mano, y en este cuadro, la mano derecha que se desliza bajo el vestido de la mujer tumbada extática sobre su sillón, los botones de su corsé abiertos, revelan claramente a qué se refería. Sobre la mesa que destaca a la derecha del cuadro, irrumpiendo desordenadamente en la escena, se encuentran folios y cartas, una de ellas con la inscripción *Histoire de voyage* (Historia del viaje), junto a un globo terráqueo. No se sabe si evocan a un marido o a un amante distante que regresará algún día, o si se refieren sólo a la despreocupación con que la erudición se sacrifica en aras del placer de los sentidos.

Aunque la tela de Baudouin sea decididamente más frívola y más directa que la representación del placer de la lectura según Chardin, se podría afirmar que es mucho más moralizadora: como tantas pinturas de su tiempo y de épocas posteriores, el cuadro advierte sobre las funestas consecuencias de la lectura. Pero en este caso no es evidentemente más que una ilusión: Baudouin coquetea en realidad con la moral y la utiliza como maniobra de distracción. Al mostrarnos a una mujer domi-



Pierre-Antoine Baudouin

La lectura, hacia 1760

nada por sus fantasías sensuales, en una pose lasciva, se dirige a un público cada vez más hipócrita, compuesto de «pequeños abates, de jóvenes abogados vivarachos, de obesos financieros y de otras gentes de mal gusto», tal como lo describía con lucidez Diderot, con-

temporáneo y crítico de Baudouin. Sea como sea, esa mujer seducida por la lectura tiene que pagar por ello: porque no se trata de su propia visión del mundo, sino de la de aquellos que la observan, ansiosos por dejarse llevar por una brizna de libertinaje.

Lectura peligrosa

En lugar de divertirse con el asunto, otros círculos sociales tomaron ese tipo de moral muy en serio. Cuando la fiebre de la lectura comenzó a hacer estragos entre las damas en tiempos de Chardin y de Baudouin y se vio, primero en la metrópolis parisina y después en las provincias más apartadas, a todo el mundo —pero sobre todo a las mujeres— pasearse con un libro en el bolsillo, el fenómeno irritó a ciertos contemporáneos e hizo entrar rápidamente en escena a partidarios y críticos. Los primeros preconizaban una lectura útil, que debía canalizar el «furor por la lectura», como se llamó entonces a ese fenómeno social, para transmitir los valores de virtud y favorecer la educación. Sus adversarios conservadores, en cambio, sólo veían

en la lectura desenfrenada una nueva prueba de la imparable decadencia de las costumbres y del orden social. Así, por ejemplo, el librero suizo Johann Georg Heinzmann llegó incluso a considerar la manía de leer novelas como la segunda calamidad de la época, casi tan funesta como la Revolución francesa. Según él, la lectura había acarreado «en secreto» tanta desgracia en la vida privada de los hombres y las familias como la «espantosa Revolución» en el dominio público. Hasta los racionalistas creían que la práctica inmoderada de la lectura constituía ante todo un comportamiento perjudicial para la sociedad. Las consecuencias de una «lectura sin gusto ni reflexión», se lamentaba en 1799 el arqueólogo y filólogo kantiano Johann Adam Bergk, representan «un despilfarro insensato, un temor insuperable ante cualquier esfuerzo, una propensión ilimitada al lujo, un rechazo a la voz de la conciencia, un tedio de vivir y una muerte precoz»; en pocas palabras, una renuncia a las virtudes burguesas y una regresión a los vicios aristocráticos, castigados lógicamente por una disminución de la esperanza de vida. «La falta total de movimiento corporal durante la lectura, unida a la diversidad tan violenta de ideas y de sensaciones» sólo conduce, según la afirmación hecha en 1791 por el pedagogo Karl G. Bauer, a «la somnolencia, la obstrucción, la flatulencia y la oclusión de los intestinos con consecuencias bien conocidas sobre la salud sexual de ambos sexos, muy especialmente del femenino»; así pues, todo aquel que lea mucho y vea su capacidad de imaginación estimulada por la lectura tenderá también al onanismo, como acabamos de observar en el cuadro de Baudouin.

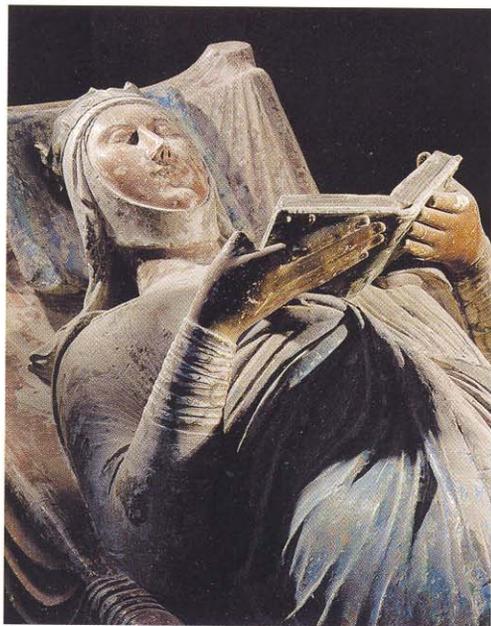
Sin embargo, esos propósitos moralizadores no pudieron contener la marcha triunfal de la lectura, especialmente de la lectura femenina. En el fondo, todo esto está relacionado con el hecho de que el placer de leer, que entre los siglos xvii y xix se extendió no sólo por Europa sino también por América, no fue una revolución propiamente dicha como se pudo pensar durante un tiempo. La génesis del comportamiento lector debe, por el contrario, inscribirse en el contexto de los tres profundos cambios que, según el sociólogo americano Talcott Parsons (1902-1979), marcan el proceso de formación de las sociedades modernas. Además de la industrialización y la democratización, se produce también una revolución pedagógica a través de una ola de alfabetización que ha abarcado todas las capas de la población, y gracias a la ampliación continuada de los tiempos de escolarización, que en la actualidad se extienden con frecuencia más allá de los veinticinco años. Pero la acción combinada de esos tres procesos, que contribuyó a modelar naturalmente el comportamiento lector, no hizo más que acelerar y completar una tendencia que se desarrolló durante un período mucho más largo.

Lectura silenciosa

Si uno se pregunta por la causa del escándalo que inflamó con tanta violencia al clan de los moralizadores contra el fenómeno de la lectura intensa y excesiva, puede entender mejor la expresión «en secreto» que el citado librero Heinzmann había empleado al impartir sus clases magistrales sobre «la peste de la literatura». Porque la fórmula «en

secreto» no significa solamente «en privado», y con ello «no públicamente», supone también escapar al control de la sociedad y las comunidades más próximas, como la familia, la esfera social inmediata y la religión. Lo que indujo y favoreció ese giro positivo, al establecer una relación íntima y secreta entre el libro y su lector, ha sido, sobre todo, la práctica de la lectura silenciosa.

Aunque leer en silencio sea hoy para nosotros algo que se da por sobreentendido, no siempre ha sido así. A ese respecto, para encontrar manifestaciones de asombro ante el fenómeno hemos de remontarnos mucho más atrás del siglo xvii o xviii. La referencia clásica sobre el tema se encuentra en san Agustín, que fue presa de tal admiración por el comportamiento lector de san Ambrosio, obispo de Milán, que consignó el acontecimiento hacia fines del siglo iv en el libro seis de sus *Confesiones*. En ocasión de sus visitas al prelado que tanto veneraba, casi siempre sin anunciarse, san Agustín lo encontraba generalmente «en silencio y abismado en la lectura»; porque san Ambrosio, según refiere san Agustín, no leía jamás en voz alta. «Cuando leía, sus ojos recorrían las páginas del libro y su corazón entendía su mensaje, pero su voz y su lengua quedaban quietas.» El autor de las *Confesiones* nos da varias explicaciones acerca del extraño comportamiento de ese hombre de la Iglesia tan ocupado. Dos de ellas están relacionadas con la escasez de tiempo del que dispone el prelado para su recogimiento espiritual: al obispo no le gustaría ser



Tumba de Leonor de Aquitania, hacia 1204

distraído durante esos breves momentos, reflexiona san Agustín, acaso también para evitar el engorro de tener que explicar algún punto especialmente oscuro a algún oyente atento y suspenso, si, en cambio, leía en voz alta. Y en efecto, en comparación con la lectura en voz alta, leer en silencio

ahorra tiempo. Y permite además al lector una relación ininterrumpida con el texto, que disimula ante los demás y del que se convierte en exclusivo propietario.

En nuestros días, no sólo se considera analfabeto a quien no sabe leer (ni escribir), sino también a cualquier persona incapaz de comprender un texto sin leerlo en voz alta. Sin embargo, debe haber existido una época en que las cosas eran exactamente a la inversa, en que la lectura en voz alta era la norma, mientras que hoy es la lectura silenciosa la que prevalece. La Antigüedad conocía ciertamente la voz interiorizada, pero ese comportamiento lector no era más que un fenómeno marginal. Así como nosotros nos sorprendemos hoy cuando alguien eleva la voz al leer —aunque sólo sea para murmurar o incluso mover los labios de manera apenas audible— y nos preguntamos secretamente sobre las razones de tal comportamiento si no se trata ya de un niño, debió de suceder algo similar en la Antigüedad cuando alguien no leía en voz alta. Hasta bien entrada la Edad Media y —según el círculo social— hasta muy avanzada la época moderna, la lectura consistía en ambas cosas: pensar y hablar. Sobre todo, era un

acto que no estaba separado del mundo exterior, sino que tenía lugar en el interior del grupo social y bajo su control.

La emancipación de la lectura silenciosa se completó en primer lugar en el círculo de los copistas monacales y sólo más tarde se difundió en los círculos universitarios y en el entorno de las aristocracias ilustradas, para entonces extenderse muy gradualmente a otros grupos de población, gracias al progreso de la alfabetización. La tumba de **Leonor de Aquitania**, erigida en el monasterio de la abadía de Fontevrault al que se retiró los últimos años de su vida, nos muestra la figura de la reina fallecida en 1204, yaciendo sobre el sarcófago con un libro abierto entre las manos. Leer en silencio, como aprendemos a través de este curioso monumento funerario, podía ser entonces un símbolo de goces celestiales, sobre todo en el caso de una mujer que se había distinguido durante toda su vida como mecenas de las artes y la literatura y que había pasado sus últimos años en un convento. Pero no era de ninguna manera la señal de un placer terrestre autorizado. Hoy hablaríamos de trabajo espiritual y social: se trataba de la asimilación más o menos controlada de un canon más o menos extenso de textos normativos y transmitidos por la tradición.

A la práctica de la lectura silenciosa se podía también ligar la idea de una relación directa del individuo con la divinidad, tal como había sido difundida por Lutero. Aunque ya el mismo Lutero, que había comenzado por abolir las antiguas instancias de mediación, se negó a abandonar la interpretación del sentido de las Escrituras y las audacias que podía propiciar la lectura privada de

la Biblia y se apresuró, en consecuencia, a nombrar nuevas autoridades de mediación en materia de exégesis. No es hasta finales del siglo xvii, y en especial con el advenimiento del pietismo, enteramente orientado a las prácticas individuales de la religiosidad, que ocuparse personalmente de la Biblia se convierte en obligación de todos los creyentes. Entre 1686 y 1720, la Iglesia luterana de Suecia pone en marcha, con el apoyo de las autoridades civiles, una campaña de alfabetización que se hizo famosa. No sólo se declaraba oficialmente que la adquisición de la capacidad lectora era una condición indispensable para ser miembro de la Iglesia, sino que había también controladores que rastreaaban minuciosamente el país para verificar los niveles de conocimiento. Pero la población que se había vuelto así experta en lectura no se contentó con utilizar sus nuevas capacidades para demostrar sus conocimientos del catecismo: las aprovechó también para adquirir conocimientos profanos. Sobre todo las mujeres, que gracias a un folleto distribuido por las autoridades sanitarias pudieron asimilar un conocimiento elemental sobre la higiene y el cuidado de los lactantes. La considerable disminución de la mortalidad infantil constatada durante las décadas siguientes puede entonces considerarse como una consecuencia tardía de esa campaña de alfabetización. Si el número de niños que sobrevivía los primeros años de vida se incrementaba, las mujeres no se veían obligadas a traer tantos nuevos niños al mundo, y la ausencia de esa obligación les proporcionaba nuevos espacios de libertad que podían consagrar, por ejemplo, a leer en silencio. El hecho de que Suecia siga siendo el país más progresista en ese terreno puede haber tenido su origen en esa época.

La capacidad lectora propició también en el plano íntimo y personal el desarrollo de nuevos modelos de comportamiento que, con el tiempo, erosionarían la legitimidad de la autoridad establecida, tanto en el ámbito espiritual como temporal. Las mujeres que aprendían a leer en esa época eran efectivamente peligrosas. Porque la mujer que lee conquista no sólo un espacio de libertad al que sólo ella tiene acceso, sino que consigue al mismo tiempo un sentimiento de autoestima que la hace independiente. Por otra parte, ella se forja su propia visión del mundo, una imagen que no necesariamente coincide con la que le han transmitido sus ascendientes y la tradición, ni tampoco con la del hombre. Pese a que todo esto esté aún lejos de significar la emancipación femenina de la tutela patriarcal, permite de todos modos ver la puerta abierta al camino que conduce a la libertad.

Lectura femenina

En 1631 **Rembrandt** pintó a una anciana leyendo (el cuadro es conocido como *La madre de Rembrandt*, y algunos han creído reconocer en ella la figura de la profetisa Ana). Las características hebraizantes que se ven sobre las páginas del gran libro que la vieja mujer sostiene sobre sus rodillas permiten pensar que se trata del Antiguo Testamento. La mano rugosa de la lectora está extendida sobre la



Rembrandt Harmensz van Rijn

Anciana leyendo

(*La madre de Rembrandt*), 1631

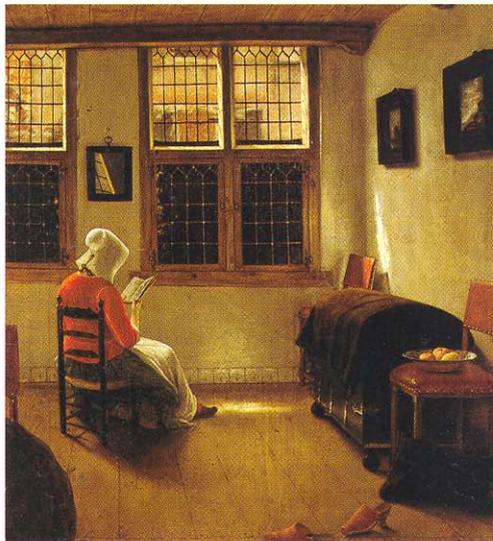
página abierta, a la manera en que las personas mayores, para quienes la lectura se vuelve difícil, marcan con sus dedos la línea que están leyendo. Este además es, al mismo tiempo, la expresión de la íntima relación que el personaje de

Rembrandt mantiene con las palabras de la Biblia. La anciana parece completamente absorta en recoger el sentido y la trascendencia de lo que está leyendo.

La ilustración y la difusión progresiva de la lectura silenciosa hacen entrar en crisis la confianza y el sentimiento de seguridad que proporciona la fe. Los libros —y muy especialmente uno entre todos ellos— pierden también el carácter absoluto de su antigua autoridad y dejan de ser los vehículos de una verdad incontestable para convertirse de forma progresiva en instrumentos que permiten a sus lectoras y lectores percibirse y comprenderse mejor a sí mismos. Al mismo tiempo, todos ellos renuncian a referirse siempre y únicamente a los mismos libros, transmitidos de generación en generación, y se lanzan a nuevas lecturas, que ya no son necesariamente religiosas y que les brindan conocimientos empíricos, ideas críticas y deseos vitales que hasta ese momento estaban fuera de su alcance. En el norte protestante de Europa, esas tendencias, aunque todavía reprimidas, eran perceptibles desde hacía ya mucho tiempo. De ello da también testimonio la pintura holandesa del siglo xvii. En esa época, en ningún otro país europeo había tantas personas que supieran leer y escribir como en los Países

Bajos, y en ninguna parte se imprimían tantos libros como allí. Los viajeros han podido relatar que, ya desde mediados del siglo xvi, la alfabetización se había difundido incluso entre los campesinos y la gente sencilla. Cabe sin embargo señalar que, entre las mujeres, la lectura estaba entonces mucho más difundida que la escritura, que seguiría siendo durante mucho tiempo un ámbito reservado a los hombres.

Una pintura realizada entre los años 1668-1670 por el pintor holandés **Pieter Janssens Elinga** nos muestra a una criada embebida en la lectura de un libro. Al contrario de la anciana lectora pintada por Rembrandt, el personaje nos da la espalda —una tradicional manera de señalar que le da la espalda al mundo—. Sin embargo, su ensimismamiento no está consagrado a la palabra divina; la mirada indiscreta que el pintor nos invita a echar sobre el libro abierto, por encima del hombro de la joven, permite a sus contemporáneos identificar sin error el género de literatura en que la lectora está absorta: se trata de «la bella historia de Malegis, el caballero que ganó el famoso caballo *Bayard* y que vivió tantas aventuras prodigiosas» —la versión holandesa del poema épico de la literatura medieval francesa *Los cuatro hijos de Aymón*, uno de los cantares de caballería más populares de la época. Algunos detalles del cuadro revelan que el pintor censura el comportamiento lector de la mujer, al que juzga sin duda frívolo e indebido. El plato con frutas, por ejemplo, que parece haber sido colocado con prisas e



Pieter Janssens Elinga

Mujer leyendo, 1668/1670

imprudently sobre el asiento acolchado de la silla apoyada contra la pared y que amenaza con deslizarse y romperse de un momento a otro; el almohadón, destinado probablemente a cubrir el asiento de la silla que la lectora, buscando

tener mejor luz, ha acercado a las tres ventanas del fondo, ha sido al parecer tirado negligentemente al suelo; las chinelas, que es probable que pertenezcan a la dueña de casa, están tiradas desordenadamente en medio de la habitación —en su ardiente deseo de retomar la lectura lo más rápido posible, la criada podría haber tropezado con ellas—. Recibimos la impresión de que la joven aprovecha la ausencia de la dueña de la casa para entregarse a su pasión lectora en vez de dedicarse con atención a sus tareas, tal como la moral calvinista hubiera exigido. Cuando la señora de la casa está ausente, el orden doméstico parece inmediatamente amenazado.

Si es que alguna vez ha existido..., podría agregarse. Porque ¿a quién pertenece el libro con las fabulosas aventuras del caballero Malegis, que tanto fascina a la criada del cuadro? Seguramente a la misma señora de la casa. A las demás faltas cometidas por la joven se agrega entonces la infracción mucho más grave de haber sustraído un objeto propiedad de su señora. Y aunque la lectora no haya hecho otra cosa más que coger «prestado» el libro, ha actuado muy probablemente sin pedir autorización. ¿Mas no echa esa precisa circunstancia una luz reveladora sobre sus horas de esparcimiento?

Lectura anárquica

Son sobre todo dos los grupos sociales que en el futuro serán responsables de la revolución del comportamiento lector: los jóvenes intelectuales y las mujeres adineradas. Ambos estaban en busca de nuevos textos, no tanto para imponerlos utilizándolos contra las viejas autoridades sino impulsados por la necesidad de comprenderse y definirse a sí mismos, tanto en el ámbito privado como en el social. Los dos grupos disponían de suficiente tiempo libre: los jóvenes intelectuales burgueses, porque el mundo socialmente inmóvil en el que vivían les había cortado con frecuencia cualquier posibilidad de ascenso; las esposas y las hijas de la burguesía, porque con la mejora de su posición económica disponían de personal de servicio y, en consecuencia, también de tiempo libre o al menos, durante el día, de intervalos que podían destinar a la lectura. Incluso las criadas y las doncellas pudieron beneficiarse de ese bienestar y de esos momentos de descanso. Porque el hogar de sus señores estaba equipado con costosa iluminación que les permitía leer de noche y, a veces, les quedaba además algo de dinero para conseguir libros en préstamo. (También en 1800, los precios de los libros eran exorbitantes: por el equivalente al precio de una novela recién publicada, una familia hubiera podido alimentarse de una a dos semanas.)

A diferencia de la lectura erudita y útil de la tradición, la nueva práctica de la lectura tenía algo de indisciplinado y salvaje, porque estaba destinada a acrecentar fuertemente el poder de la imaginación de los lectores. Lo decisivo no fue el tiempo en horas o días dedicados a la lectura, sino

la intensidad de la experiencia emocional que la lectura desencadenaba. Más allá de la excitación de determinadas sensaciones, como el placer, la tristeza o el entusiasmo, las lectoras y los lectores estaban ávidos de ese sentimiento de autoestima que provocaba la lectura. Lo que ellos anhelaban era el placer de saborear su propia agitación emocional porque esa experiencia les proporcionaba una conciencia nueva y placentera de sí mismos que el mero cumplimiento de los roles sociales que les habían sido asignados jamás les podría hacer sentir. La mayor parte del tiempo, eso no suscitaba eco alguno en su entorno inmediato, y si lo producía se encontraba rápidamente con vivas resistencias. En *Madame Bovary*, Flaubert ha descrito magistralmente la intensidad de la exigencia de felicidad desencadenada por la lectura novelesca, al mismo tiempo que el carácter insuperable del rechazo que provoca. Son los libros que lee los que le permiten a Emma Bovary imaginar lo que ella habría podido vivir, pero las exigencias a las que ella pretende desde ahora someterse y someter su existencia son imposibles de conciliar con su vida real. Y eso la conduce a la catástrofe.

En el mundo masculino dominante se había presentido desde hacía mucho tiempo el carácter ineluctable de esas desviaciones. Por eso se elaboraron rápidamente nuevas reglas que enumeraban lo que los jefes de familia y los educadores consideraban provechoso en la lectura, a fin de que las mujeres, cuya imaginación desbordante era bastante conocida, no pusieran su propia vida ni la de sus esposos en peligro como consecuencia de su funesta pasión por la lectura. Pero pronto llegó el tiempo en que lectores y lectoras recha-

zaron las recomendaciones en materia de lectura –por no hablar de las prescripciones–, y se pusieron a leer lo que el mercado producía, y el mercado producía siempre más. Además, las prácticas reales de la lectura no tardaron en dinamitar las concepciones y las reglas que determinaban tradicionalmente la manera de leer.

La lectura femenina, en particular, se efectuaba de forma no sistemática, dispersa y, no raras veces, en secreto. Se adaptaba al transcurso del día y a los huecos de libertad que quedaban, pero también estaba determinada por el estado de ánimo, las oportunidades y las modas del mercado literario.

La manera de imaginarse los hábitos de lectura de una joven y «genial» devoradora de libros de principios del siglo XIX puede extraerse de una carta que **Bettina von Arnim**, experta en correspondencias ficticias, se dirigió a sí misma en nombre de su amiga Karoline von Günderode. La descripción del cuarto que Bettina ha abandonado durante un instante puede leerse como el retrato psíquico de una lectora indomable que para la selección de sus lecturas y en sus hábitos lectores atraviesa, en la más bella anarquía, todos los tiempos, todos los estilos y todos los ámbitos:

[...] en tu cuarto era como estar a orillas del mar, donde una flota había encallado. Schlosser reclamaba dos grandes infolios que había tomado en préstamo



Ludwig Emil Grimm

Bettina von Arnim, 1810

para ti en la biblioteca municipal y que tú tienes desde hace ya tres meses sin haberlos hojeado. El de Homero estaba abierto en el suelo, tu canario no lo había tratado bien, tu bello mapa imaginario de Ulises estaba al lado, con la caja de conchas, el frasquito de tinta sepia volcado y todas las conchas de colores a su alrededor, lo que dejó una mancha marrón sobre tu hermosa

alfombra de paja [...]. Tu caña gigante cerca del espejo está aún verde, le he hecho poner agua fresca. Tu jardinera con avena, y todo lo demás que has sembrado allí, ha crecido en el mayor desorden, me parece que se han mezclado muchas malas hierbas, pero como no sé diferenciarlas bien, no me he atrevido a arrancar nada. En cuanto a los libros, he encontrado en el suelo el Ossian, el Sakuntala, la *Crónica de Francfort*, el segundo volumen de Hemsterhuis, que me he llevado a casa porque tengo el primer volumen que me has dejado ... *Siegiwart, una novela del pasado* estaba sobre el piano, con el tintero encima, una suerte que sólo contuviera poca tinta, aunque es probable que no puedas volver a descifrar tu composición del claro de luna sobre la que se derramó su marea. Algo golpeteaba en una pequeña caja sobre el alféizar de la ventana, sentí curiosidad por abrirla, salieron volando dos mariposas que habías encerrado como muñecas, con Lisbeth las saqué al balcón, donde empezaron a saciar el hambre sobre las judías en flor. Barriendo debajo de tu cama, Lisbeth hizo salir a Carlos XII y la Biblia, así como un guante de cuero, que no pertenece ciertamente a ninguna dama, con un poema en francés en su interior, parece que ese guante estaba debajo de tu almohada.

Walter Launt Palmer

Atardecer en la hamaca, 1882

No es difícil imaginarse cómo debieron ser los hábitos de lectura de esa joven mujer. Entre las libertades que ella se tomaba estaban ciertamente las de «hojear un libro por cualquier parte, saltar pasajes completos, leer frases al revés, malinterpretar su sentido, alterarlas, reelaborarlas, continuar entrelazándolas y mejorándolas con todas



las asociaciones posibles, recabar del texto conclusiones que el texto ignora, enfadarse y alegrarse con él, olvidarlo, plagiarlo y, en un momento dado, tirar el libro en cualquier rincón». La frase precedente no es de Bettina von Arnim, es de Hans Magnus Enzensberger; la escribió unos ciento cincuenta años más tarde para explicar lo que él denominaba «acto anárquico de la lectura». Ella describe el estado actual de la práctica corriente de la lectura. Sin embargo, este uso libre y no reglamentado de los libros no se ha dado por sobreentendido: ha hecho falta un proceso largo y complejo para que pudiera imponerse contra una práctica excesivamente codificada y cargada de obligaciones.

En la actualidad, los últimos abogados de una lectura reglamentada son los pedagogos y los licenciados en ciencias humanísticas. Considerando en particular la competencia a la que los medios audiovisuales someten las publicaciones tradicionales en materia de entretenimiento e información, el libro parece ocupar una posición con-

denada de antemano. Desde la liberalización de las prácticas de la lectura entre los siglos xvii y xix, cada uno es libre de decidir no sólo qué leer y cómo hacerlo, sino también de elegir el lugar de la lectura. Ahora se puede leer donde uno quiera: preferentemente en casa, hundido en un sillón, tumbado en la cama o en el suelo, pero también al aire libre, en la

playa o durante un viaje, en el tren o en el metro. Ya a mediados del siglo xviii, un viajero alemán hacía desde la metrópoli francesa una relación de las innumerables ocasiones de leer: en el coche, en los jardines y las calles, en el teatro, durante las pausas, en el café, en el baño, en las tiendas esperando a la clientela, sentado el domingo en un banco delante de casa, e incluso paseando... La mirada sumergida silenciosamente en un libro generaba un aura de intimidad que separaba al lector de su entorno inmediato permitiéndole, sin embargo, permanecer inmerso en él (como lo hacen hoy los adolescentes o los aficionados a correr o andar con un *walkman* o un MP3): en medio del ajetreo de la ciudad y en presencia de otra gente, el lector podía estar consigo mismo sin ser perturbado. En nuestros días, especialmente durante las comidas, las personas que están solas se arman de una lectura cautivadora para protegerse de aquellos que puedan sentirse atraídos por su soledad; hay también unos pocos lectores que, como en otros tiempos, muestran preferencia por las salas de lectura de las bibliotecas,

André Dunoyer de Segonzac

Sidonie-Gabrielle Colette, sin fecha

donde se lee todavía en la misma postura de los eruditos de antaño, sentado con la espalda erguida, el libro abierto delante, los brazos sobre la mesa, totalmente concentrado en el contenido de la obra, esforzándose por hacer el menor ruido posible y por no molestar a nadie. La biblioteca es un buen lugar para estar solo pero estando entre los demás, en medio de una comunidad de gente con las mismas afinidades, en la cual cada uno se ocupa de algo que no le concierne más que a él.

Leer en la cama

Aunque ya no exista un lugar privilegiado para la lectura, subsisten de todos modos ciertas posibilidades de retiro que favorecen una práctica desenfrenada y libre de preocupaciones. Una de ellas es la cama, que desempeñaba ya un papel prominente en la descripción del cuarto de Bettina von Arnim. En tanto que lugar al que se llega noche tras noche para buscar el reposo, pero al que se llega también para amar y morir, donde el ser humano es engendrado y dado a luz, donde busca un refugio cuando la enfermedad lo atrapa y donde da generalmente su último suspiro, la cama representa en la vida humana



un lugar para el que es difícil imaginar un equivalente de semejante dimensión existencial. En el curso de los últimos siglos se ha ido convirtiendo cada vez con más fuerza en el teatro de la intimidad humana. Desde mediados del siglo XVIII, se encuentran más y más cuadros que nos muestran la lectura en la cama como un nuevo hábito, típicamente femenino.

Cuando era aún joven, la escritora francesa **Colette** tuvo que batallar con su padre, un veterano de guerra, para poder leer, según cuenta ella misma en una de sus novelas, y no porque éste le hubiera prohibido determinados libros —de hecho, era más bien la madre quien se preguntaba si la pasión del amor que Colette describía en sus libros tenía algo que ver con la vida real, y si era conveniente poner ciertos libros en las manos de los niños—. El padre, en cambio, se adueñaba de todo lo impreso que encontraba tirado en cualquier parte y llevaba el botín a la caverna de su biblioteca, donde todo desaparecía para siempre. No sorprende entonces que la joven aprendiera muy pronto a ocultar sus lecturas a su padre. Hundida en los cojines de su cama, Colette disfrutaba de los libros que lograba salvar de las manos de su progenitor y de la mirada de su madre. La cama era su refugio; leyendo en la cama tejía en torno a ella un caparazón de deliciosa seguridad.

Colette permanecerá fiel a ese lugar elegido de lectura durante toda su vida. En todas partes y en cada etapa de su existencia, se esforzará por conquistar los intersticios del tiempo y del espacio donde poder estar en paz: sola con un libro. En los últimos años de su vida, obligada por su enfermedad, apenas abandona la cama, a la que llama con ternura su «cama-balsa». Es allí donde recibe a sus amigos, lee y escribe sobre un pupitre perfectamente adaptado que le ha regalado la princesa de Polignac.

En 1971, el fotógrafo **André Kertész** publica en Estados Unidos un libro titulado *On Reading*. La obra reúne sesenta y cinco fotografías en blanco y negro que muestran, salvo unas pocas excepciones, a hombres y mujeres leyendo. No contiene texto alguno a excepción de las indicaciones bibliográficas en la última página. André Kertész ha tomado sus fotos en los más diversos lugares del mundo: en París, Nueva York, Venecia, Tokio, Kyoto, Manila, Nueva Orleans, Buenos Aires e, incluso, en un convento trapense. La foto más antigua presenta a tres niños miserablemente vestidos y llenos de mugre —dos de ellos descalzos—, sentados en el suelo, delante de un muro, con la mirada absorta en un libro que el niño situado en el centro sostiene sobre sus rodillas. La imagen fue tomada en 1915 en Hungría, donde Kertész nació en 1894, creció bajo el apodo de Andor y aprendió solo a fotografiar. Y, sin embargo, el mensaje de su libro *On*



André Kertész

Hospicio de Beaune, 1929

Reading no es, como se podría pensar en un primer momento, que todo el mundo lee todo tipo de cosas. Las fotografías de Kertész muestran sin duda a gente leyendo en todos los rincones del mundo y en todas las situaciones, incluso las imposibles, pero el lector es siempre un indi-

viduo absolutamente singular, uno se siente casi tentado a decir «selecto». La cámara de Kertész lo aísla de su entorno, de la misma manera que el lector se aísla para leer. En la masa anónima, el que lee es el individuo introvertido; en la marea de consumidores manejados por instancias exteriores, el inútil guiado por sus propios deseos. Tiene la mirada clavada en su libro o en su periódico y deja en quien lo observa una impresión de intangibilidad.

La imagen más conocida de *On Reading*, que clausura la selección de fotografías de Kertész, fue realizada en 1929 en un cuarto del Hospicio de Beaune, en la Borgoña francesa. En una composición perfecta, la foto nos muestra a una anciana sentada en su cama, algo encogida, sosteniendo un libro entre sus manos, atenta y concentrada en la lectura. Las pesadas y oscuras vigas y las cortinas claras colgadas de un baldaquino confieren a la escena una dimensión teatral: como si la mirada estuviera autorizada a posarse durante un momento de duración incierta sobre un importante espectáculo al término del cual la cortina se cerrará para siempre. Naturalmente, no sería indiferente que la

anciana estuviera leyendo una obra de Racine, o incluso una escandalosa novela contemporánea, en vez de un libro de oraciones, pero la cuestión de saber si se trata de una lectora piadosa, culta o rebelde no llega al corazón de lo que nos muestra la foto («¡No pienses, mira!», era, por lo visto, la frase favorita de Kertész). ¿Y qué vemos en esa imagen? A una anciana que, en la cama donde morirá tarde o temprano, no está rezando, ni recitando ni rebelándose, sino simplemente leyendo. En las fotografías de André Kertész, leer es un acto existencial que parece perdurar incluso frente a la muerte inminente. La lectura no es sólo un estímulo o un pasatiempo. «Uno se recoge en sí mismo, entrega su cuerpo al reposo, se vuelve inaccesible e invisible al mundo», escribe Alberto Manguel en su *Historia de la lectura*. A este estado, Colette, de quien André Kertész realizara varios retratos que cuentan entre sus imágenes más impresionantes, lo llamaba, no sin cierta ironía, su «solitude en hauteur», su soledad sublime.

La intimidad de la lectura

Leer es un acto de aislamiento amable. Leyendo nos volvemos inaccesibles de una manera discreta. Tal vez sea justamente eso lo que, desde hace tanto tiempo, incita a los pintores a representar seres leyendo, a mostrar a esos seres en un estado de pro-



Jan Vermeer (Vermeer van Delft)

Mujer de azul leyendo una carta, hacia 1663/1664

funda intimidad que no está destinado al mundo exterior. Si el observador se acercara realmente a ellos, ese estado se vería inmediatamente amenazado. De modo que la pintura nos hace ver lo que, en el fondo, no deberíamos ver salvo al precio de su destrucción. Si existe un pin-

tor que ha logrado representar, con la mayor intensidad y de la forma más integral posible, esa intimidad que se puede vulnerar tan fácil y rápidamente, ése es sin duda **Vermeer**. Muchos de los pocos cuadros que pintó en el curso de su breve existencia nos muestran a mujeres jóvenes enteramente absorbidas por la tarea que están realizando o que acaban de interrumpir. Se puede tratar de ocupaciones de la vida cotidiana, como verter un líquido, pesar oro o probarse un collar, a menudo también del tema de la música, pero el pintor recurre una y otra vez a la lectura y a la escritura de cartas (de amor). Así, en el cuadro *Mujer de azul leyendo una carta* vemos a una mujer embarazada sumergida en la lectura de una misiva que probablemente ha recibido de su esposo. En un segundo plano, vemos en la pared un mapa que encontramos también en otras obras del pintor. El mapa, del sudeste de Holanda, hace tangible para el espectador la presencia del ausente —de una manera que no podría sin embargo competir con la intensidad con la que está presente para la lectora de la carta—. Los labios de la joven están entreabiertos, como si leyera para sí misma, en voz baja, el contenido de la carta —señal de la emoción que la embarga, pero también, tal vez, de su dificultad

Edward Hopper

Habitación de hotel, 1931

para descifrar la escritura—. Esta lectora de Vermeer está al abrigo de un aura de intimidad que la envuelve y la protege, y que el cuadro, de pequeñas dimensiones y minuciosa ejecución, irradia en su totalidad. «Vermeer, ese misterioso pintor —escribe el escritor holandés Cees Nooteboom—, reveló una gran penetración con las mujeres holandesas, transformó mágicamente su sobriedad; sus mujeres reinaban en mundos ocultos y cerrados en los que era imposible penetrar. Las cartas que leían contenían la fórmula de la inmortalidad.»

Cuatro siglos más tarde, parece no haber quedado prácticamente nada de esa fórmula. En 1931, el pintor norteamericano **Edward Hopper** pinta *Habitación de hotel*, un cuadro de grandes dimensiones. Una mujer en ropa interior está sentada sobre la cama de un hotel, se ha quitado los zapatos, ha colocado cuidadosamente su vestido sobre el brazo de un sillón verde situado detrás de la cama, no ha deshecho aún su maleta ni su bolsa de viaje. La profunda oscuridad debajo de la cortina amarilla revela la negrura de la noche. La mujer, cuyos rasgos están ocultos por la sombra, no lee una carta sino una especie de folleto, probablemente un horario de trenes. Parece indecisa, desorientada, casi indefensa. Sobre la rígida escena planea la melancolía de las estaciones y las habitaciones de hotel anónimas, de los viajes sin destino, de las llegadas que no son más que una



breve parada antes de volver a partir. La lectora de Hopper está tan absorta en sus pensamientos como la mujer de azul de Vermeer. Esta meditación, sin embargo, no tiene interlocutor, está existencialmente deshabitada, no es más que la expresión del malestar en la cultura moderna. Del aura de intimidad sólo queda la instantánea de una vida sin expresión ni lugar.

Las mujeres que Hopper nos muestra leyendo no son peligrosas, pero están en peligro, no tanto por su imaginación desbordante sino por la depresión que las acecha. Siete años más tarde, otro cuadro mostrará a una mujer parecida en un compartimiento de tren, leyendo también un folleto de mayor tamaño. Si uno cree en estos cuadros, una incurable melancolía flota sobre la lectura y las lectoras, como si el alegre caos engendrado por la pasión lectora hubiera finalmente conducido a una apatía vertiginosa, la misma que expresan las mujeres lectoras de Hopper con esos impresos que consultan sin verdadero interés.

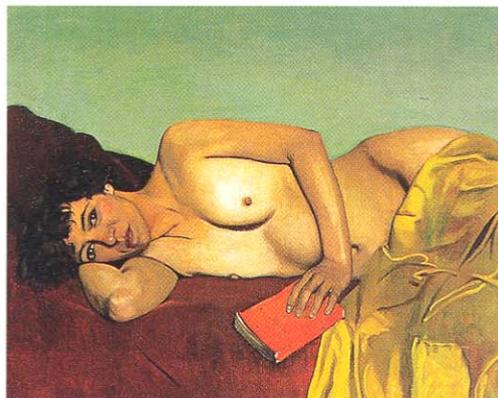
Una crítica conservadora proclive al sarcasmo manifestaría desagrado por ver que las mujeres han escapado de la intimidad de sus espacios protegidos para vagar sin rumbo, como los hombres, en un mundo ostensiblemente más impersonal, en lugar de esperar con paciencia el regreso de su amado o la llegada de la carta que él tal vez le escribirá. ¡Eso es lo que han cosechado! Aunque existen también

Félix Vallotton

La lectura abandonada, 1924

testimonios que confirman que es posible enfocar la nueva situación con optimismo y confianza, en vez de lamentar la desaparición de una intimidad irremediablemente perdida.

En 1924, un año antes de su muerte, **Félix Vallotton**, que nació en Lausana y trabajó en París, pintó un desnudo que tituló *La lectura*



abandonada. En esta obra no se percibe ya nada de aquella atmósfera sensual que envolvía, en los siglos precedentes, la representación de mujeres desvestidas leyendo en la cama. Lo que Vallotton describe aquí es el momento después de la lectura: el libro apartado, aún acariciado con ternura por la mano, invita a desviarse de la desnudez de la mujer para concentrarse en su mirada. Nuestro análisis comenzó con la representación de una situación parecida: Chardin había fijado también el instante que sigue justo después de la lectura, o sea, a continuación de su interrupción (libremente decidida). Pero a diferencia de la mujer de *Los placeres de la vida privada*, de Chardin, la lectora de Vallotton no parece estar tan perdida en los pensamientos suscitados por lo que acaba de leer: ella fija sus ojos directamente en el espectador. Bajo esa mirada, todas las fantasías se disipan, tanto las que

se asocian a lo leído o lo pintado como aquellas que surgen de la relación de intimidad entre libro y lector o las que unen cuadro y espectador. Depende de ti, nos dice la mirada, tuya es la elección. No existe ninguna certeza que pueda descubrirse en algún libro. Y esto es particularmente cierto para todos los libros rojos, tanto si

tratan de amor como de política. Sólo existe la incertidumbre de la situación, que controlas tan poco como yo. Vivimos aquí y ahora. Si quieres ser mi igual, discútelo conmigo. De lo contrario, vete y no estorbes mi lectura.

La galería de imágenes de lectoras propuesta en las páginas siguientes funciona como un museo imaginario. El espectador puede deambular a su gusto, captar instantes y deducir contextos. Los breves textos de comentario le servirán de guía para ese paseo. Incluso las imágenes de lectura exigen ser leídas.

Leer, ha dicho Jean-Paul Sartre, es soñar libremente. Con frecuencia, tendemos a ver en primer lugar el sueño fabricado más que el acto creador. Sin embargo, la lectura intensiva es justamente eso: la exploración de nuestra libertad creadora. ¿Sabemos qué hacer con esa libertad?



El lugar del Verbo

Lectoras llenas de gracia

El cristianismo es una religión del libro. Ya a principios de la era cristiana, Cristo era representado con un rollo de pergamino. La Biblia, «el libro de los libros», contiene escritos históricos, manuales de doctrina y libros proféticos.

Considerado un símbolo religioso, el libro es un atributo tradicionalmente reservado a los hombres: se lo ve en las manos de Cristo, en las de los apóstoles, los santos y los mártires, los monjes, los patronos y príncipes de la Iglesia. Es el recipiente de la gracia divina y el vehículo de la autoridad espiritual.



Simone Martini

Ya en el siglo XIV, las representaciones de la Anunciación de María no eran una rareza. Sin embargo, nadie había representado el acontecimiento como el pintor Simone Martini de Siena nos lo muestra en su obra *La Anunciación*. Las vestiduras y las alas del ángel están bañadas en resplandeciente oro. El mensajero divino parece haber llegado del cielo en ese instante. Sus labios están entreabiertos y las palabras que pronuncia brotan de su boca y atraviesan el cuadro hacia el oído de la Virgen: «Dios te salve María, llena eres de Gracia, el Señor es contigo, bendita eres entre todas las mujeres. Has hallado gracia delante de Dios y concebirás en tu seno. No temas, María.» ¿Y qué responde María? La actitud atemorizada de la Virgen de Martini fue advertida incluso por los espectadores contemporáneos del cuadro. Es como si buscara esquivar el poder de las palabras del ángel y retrocediera refugiándose en «su» rincón del cuadro. En el miedo de María hay una cierta actitud defensiva, combinada con una extraña indiferencia. Como si quisiera alejarse del desconocido, sujeta con fuerza su manto por debajo de la barbilla. Su mano izquierda sostiene el libro rojo —símbolo de su sabiduría— que estaba leyendo y que mantiene abierto con el pulgar para no perder el pasaje en el que estaba sumergida en el momento en que la llegada del ángel interrumpió su lectura. El formato y el aspecto del libro sugieren que se trata de un libro de horas. A finales de la Edad Media, los libros de horas eran los devocionarios privados más habituales en los hogares más acomodados y se utilizaban también con frecuencia para enseñar a leer a los niños. Asistimos entonces, en esta *Anunciación*, al nacimiento de algo nuevo: la Virgen de Martini ha dejado de ser la inocente ingenua que los teólogos solían ver en ella. María es una mujer inteligente, que domina un arte practicado por las mujeres ilustradas del medioevo tardío: el de la lectura silenciosa, que permite apropiarse libremente de saber y conocimientos, no por obediencia, sino gracias a la lectura y al estudio. Y es natural que cualquier persona tan profundamente absorbida en la lectura como esta María se sobresalte cuando se la interrumpe.

Simone Martini (hacia 1280/85-1344)

Anunciación, 1333

Galería de los Uffizi, Florencia

Hugo van der Goes

Aquí vemos el ala lateral derecha de un retablo que el maestro de Gante, Hugo van der Goes, pintó por encargo del florentino Tommaso Portinari (de ahí el nombre *Retablo Portinari*). Por sus monumentales dimensiones –dos metros cincuenta de alto por seis metros de ancho–, este tríptico figura entre los testimonios más impresionantes de la pintura primitiva flamenca en Italia.

Tommaso Portinari, el donante del retablo, ejercía de agente de los Médicis en Brujas entre 1465 y 1480 y fue en esa ciudad donde realizó el encargo de la obra destinada a la iglesia Santa María la Nueva de Florencia. Mientras que el panel central muestra el nacimiento de Jesús y la adoración de los Magos, las dos alas laterales representan a la familia del donante. El pintor recurrió a la costumbre, ya anticuada en esa época, de representar a los donantes en una escala menor que la de sus santos patronos, de donde resulta el imperioso rigor que emana de las figuras de santa Margarita y de santa María Magdalena, que se elevan por detrás de María Baroncelli, esposa de Portinari, y de su hija mayor Margarita.

Enteramente vestida de rojo, santa Margarita sostiene un libro abierto en su mano derecha. Sin embargo, su mirada no se dirige a las páginas del libro. Éste no es más que el símbolo de la fe y, asociado a la cruz, cumple la función de talismán defensivo destinado a vencer al dragón que se ve a los pies de la santa. Según la leyenda, la joven mártir Margarita, estando presa, recibió en su calabozo la visita del diablo bajo la forma de un dragón, que se lanzó sobre ella y, de acuerdo con otra versión de la historia, la devoró; pero Margarita logró vencerlo con la señal de la cruz. Sobre el retablo de Van der Goes, el poder protector de la cruz se ve reforzado por la referencia al libro de las Santas Escrituras.

Hugo van der Goes (hacia 1440-1482)

Tríptico de la adoración de los Magos
(*Retablo Portinari*), 1476
Galería de los Uffizi, Florencia





Ambrosius Benson

El frasco de ungüento que María Magdalena sostiene en su mano derecha sobre el *Retablo Portinari* se encuentra aquí sobre una mesa. Es ante todo este atributo el que nos indica que esta joven mujer sumergida en la lectura es otro ejemplo de una encarnación de la santa. Desde el siglo XIII, la figura de María Magdalena, pecadora y penitente, ha gozado de una gran popularidad. Se la identificaba con la prostituta a la que Jesús había perdonado sus pecados en casa de Simón el Fariseo, después de que la joven le hubiera ungido los pies con sus lágrimas, se los hubiera secado luego con sus cabellos y finalmente besado y perfumado (eso es, en todo caso, lo que relata el Evangelio de san Lucas). Pero habrá que esperar hasta el siglo XV para ver aparecer un libro en las representaciones de la santa. A diferencia de la calavera y el espejo, atributos que se incorporarán más tarde, el libro no representa las ambigüedades de la vida mundana sino, por el contrario, su superación en una vida de contemplación virtuosa. Sin embargo, María Magdalena no tardará en abandonar la esfera religiosa de los cuadros para reaparecer bajo los trazos de una joven y bella mujer, con frecuencia ligera de ropa o completamente desnuda, y a menudo también con un libro entre las manos.

Ambrosius Benson, pintor nacido en el norte de Italia y que en esa época trabajaba en Brujas a la cabeza de su propio estudio, realizó numerosos retratos alegóricos de mujeres de acuerdo con el gusto de su época, entre ellos también una serie de retratos de María Magdalena. Los cuadros fueron exportados incluso a España e Italia y vendidos asimismo en los mercados de enero y mayo en Brujas, donde el pintor tenía hasta tres casetas. A los ojos de sus espectadores contemporáneos, esta bonita y joven mujer, que contempla con recogimiento las páginas de su libro encuadernado en terciopelo rojo, era el equivalente alegórico de una promesa de matrimonio.

Ambrosius Benson (hacia 1495 -1550)

María Magdalena leyendo, 1540

Ca' d'Oro, Galería Franchetti, Venecia

Michelangelo Buonarroti

El Renacimiento dio nueva vida a las historias y figuras de la mitología griega y romana. En el gigantesco fresco que pintó en la Capilla Sixtina, Miguel Ángel reunió a los profetas del Antiguo Testamento y a las sibilas paganas.

Las sibilas eran las profetisas de la Antigüedad: las mujeres que pronunciaban los oráculos en un estado de éxtasis y predecían los acontecimientos futuros, casi siempre aterradores. Se las distinguía por el nombre del lugar geográfico donde oficiaban; de modo que la sibila de Cumes habría hecho sus predicciones en una caverna de Cumes, en la región italiana de Campania.

Ovidio cuenta que Apolo quiso seducir a esta sibila prometiéndole que todo aquello que deseara le sería concedido. Cuando ella le pidió al dios que alargara su vida tantos años como granos de arena podía coger con sus manos, se olvidó de desear que le diera también la juventud eterna. Y así, la mayor parte de su existencia milenaria no fue más que una vejez cargada de decrepitud, y el tiempo implacable fue marchitando su otrora fresco y lozano cuerpo hasta convertirlo en una especie de minúscula piltrafa imperceptible a los ojos de todos y de quien sólo se reconocía la voz.

Miguel Ángel nos la muestra mucho antes de ese estadio final. Su cuerpo ha envejecido ya mucho y su rostro está surcado por profundas arrugas, pero sus brazos fuertes y musculosos recuerdan a los de un hombre joven y pleno de vigor.

La leyenda más famosa concerniente a la sibila de Cumes trata de los nueve libros proféticos que ella quiere vender a Tarquino el Soberbio, el último rey de Roma, por un precio muy elevado. Como el soberano se niega a pagar esa suma, la sibila echa al fuego tres volúmenes y luego otros tres, hasta que al fin Tarquino acepta al precio inicialmente fijado los únicos tres libros restantes. Se dice que éstos fueron conservados durante siglos, fuertemente custodiados, en el templo de Júpiter, sobre la colina del Capitolio, para ser consultados en épocas de emergencia. Es en uno de esos libros proféticos que la sibila de Miguel Ángel, medio bruja, medio gigante, lee nuestro futuro; aunque las páginas parecen estar en blanco.

Michelangelo Buonarroti (1475-1564)

Sibila de Cumes, hacia 1510
Capilla Sixtina, Roma





Momentos íntimos

Lectoras hechizadas

En las sociedades europeas, apenas ha habido lugar para la vida íntima antes del siglo XVI. Por ello, la práctica y los hábitos de lectura desempeñaron un importante papel en la formación progresiva de una esfera íntima y privada. La mujer que lee en silencio establece con el libro un vínculo que se sustrae al control de la sociedad y de su entorno inmediato. Conquista un espacio de libertad al que sólo ella tiene acceso y gana, al mismo tiempo, un sentimiento de independencia y de autoestima. También comienza a forjarse su propia imagen del mundo, que no coincide necesariamente con la de la tradición ni con las concepciones masculinas dominantes.

Domenico Fetti

Domenico Fetti, a quien se atribuye este cuadro simple de una joven simple, fue un pintor de transición: bajo su pincel, las escenas de la mitología y de la hagiografía cristiana se metamorfosearon en escenas de género y adquirieron un carácter profano inédito. Fetti desmitificó el mito y secularizó la religión, experimentando con una visión detallada, casi naturalista, de la realidad. Sus pinturas muestran que la representación de una virtud humana no va unida a un canon de atributos y de símbolos tradicionales, pero puede expresarse simplemente a través de una cierta actitud, una cierta mirada, un cierto tratamiento de la luz. La interpretación sumamente detallada de los pliegues de la miserable vestimenta que lleva la joven presta a su apariencia un toque de nobleza y dignidad que la eleva al rango de una persona de situación social elevada. En ese mismo año 1620, Fetti pinta su famosa representación de *La melancolía*: la pintura nos hace ver una figura femenina que, con la cabeza apoyada sobre su mano derecha y enteramente absorbida en sus pensamientos, rodeada de ruinas y con un cráneo delante de ella, medita sobre el carácter fugaz y transitorio de las cosas terrenales. El trozo de pan mordido que se ve en la esquina inferior derecha de nuestro cuadro recuerda un poco al cráneo de *La melancolía*; y tal como la figura melancólica de Fetti, considerada durante mucho tiempo una María Magdalena penitente, es posible que esa joven leyendo fuera también vista por sus espectadores contemporáneos como la encarnación de una penitente. Lo que percibimos hoy en día es más bien la gracia indecible de la joven lectora; ella nos hace sentir que la lectura, como el cinturón mágico de Afrodita, tiene el poder de conceder la gracia y garantizar el amor.

Domenico Fetti (1589-1624)

Joven leyendo, hacia 1620 (atribuido a Domenico Fetti)
Galería de la Academia, Venecia



Rembrandt van Rijn

A lo largo de toda su vida, Rembrandt se interesó por el fenómeno de la edad y del envejecimiento. Ya en su juventud, pintó retratos de ancianas y ancianos marcados por los estigmas de la vida y una creciente fragilidad. La modelo del cuadro que aquí vemos no es ciertamente la propia madre del artista, como el título popular de la obra puede sugerir. Jan Lievens (1606-1669), contemporáneo muy cercano a Rembrandt, utilizó a la misma modelo para un cuadro que representa también a una vieja mujer leyendo, aunque con unos quevedos sobre la nariz. Las dos mujeres, conforme a las costumbres de la época, están leyendo la Biblia. Rembrandt ha hecho desaparecer por completo el cuerpo de la anciana en una vestidura suntuosa. Sólo se puede ver su mano y su rostro decrepito. La luz parece surgir directamente del enorme volumen del Antiguo Testamento. Sumergida en el estudio de las Escrituras, la mujer ha apoyado su mano rugosa sobre el libro abierto: es así, en efecto, como las personas mayores, para quienes leer requiere mucho esfuerzo, siguen con el dedo la línea que están leyendo; pero esa actitud es también una expresión de la íntima relación entre la lectora y el libro.

Contrariamente a lo que se suele creer, en la Antigüedad la dignidad de la vejez y de las personas ancianas era vista bajo una luz negativa. Según las ideas de entonces, los ancianos habían cumplido su función desde el momento en que habían servido al Estado y engendrado descendencia. El cuadro de Rembrandt, en cambio, establece una relación directa entre la dignidad de la vejez y la autoridad de las Santas Escrituras, que saben de numerosos profetas y profetisas de edad avanzada. Nada podría ser menos superfluo que el humilde estudio de la Biblia; la vejez podría ganar dignidad con una lectura libre de cualquier otro compromiso. La pintura crea una impresión de concordancia entre la autoridad del libro y el recogimiento interior de la anciana, lo que es testimonio de su retiro y de su emancipación de los roles y obligaciones con los que ya ha cumplido.

Rembrandt van Rijn (1606-1669)

Anciana leyendo (La madre del Rembrandt), 1631
Rijksmuseum, Ámsterdam





Jacob Ochtervelt

La carta como forma de conversación escrita estaba muy de moda en los Países Bajos del siglo xvii. En esa época, ningún otro país de Europa contaba con tantos ciudadanos que supieran leer y escribir, y los intercambios epistolares adquirieron cada vez más importancia tanto en el plano económico y político como en las relaciones personales e íntimas. Lo determinante para el éxito de la correspondencia no era sólo saber elegir una forma de expresión adecuada a las circunstancias y a la persona a la que se dirigía, sino también saber escribir de manera a la vez legible y estéticamente agradable. Los manuales sobre el arte de escribir cartas y el arte de la caligrafía proliferaron en el mercado. El mundo de la pintura no tardó en poblarse de gente escribiendo y leyendo cartas –los hombres son los más representados escribiendo, mientras que las mujeres son más numerosas leyendo–. Entre los cuadros más célebres que tratan este tema se encuentran las obras de Jan Vermeer, Gerard ter Borch y Pieter de Hooch.

La pintura que vemos aquí pertenece a esta constelación y, al mismo tiempo, la trasciende. Se trata, en efecto, de uno de los pocos cuadros de la época que muestra a varios medios compitiendo entre sí; en este caso, libro, carta y conversación.

El hombre parece estar reiterando verbalmente la declaración de amor que ya ha confiado a la carta que se ve sobre la mesa. El hecho de que el sello rojo esté roto sugiere que la mujer conoce el contenido de su mensaje. Aparentemente impasible, ella prosigue sin embargo la lectura de su libro, que en ese momento parece importarle más que cualquier intercambio epistolar, verbal o de otro tipo (obsérvese la cama en segundo plano), pese a que está lejos de parecer demasiado esquiva. Comoquiera que sea el desenlace de la historia, el cuadro nos muestra claramente una cosa: la mujer disfruta de la atención que se le presta, pero se niega a reconocerlo, y se sumerge en su lectura, o al menos finge hacerlo.

Jacob Ochtervelt (1634/35-1708/10)

Declaración de amor a mujer leyendo, 1670
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe

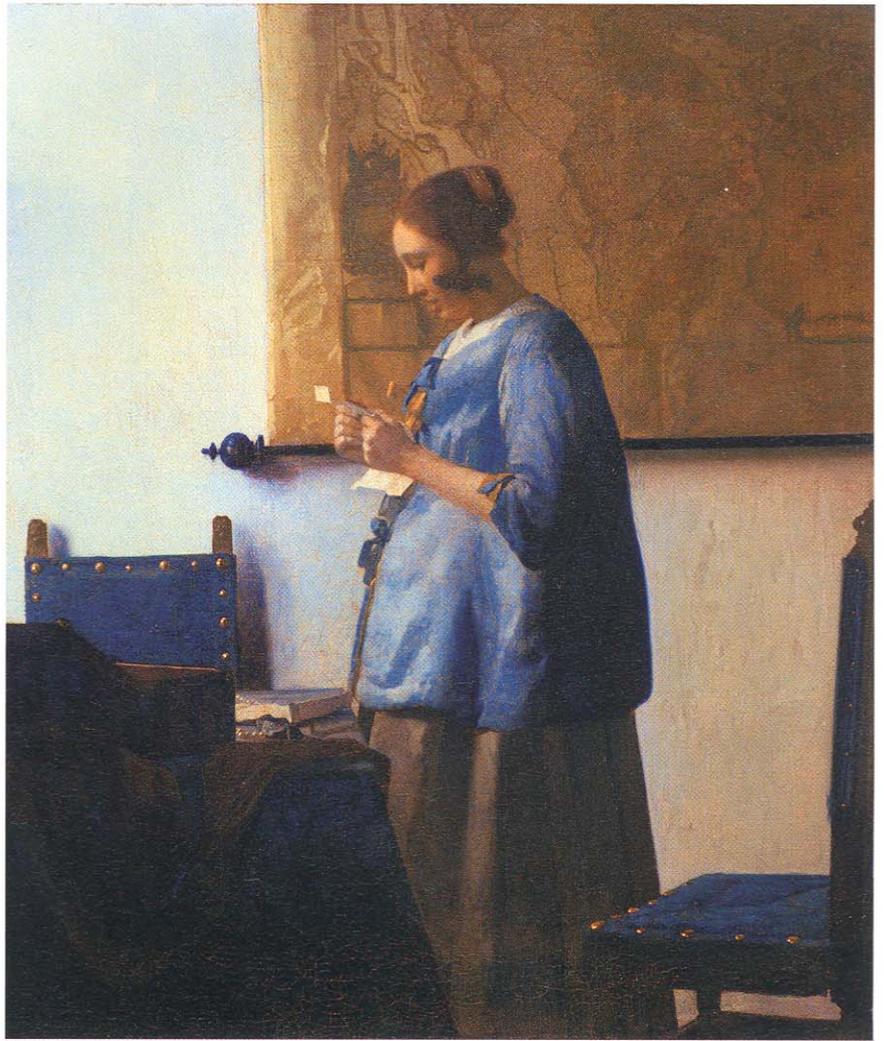


Pieter Janssens Elinga

Absorta en la lectura de un *bestseller* de la época, la criada de Pieter Janssens Elinga da la espalda al espectador del cuadro. Se abandona a su pasión por la lectura en vez de cumplir con sus obligaciones. La experiencia deliciosa de la propia agitación emocional durante la lectura proporcionó a las mujeres una conciencia inédita y placentera de su propia identidad, algo que jamás había ocurrido antes durante el cumplimiento del rol cotidiano que la sociedad les había impuesto.

Pieter Janssens Elinga (1623-hacia 1682)

Mujer leyendo, 1668-1670
Alta Pinacoteca, Munich



Jan Vermeer

Probablemente embarazada, la mujer de azul pintada por Vermeer está frente a una ventana (invisible) y lee una carta que seguramente ha recibido de su esposo. El mapa del sudeste de Holanda que cuelga en la pared del fondo es una alusión al ausente que ha escrito la carta. Los labios de la mujer están entreabiertos, como si leyera en voz baja, para sí misma, el contenido de la misiva, un indicio de la intensidad con la que recibe el mensaje, pero también, tal vez, de su dificultad para descifrar la carta. Esta lectora se muestra al abrigo de un aura de intimidad que la envuelve y la protege.

Johannes Vermeer (1632-1675)

Mujer de azul leyendo una carta, hacia 1663/1664
Rijksmuseum, Ámsterdam



Residencias de placer

Lectoras seguras de sí mismas

Es seguramente exagerado pretender que en el siglo XVIII la gente dedicaba la mayor parte de su tiempo a disfrutar de la vida y divertirse. Pero en la época del rococó y la Ilustración se ha vivido probablemente con la idea recurrente del placer. Acabados los tiempos en que los lectores se inclinaban con esfuerzo sobre los pesados infolios, los libros se sostienen ahora en la mano con soltura y ligereza, y la lectura de poesía y novelas deviene un nuevo pasatiempo que ofrece la vida privada. Leer no se reduce ya a desterrar el aburrimiento; se convierte también en una experiencia de libertad individual.

François Boucher

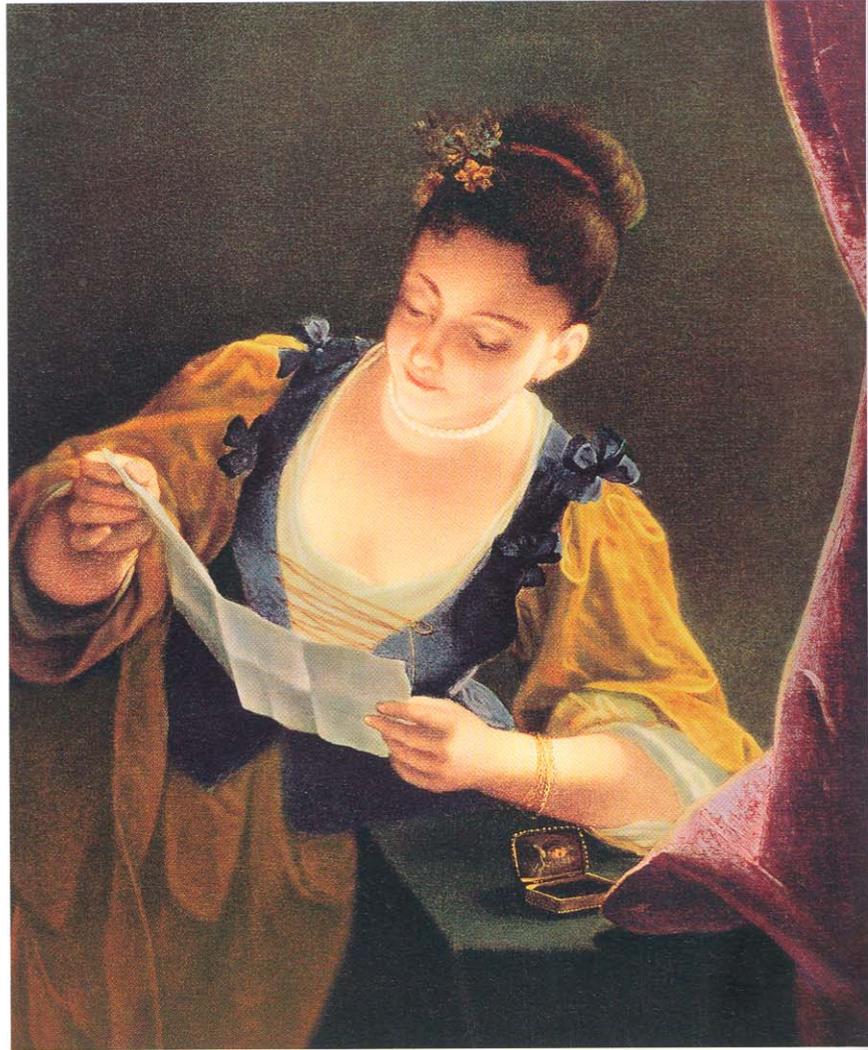
La marquesa de Pompadour, amante favorita de Luis XV y despreciada por el pueblo francés por su extravagante tren de vida, provenía de una familia burguesa. Es a partir de sus veinticuatro años que esta hija ilegítima de un comerciante parisino comienza a influir sobre los gustos de la nobleza francesa. Cuando es nombrada dama de honor de la reina en 1756, le encarga a François Boucher, el futuro «primer pintor del rey», realizar su retrato oficial.

No hay nada en este cuadro que haya sido dejado al azar: incluso las partituras dispersas por el suelo, los grabados y los utensilios de escritura buscan testimoniar una cierta negligencia de la cortesana – criterio que constituye, junto al lujo y al buen gusto, el tercer atributo indispensable de un gabinete galante–. No es de extrañar entonces que ese lugar apareciera a los ojos de sus contemporáneos como la «residencia de las delicias». La figura central, en su atuendo cortesano, se muestra reclinada sobre un canapé situado junto a una pared cubierta por un gran espejo. El espejo permite apreciar una biblioteca ricamente ornamentada, cuyos volúmenes llevan el blasón de su propietaria. Todo aquí es íntimo y a la vez escenificado. Mucho antes del nacimiento de los medios de comunicación de masas, esta pintura nos muestra ya un mundo de exhibición de deseos y pasiones. No obstante, el libro sigue señoreando en el reino del placer. La marquesa acaba de suspender la lectura en la que estaba sumergida; con el dedo índice de la mano derecha mantiene el libro abierto en la página que estaba leyendo. Su antebrazo derecho y el lomo del libro están exactamente alineados sobre la diagonal imaginaria que atraviesa el cuadro desde el ángulo superior izquierdo hasta el ángulo inferior derecho, allí donde otros libros yacen esparcidos. Si el libro que aún sostiene en su mano también se deslizara, el sitio que ahora ocupa en su regazo quedaría libre. Tal vez para el perrito que está sentado a sus pies, sobre la otra diagonal imaginaria en línea con la cabeza de la marquesa. Pero sólo hasta la llegada del rey. Porque es a él a quien espera esta bella mujer, maestra en reconocer el momento idóneo para cada cosa.

François Boucher (1703-1770)

Madame Pompadour, 1756
Alta Pinacoteca, Munich





Jean Raoux

En el siglo XVIII, los pintores de género franceses trabajaron en la tradición de la pintura holandesa del siglo XVII, pero lo hicieron con más intensidad que sus predecesores al poner el acento en inmortalizar un momento fugaz, representar un instante precioso. La pintura se convierte en una perfecta instantánea: un gesto, una postura, una mirada animada captan el misterio de la feminidad. La carta que vemos aquí es seguramente una carta de amor (tal como sugiere el retrato del hombre sobre la cara interior de la tapa del alhajero abierto sobre la mesa), pero el pintor no tiene la intención de contarnos una historia, sino sólo de mostrarnos un instante de amor.

Jean Raoux (1677-1734)

La carta, 1720

Museo del Louvre, París



Jean-Honoré Fragonard

Esta joven, vestida según la moda de la época, sostiene el libro que está leyendo de una manera que parece dictada por el decoro, como si se llevara una taza de té a los labios –con sólo cuatro dedos, el meñique ligeramente apartado–. La lectura está representada como algo ligero, casi flotante: todo rastro de exploración laboriosa de un eventual sentido oculto en el texto ha desaparecido. El pintor consigue capturar dos visiones diferentes del momento de la lectura: una mirada atenta fija sobre las líneas del libro y otra que flota libremente en el aire hasta perderse en los sentimientos y las fantasías que nacen de la lectura.

Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

Joven leyendo, 1770

Galería Nacional de Arte, Washington

Johann Ernst Heinsius

Cuando Goethe llegó a Weimar a principios de noviembre de 1775, hacía sólo dos meses que el gobierno del ducado de Sajonia-Weimar-Eisenach había pasado nuevamente a manos de un hombre: tras la muerte súbita del duque Ernst August Constantin, su esposa Anna Amalia había dirigido durante dieciséis años los asuntos de Estado en representación de su hijo Carl August, aún menor de edad. Para ello había sido necesario, en primer lugar, que la joven duquesa, que había quedado viuda a la edad de dieciocho años, obtuviera del mismo emperador el decreto de su emancipación.

En 1773, el pintor de la corte de la regente, Johann Ernst Heinsius, la retrató a la edad de treinta y cuatro años. El libro abierto en su mano izquierda es símbolo de una soberana esteta, patrona de las artes y las ciencias, pero sobre todo de la cultura del libro.

Anna Amalia hizo de la pequeña ciudad de Weimar un espacio de encuentro intelectual que se convirtió en una «institución para la promoción del buen humor», como la calificó el poeta Christoph Martin Wieland. Fue ella también quien abrió el acceso público a su biblioteca, célebre en el mundo entero y que recibió más tarde su nombre. Entre 1761 y 1766, la duquesa hizo reconstruir el «pequeño castillo verde» (*das Grüne Schösschen*), una antigua residencia principesca, convirtiéndolo en biblioteca con una sala especialmente consagrada a la lectura. Esta sala rococó, con sus fondos históricos de libros, pinturas, mapas, bustos y globos, representó el cosmos intelectual del clasicismo de Weimar y permaneció prácticamente intacta durante más de dos siglos, hasta la noche del 2 de septiembre de 2004, en que fue destruida por un devastador incendio. Este cuadro estaba colgado en la Biblioteca Duquesa Anna Amalia, pero pudo ser rescatado de las llamas.

Johann Ernst Heinsius (1731-1794)

Anna Amalia, duquesa de Saxe-Weimar, 1772-1775

Fundación del Clasicismo y de los Museos de Weimar, Weimar





Jean-Étienne Liotard



Poséido por la fiebre de los viajes, el pintor nacido en Ginebra Jean-Étienne Liotard es uno de esos artistas del siglo XVIII que no dejaron de circular de ciudad en ciudad y de corte en corte preocupados únicamente por preservar su libertad. Después de haber residido durante cinco años en Constantinopla, la actual Estambul, Liotard adoptó la costumbre de llevar ropas musulmanas, un gorro de piel y una espesa barba que le llegaba a la cintura, lo que le valió el apodo de «pintor turco» y tuvo un efecto extraordinariamente positivo en la venta de sus cuadros. Las damas por él retratadas – entre ellas bellas lectoras– suelen también estar ataviadas con ropajes otomanos. El artista abandonó su propia indumentaria oriental al cabo de trece años, con motivo de su matrimonio. La fuerza de la pintura al pastel de Liotard radica en una deliciosa combinación de magia otomana y belleza femenina.

Jean-Étienne Liotard (1702-1789)

María Adelaida de Francia, 1753
Galería de los Uffizi, Florencia

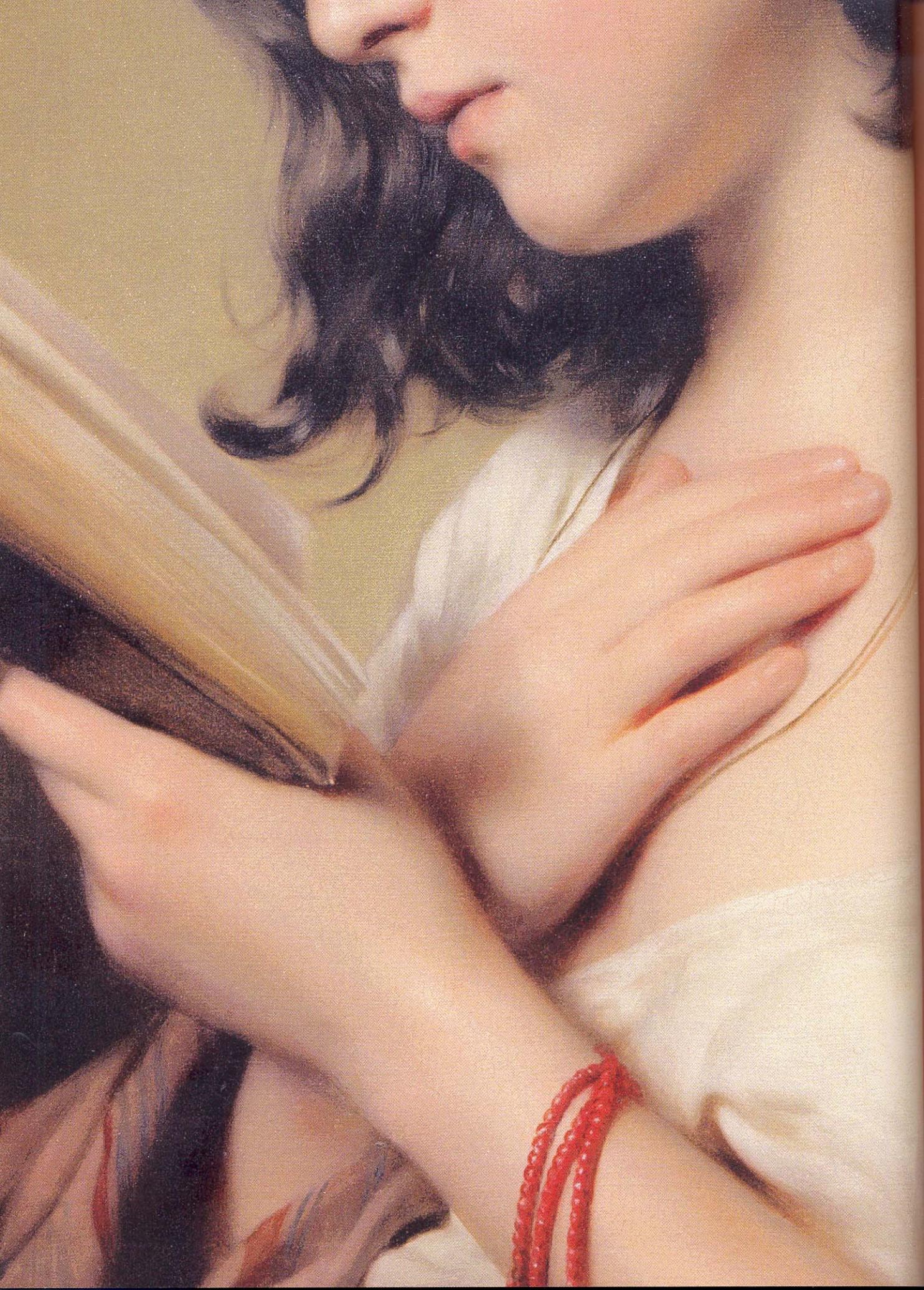
Friedrich Heinrich Füger

En su autobiografía, *Historia de mi vida*, Giacomo Casanova utiliza simples iniciales para nombrar a algunas de sus amantes. En un capítulo de sus memorias describe el obsequio que le ha hecho M.M., una monja: una tabaquera de oro en la que su seductor puede contemplarla de dos maneras diferentes. Si la caja es abierta longitudinalmente, la mujer aparece vestida de religiosa. Pero si se presiona sobre el borde, la caja se abre para mostrar un segundo retrato que la revela completamente desnuda, «en la postura de la María Magdalena de Correggio». Casanova había visto probablemente esa obra de Correggio, realizada hacia 1520, en Dresden. La pintura muestra a la M.M. de la Biblia leyendo en un bosquecillo, con una dulce luz filtrándose a través del follaje. Está acostada sobre el vientre, con la cabeza apoyada sobre su mano derecha. El codo de su brazo derecho reposa sobre el libro de gran formato que sostiene con su mano izquierda apoyada sobre el suelo. Los hombros y los pies de la mujer se ven desnudos. Esta mezcla de recogimiento y sensualidad parece haber provocado un efecto irresistible en las almas sensibles del siglo XVIII; de eso dan testimonio las innumerables copias y la profusión de himnos compuestos en esa época para glorificar la obra, desaparecida durante la Segunda Guerra Mundial. Una de las copias del cuadro fue realizada por Friedrich Heinrich Füger. El joven pintor fue capaz de utilizarla como una excelente introducción en su primera visita a la ciudad de Viena, donde se convertiría en director de la Academia de Bellas Artes. Treinta y cinco años más tarde, Füger pintó su propia versión de María Magdalena leyendo. En el cuadro de Füger, y ésta es la diferencia más llamativa entre las dos obras, la santa acaba de levantar la vista de su lectura y, en una especie de melancólica ensoñación, dirige la mirada hacia el espectador. Aunque la agradable imagen de Füger no consiga la fascinante sensualidad de Correggio, su María Magdalena no dejó de ejercer su propio encanto: en 1809, este cuadro fue la primera pintura contemporánea adquirida por el futuro rey Luis I de Baviera y sentó las bases de la colección de la Nueva Pinacoteca de Munich. Y de Luis I sabemos que, como Casanova, amaba fervientemente a las mujeres.

Friedrich Heinrich Füger (1751-1818)

Magdalena penitente, 1808
Nueva Pinacoteca, Munich





Horas de éxtasis

Lectoras sentimentales

La palabra *empfindsam*, propuesta en 1768 por el crítico y dramaturgo Gotthold Ephraim Lessing como equivalente alemán del calificativo inglés *sentimental*, se convirtió rápidamente en una palabra clave en la esfera lingüística alemana para describir el nuevo tipo de vida emocional que cultivaba la sociedad burguesa. A la lectura le correspondió un lugar central en el fomento de la sensibilidad del individuo: leer significaba ahora identificarse con las emociones que otro había confiado al papel y, al mismo tiempo, explorar y ampliar el horizonte del propio potencial emocional.

Franz Eybl

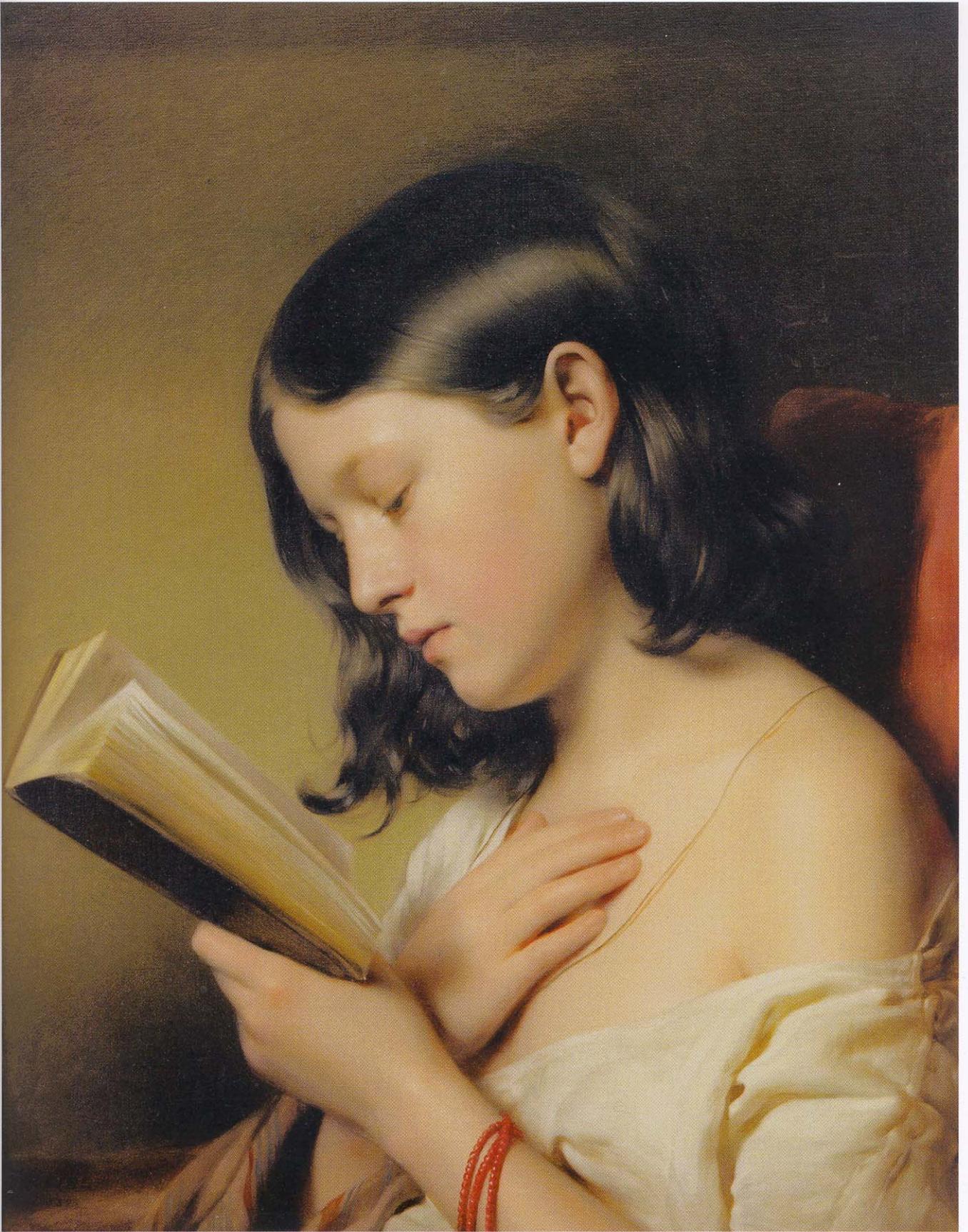
Esta joven está totalmente cautivada por su lectura. Su blusa se ha deslizado inadvertidamente descubriendo sus hombros. Aprieta la mano derecha contra su pecho, jugando de vez en cuando con el delicado collar que la adorna. El libro parece cortarle la respiración. ¿Será porque la historia es tan emocionante que ha de saber a toda costa cómo concluye? Tal vez, pero es sobre todo porque la lectura estimula y desarrolla sus facultades de intuición y empatía. Esa excitación interior de la lectora se refleja incluso en el movimiento del libro; las páginas leídas no están ya exactamente las unas sobre las otras, y los pequeños intersticios que las separan se ofrecen al juego de la luz.

El encanto de esta pintura proviene de la representación del movimiento interior coincidiendo con la pasividad exterior. Su autor, Franz Eybl, que durante toda su vida no se alejó ni una sola vez de su Viena natal, tenía un gran prestigio en la sociedad vienesa como retratista y pintor de género. Mostraba una especial predilección por las escenas idílicas de la vida cotidiana de la época Biedermeier. Más que acciones, sus obras nos muestran estados de la vida interior de los individuos, cuya representación se convirtió en el nuevo gran reto de la pintura del siglo XIX. Vemos a una mujer joven atrapada por la lectura. Sus pensamientos parecen tan cándidos como su rostro ingenuo y encantador.

Franz Eybl (1806 -1880)

Joven leyendo, 1850

Galería Belvedere, Viena



Gustav Adolph Hennig

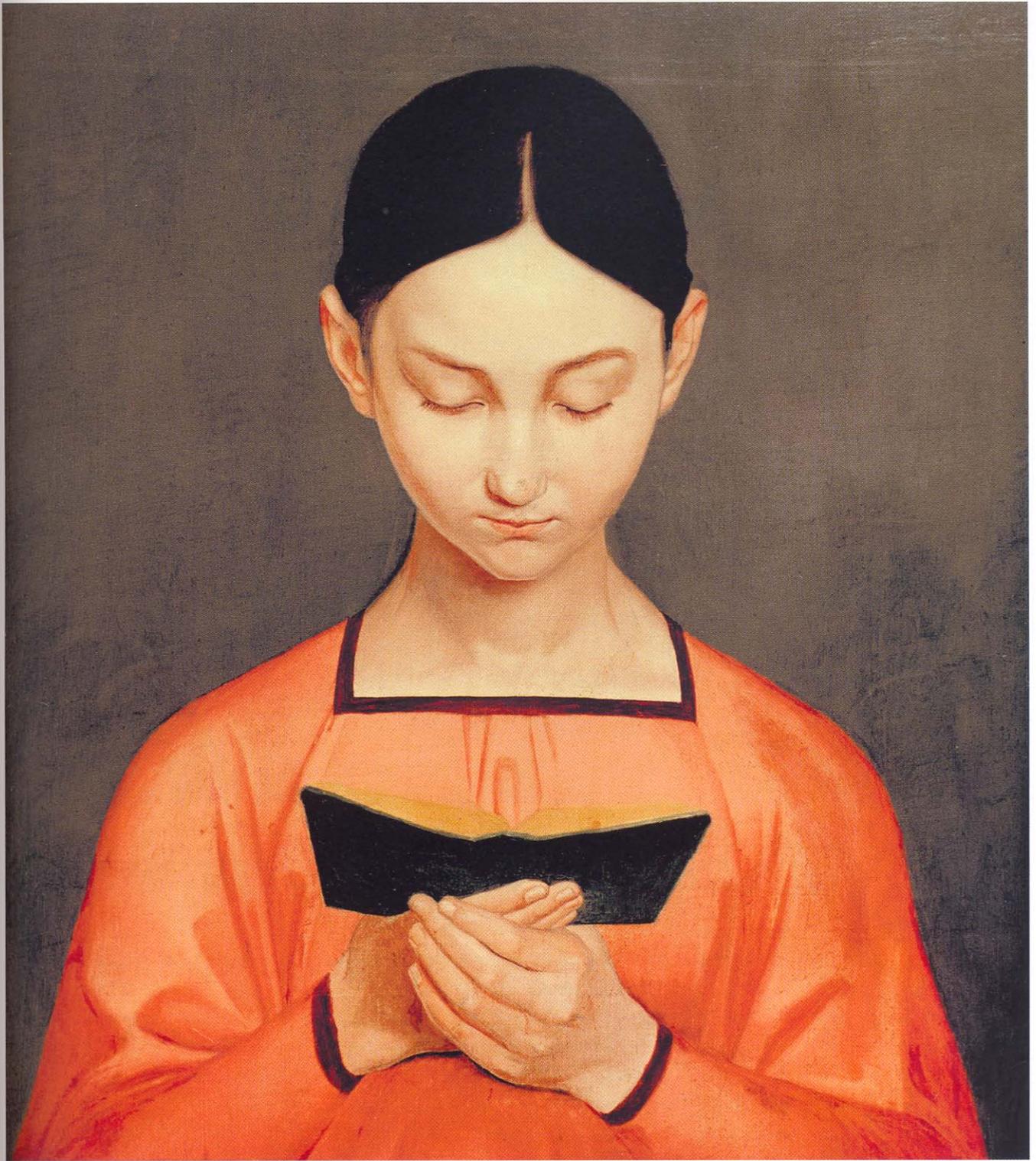
Este cuadro de Adolph Hennig, pintor neoclásico de Leipzig, ha servido de ilustración de portada para algunas ediciones del libro *Una historia de la lectura*, de Alberto Manguel. La imagen sorprende por su sobriedad, que le confiere al mismo tiempo un toque de modernidad. El fondo monocromo sustrae a la lectora de todo referente social, cultural o religioso que pudiera revelarnos algo sobre sus orígenes y motivaciones. El negro de su cabello, lacio y con la raya en medio, se repite en la encuadernación del libro que la joven sostiene cerca de su pecho. Aunque la mirada humildemente baja de la modelo y su actitud mientras lee hacen pensar de forma inmediata en un libro de oraciones, la manera en que está pintado sugiere que se trata menos de un libro específico que de su propia abstracción. Las manos cruzadas que descansan sobre las rodillas dobladas de la joven expresan una pronunciada timidez, que se repite en la delicadeza de sus rasgos y en la delgadez de sus labios apretados. Pese a la fuerza expresiva de su color, el amplio vestido de la lectora, con su escote geométrico y drapeado apenas sugerido, es de una absoluta sobriedad y no permite adivinar nada del cuerpo femenino que oculta. Toda referencia al mundo exterior y todo movimiento se suspenden aquí en una actitud de repliegue hacia la intimidad.

A la vista de la profusión barroca de motivos y de temas que despliega la mencionada obra de Manguel, la decisión de ilustrar su portada con una figura tan ascética y austera podría, a primera vista, parecer inapropiada. Sin embargo, es precisamente de su alejamiento del mundo y de su espiritualidad de donde emana una cierta seducción, como si todos los deseos de retiro que puedan animar a lectoras y lectores sentimentales estuvieran con ella en buenas manos.

Gustav Adolph Hennig (1797-1869)

Muchacha leyendo, 1828

Museum der Bildenden Künste, Leipzig





Carl Christian Constantin Hansen

Los niños y los adolescentes que pueblan muchas de las pinturas del artista danés Constantin Hansen miran a menudo el mundo con grandes ojos muy abiertos, como si algo incomprensible los sumiera en la admiración y la sorpresa. Las dos hermanas del artista parecen estar embargadas por un sentimiento similar en este cuadro, que las muestra con los ojos bajos, leyendo en silencio el mismo libro. La más joven se apoya en el hombro de su hermana mayor, como para aproximarse al libro y poder, al mismo tiempo, disfrutar de esa sensación de seguridad.

Carl Christian Constantin Hansen (1804-1880)

Las hermanas del artista, 1826

Statens Museum for Kunst, Copenhague



Sir Lawrence Alma-Tadema

Una parece tímida, casi temerosa, y soñadora, la otra curiosa y segura de sí misma; así es como Lawrence Alma-Tadema, celebrado pintor de cuadros de temas históricos imitando los modelos clásicos, retrató a las dos hijas de su primer matrimonio, Laurence y Anna. El artista regaló este doble retrato a su segunda mujer, la madrastra de las niñas. El cuadro parece decir al espectador: «¡Mirad, así somos!» Muestra a las dos hermanas en su rincón de la casa paterna, en el que nada nos habla de su presencia excepto ellas mismas. Su refugio personal en el seno del mundo de los adultos es el que ambas tienen en sus manos: sus libros.

Sir Lawrence Alma-Tadema (1836 -1912)

Nuestro rincón (retrato de Anna y Laurence Alma-Tadema), 1873
Rijksmuseum, Ámsterdam



Anton Ebert

La imagen de la mujer que nos ha sido legada por el siglo XIX es la de una misionera del sentimiento. El lugar donde ella siembra y cultiva las delicadas plantas de la sensibilidad, de la compasión y de la humanidad es la célula familiar. Es raro que la mujer abandone la intimidad de ese espacio para desplegar la bandera del sentimiento en el mundo exterior, la dura realidad que es esfera exclusiva del hombre. Por regla general, es al abrigo de la familia donde actúa como protectora y abastecedora de calor. Y es contra su pecho donde los niños pequeños desarrollan una concepción de la existencia que les confiere integridad y les permite intuir cómo seguirá siendo la vida si, más tarde, tras abandonar el jardín encantado de la infancia, los principios de eficacia y de realidad no siguen rigiendo ilimitadamente.

En sus cuadros de género, Anton Ebert, pintor muy apreciado en vida por un público burgués, representó especialmente los momentos idílicos de la vida de familia. En esta pintura hubiera sido impensable introducir al padre en la unión íntima de la madre y sus hijos, y situarlo a su lado en la cama. Sin embargo, esta madre no está leyendo a sus pequeños un cuento para dormir, como erróneamente indica el título del cuadro. Con los ojos brillantes de atención y curiosidad, el trío está más bien sumergido en la contemplación de una revista, probablemente extranjera, que les muestra una imagen del mundo exterior y ajeno a la célula familiar protegida, un mundo tal vez situado también más allá de esa racionalidad que el padre ausente encarna.

Anton Ebert (1845-1896)

Cuento para antes de dormir, 1883
Colección privada



Anselm Feuerbach

En su difícil camino a través del Infierno de *La divina comedia*, Dante se encuentra también con la pareja de enamorados Francesca da Rimini y Paolo Malatesta. Los amantes habían cometido adulterio y habían sido sorprendidos en flagrante delito y asesinados por el mal amado esposo de Francesca. Incluso en el Infierno, el deseo de los enamorados sigue vivo y Francesca le cuenta a Dante cómo ocurrieron las cosas: «Cómo el amor a Lanzarote hiriera, por deleite, leíamos un día; soledad sin sospechas la nuestra era. Palidecimos, y nos suspendía nuestra lectura, a veces, la mirada; y un pasaje, por fin, nos vencería, al leer que la risa deseada besada fue por el fogoso amante, éste, de quien jamás seré apartada, la boca me besó todo anhelante. Galeoto fue el libro y quien lo hiciera: no leímos ya más desde ese instante.»

Con el redescubrimiento de Dante en el siglo xviii, esta famosa escena se hizo popular también en la pintura. Los artistas preferían representar el punto culminante y dramático de la historia triangular: el beso de los amantes con el marido engañado y ya sediento de sangre espiando a la pareja en un segundo plano. No hay nada de todo eso en el cuadro de Feuerbach: el pintor nos muestra, si creemos en la reacción de los espectadores de la época, a los dos amantes absorbidos en silencio por la lectura de la novela de caballería, y su unión en la armonía, la quietud y la contemplación. Pero si miramos más detenidamente la escena, con el ojo atento de un espectador actual, descubrimos que Paolo, lejos de estar abismado en la lectura, está posicionando cuidadosamente sus brazos y sus piernas para intentar un acercamiento. Francesca interrumpe en cambio la lectura y parece estar a punto de volverse hacia su amado. Eros ha realizado bien su obra, y el placer triunfa sobre la sensibilidad.

Anselm Feuerbach (1829-1880)

Paolo y Francesca, 1864
Galería Schack, Munich



La búsqueda de sí misma

Lectoras apasionadas

Víctimas de su pasión, lectoras y lectores sucumben muy fácilmente y de buena gana a la tentación de confundir la vida con la lectura. Gustave Flaubert permite incluso que su pobre Madame Bovary se destruya a sí misma como resultado de esa confusión: Emma no es sólo la víctima de libros cursis y malos, sino también un juguete del autoengaño que la hace confundir libros con oráculos, como si la verdad fuera una comida preparada por otros y sólo necesitáramos cogerla del estante para devorarla. Leer es una iniciación a la vida y una fuerza estimulante, pero confundir la lectura con la vida misma es quitarle su poder terapéutico y hacer de una pasión una fuente de sufrimiento.



Sir Edward Burne-Jones



Cuando Burne-Jones, pintor y artista gráfico perteneciente al círculo de los simbolistas ingleses, comenzó a pintar este retrato de Katie Lewis tendida sobre un sofá y sumergida en la lectura de un libro, ella tenía cuatro años; cuando el artista dio la última pincelada a su obra, la niña había cumplido ocho. Katie era la hija pequeña del célebre abogado George Lewis, amigo íntimo del pintor y defensor de artistas tan destacados como John Singer Sargent, Oscar Wilde, Lawrence Alma-Tadema y James McNeill Whistler. Burne-Jones, cuyos propios hijos eran en ese entonces mayores, colmaba a la encantadora y avispada Katie de cartas ilustradas en las que le contaba divertidas historias y se entregaba a bromas infantiles. Este cuadro nos muestra a la muchacha como una lectora apasionada, confortablemente tumbada sobre un sofá, los cabellos en desorden y las mangas remangadas, completamente absorbida por su lectura. La historia a la que, al menos en este instante, Katie dedica toda su atención, no es una de las usuales lecturas consideradas aptas para niñas pequeñas, sino la romántica y sangrienta leyenda de san Jorge, que lucha contra el dragón y lo vence. Ésta era una de las historias preferidas de Burne-Jones y es tema de algunas de sus pinturas. Y Katie no se contenta con leer historias de caballeros, sino que da la impresión de ser ella misma un personaje de esos tiempos lejanos. Tendida sobre el diván, parece un joven escudero medieval.

Sir Edward Burne-Jones (1833-1898)

Retrato de Katie Lewis, 1886
Galería privada

Ramón Casas y Carbo

Influenciado por Manet, Whistler y Degas, el pintor, excepcional dibujante y cartelista catalán Casas i Carbo es uno de los nombres mayores en la escena creativa española del anterior cambio de siglo y figura vertebral de la generación modernista catalana. No sólo creó pinturas que lo muestran como excepcional cronista de su época, sino que diseñó también numerosos carteles publicitarios y fue uno de los grandes animadores de la vida artística de la Barcelona de entonces. Casas amaba viajar, incluso pasó largas temporadas en Cuba y Estados Unidos, y fue cofundador del bar Els Quatre Gats, que no tardó en convertirse en centro de reunión de intelectuales y artistas modernistas, donde se realizaban importantes actividades artísticas y culturales del movimiento vanguardista.

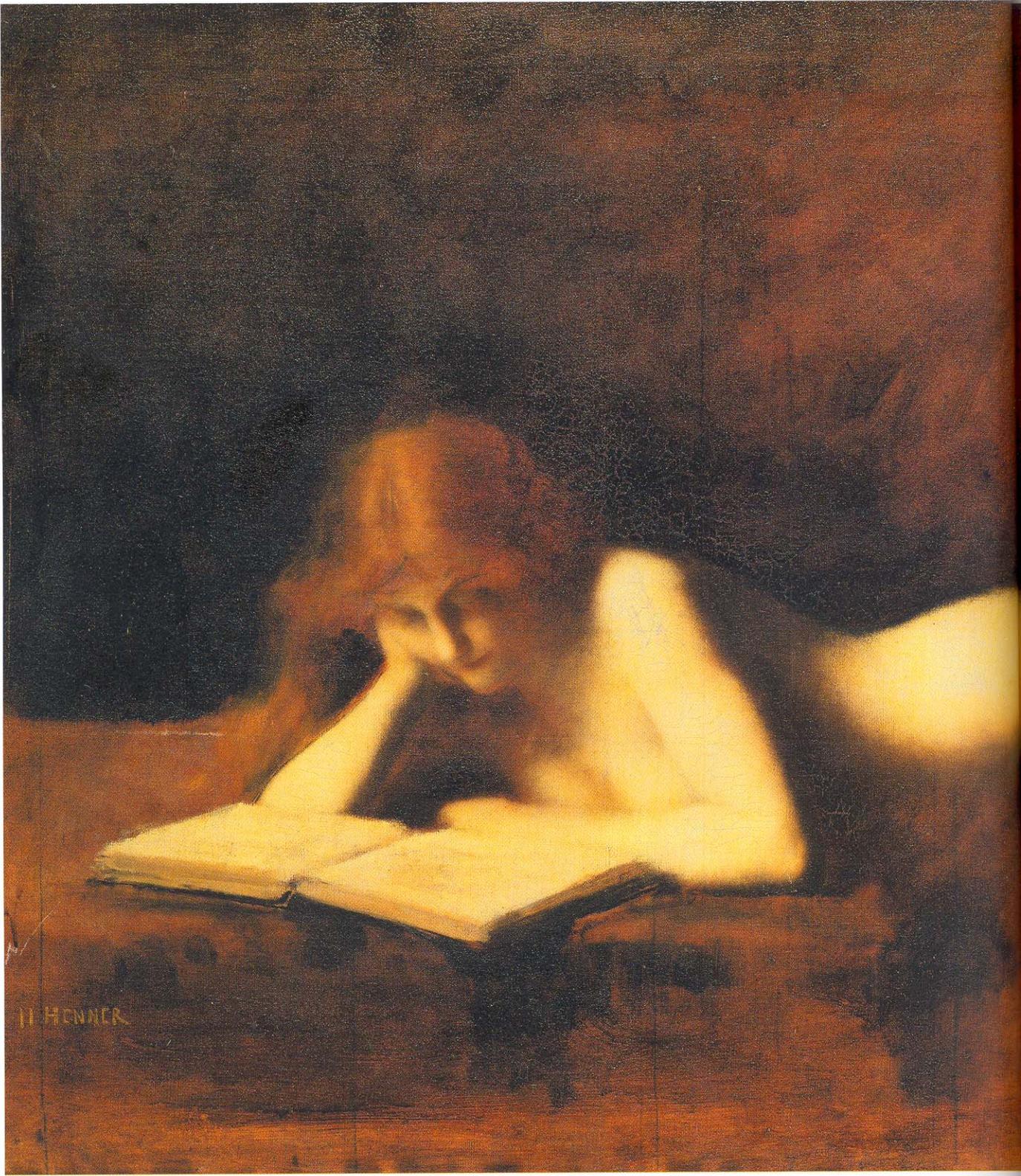
La pose de la joven dama que vemos aquí hundida sobre un diván, exhausta por los esfuerzos y los placeres del baile, sosteniendo en su mano derecha un librito o cuadernillo deteriorado por el uso y que acaba seguramente de hojear para distraerse, Casas la utilizó también como motivo de un cartel para la revista literaria *Pèl & Ploma*, de la que era el ilustrador. El crítico de arte Miguel Utrillo era el redactor jefe de esa revista, que se publicó desde junio de 1899 hasta noviembre de 1903. En otro cartel concebido para *Pèl & Ploma* se ve a una joven envuelta en un inmenso chal de color rosa, de aspecto fresco y activo, leyendo una carta que tiene entre sus manos. En ambas variantes sobre el mismo motivo, la lectura aparece como una especie de aperitivo entre las grandes comidas de la existencia. Como saben los grandes artistas que conocen la vida, no siempre se han de esperar las grandes puestas en escena; es con frecuencia en los breves intermedios donde la existencia nos ofrece inesperadamente más del gusto y del peso del mundo; de hecho, éstos son los momentos en los cuales se es consciente de la vida.

Ramón Casas i Carbo (1866 -1932)

Joven decadente (Después del baile), 1895

Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona







Jean-Jacques Henner

Durante una estancia de cinco años en la Villa Médicis de Roma, el pintor alsaciano Jean-Jacques Henner perfeccionó su arte, inspirado en Correggio, de crear una atmósfera idílica combinando un paisaje ideal (aquí sólo sugerido) y una figura femenina generalmente desnuda. Su imagen de una mujer leyendo nos remite inequívocamente al motivo de María Magdalena, como el tratado, por ejemplo, por Correggio (véase página 68). Sin embargo, este cuadro no hace alusión a la iconografía cristiana y su contenido críptico. Para Henner, la pintura se transforma más bien en producción en serie: el artista explota el gusto de su tiempo con continuas variaciones de un tema popular, remodelado y adaptado a la sensibilidad de un público burgués.

Jean-Jacques Henner (1829-1905)

La lectora, hacia 1880/1890
Museo de Orsay, París

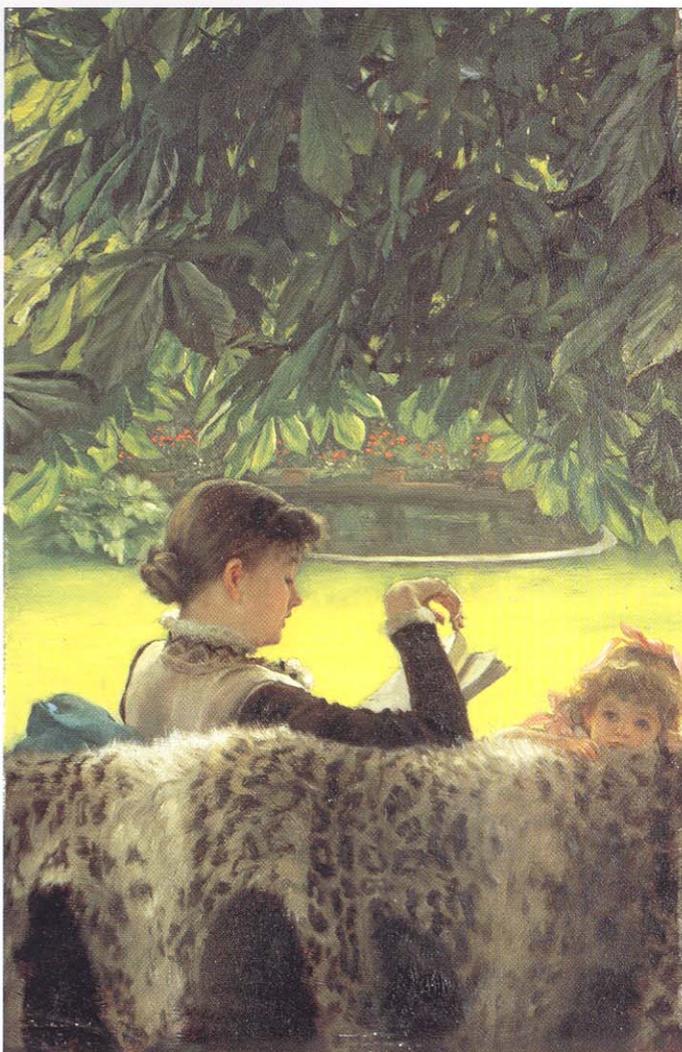


Edouard Manet

La lectura, título original de esta pintura de Manet, puede referirse tanto al acto de leer en silencio como al de leer en voz alta, una práctica esta última que no ha cesado de perder importancia a lo largo de los siglos. Manet pintó este retrato de su esposa Suzanne toda vestida de blanco, en 1865, pero no fue hasta muchos años más tarde que agregó la figura del hijo de Suzanne (considerado con frecuencia también suyo), Léon Koelin-Leenhoff, rompiendo en una esquina la tonalidad blanquecina que dominaba el fondo del cuadro. La voz del hijo leyendo a su madre parece llegarle casi en *off*; por lo demás, la pintura no muestra ninguna otra relación entre los dos personajes.

Edouard Manet (1832-1883)

La lectura, 1865-1873
Museo de Orsay, París



James Jacques Tissot

El hábito de leer en voz alta a los niños ha perdurado durante mucho tiempo. Aquí, sin embargo, el pintor perturba el idilio de una hora deliciosa de lectura a la sombra de un árbol de espeso follaje al introducir numerosos signos de interrogación. La piel de un animal salvaje en primer plano por la que la niña trepa encuentra su eco en el sombrío estanque al fondo del jardín. Es como si la dimensión de terror que existe en tantos cuentos infantiles aparentemente inocentes hubiera invadido el paisaje. También la calma puede ser siniestra. Tissot utilizó varias veces un tema similar. En otra pintura del mismo género, la niña está cautivada por la lectura y no distraída, como aquí, por algo que no podemos ver.

James Jacques Tissot (1836-1902)

Quietud, sin fecha
Colección privada



James Abbott McNeill Whistler

El pintor y grabador Whistler, que nació en Estados Unidos, trabajó en Londres y se sintió parisino, tenía la costumbre de dar a sus cuadros un título según la tonalidad dominante: *Nocturno en azul y oro*; *Valparaíso*; *Arreglo en gris y azul N.º 1*; *Retrato de la madre del artista*, o simplemente *Venecia en azul turquesa*, *Ámsterdam en topacio*, *Bretaña en ópalo*. A propósito de estas últimas obras, Marcel Proust escribió que las mismas lo habían llevado a un estado de nerviosidad indescriptible, algo que jamás habían conseguido las obras de Manet o de Degas. El mismo Whistler encontraba a los impresionistas demasiado realistas; pensaba que los simbolistas eran más modernos. En cambio, el artista dio a sus numerosos huecograbados títulos realmente prosaicos. *Lectura a la luz de una lámpara* muestra a una mujer joven de perfil, a la luz de una lámpara de petróleo, con una taza de café o de té a su lado, leyendo un libro que sostiene con angustia muy cerca de sus ojos. Dado que la lámpara produce aparentemente luz suficiente para leer, la única hipótesis que se puede extraer es que la joven está aquejada de una fuerte miopía. O es posible que sólo esté muy concentrada y quiera la menor distancia posible entre ella y su libro. La lectora y el libro se funden, nada se interpone entre ellos. Una silla cómoda, luz y una lectura apasionante son suficientes para la pequeña felicidad de esta lectora.

James Abbott McNeill Whistler (1834-1903)

Lectura a la luz de una lámpara, 1858
Fine Art Society, Londres



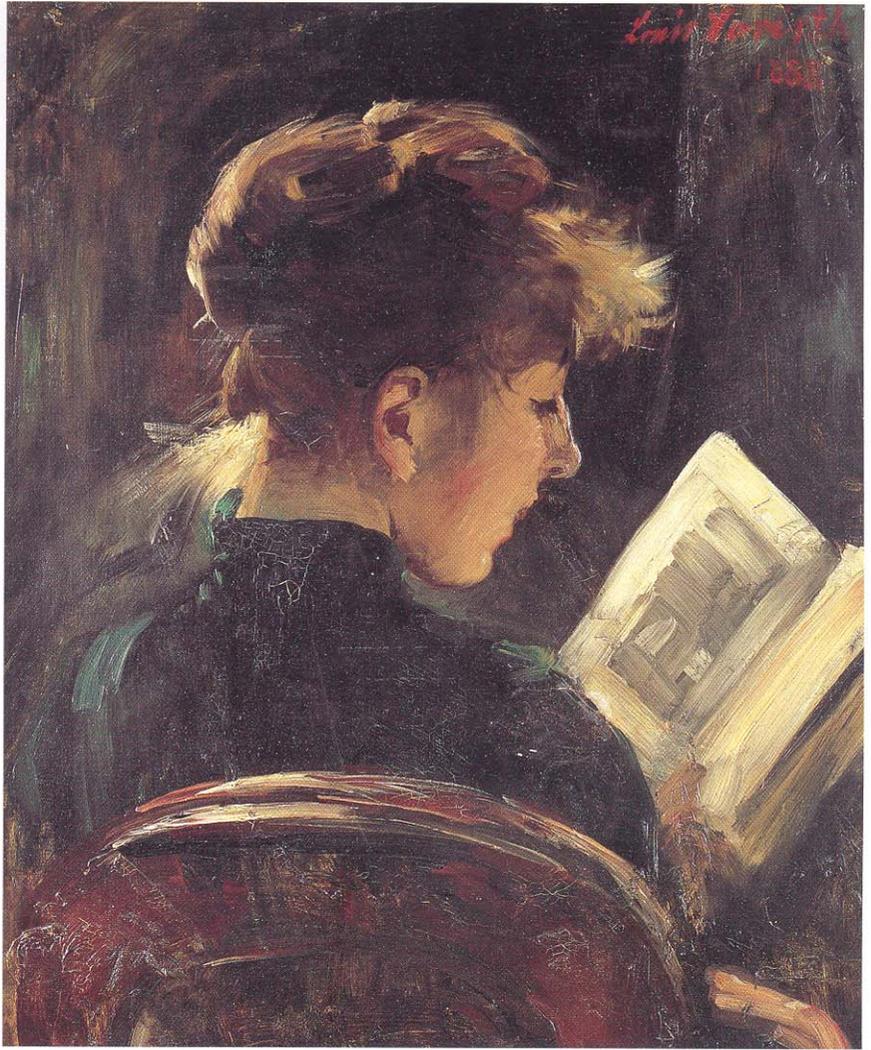
Charles Burton Barber

El deporte y los animales –familias de gallinas y de patos, pero sobre todo de perros, como los perros favoritos de la reina Victoria– han sido los temas predilectos del pintor Charles Burton Barber. La taza de té a la derecha del cuadro, aparentemente de porcelana china, recuerda que el perro dogo es una raza canina originaria de China. En la época en que todo lo chino estaba de moda, el doguillo fue introducido en las casas burguesas y, no sólo como figura de porcelana sino también como perro faldero, se convirtió muy pronto en el animal preferido de las damas, particularmente de las que vivían solas. En esta pintura, sin embargo, el dogo es el compañero de una joven bella y consciente de sus encantos.

Charles Burton Barber (1845-1894)

Muchacha leyendo con doguillo, 1879

Colección privada

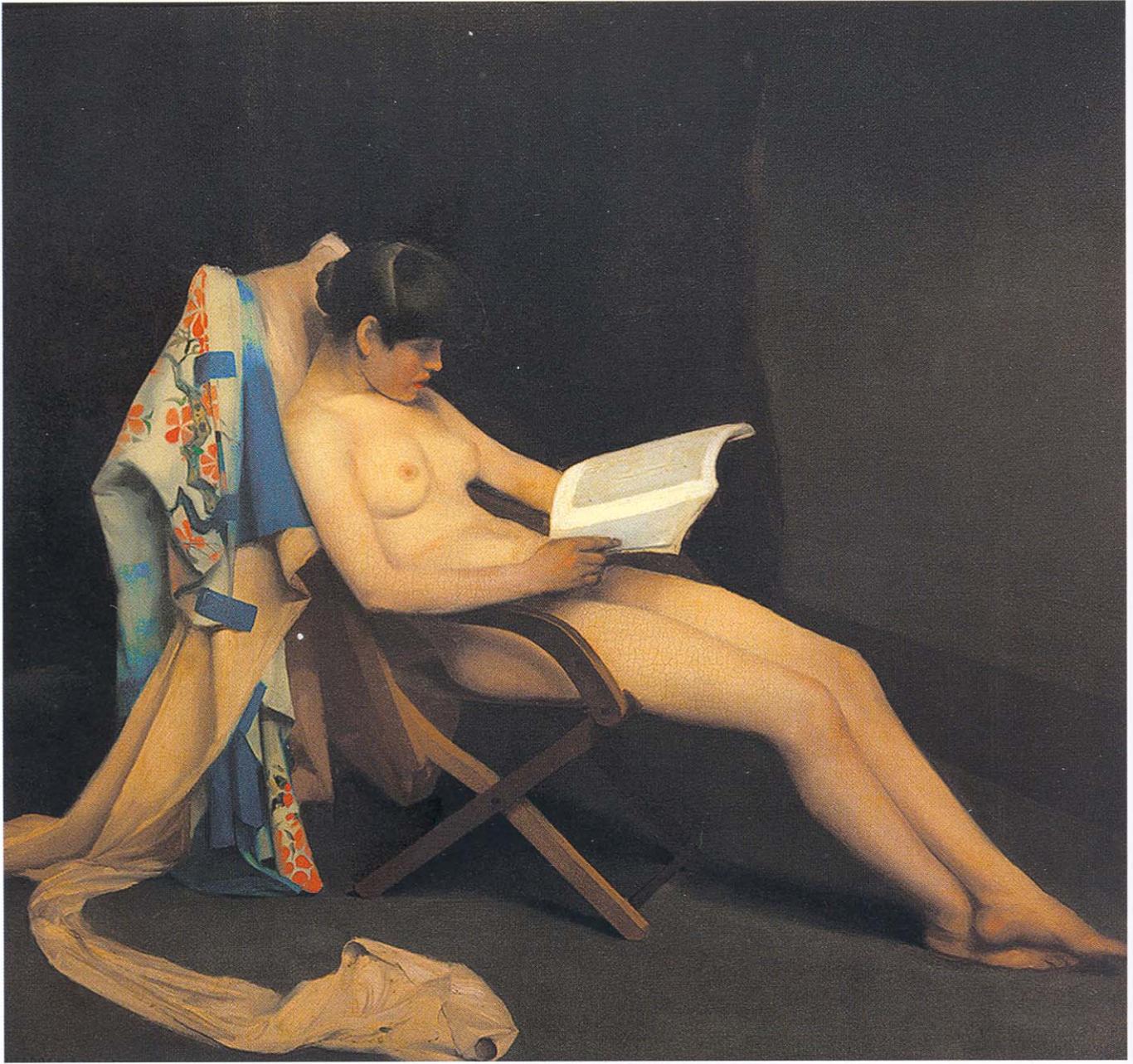


Lovis Corinth

Tras una estancia de estudio de varios años en París, que no condujo sin embargo a un encuentro más frecuente con los impresionistas, Corinth se instaló en Berlín durante el invierno de 1887-1888. Allí adoptó su nombre de artista, *Lovis*, y ejecutó su primer autorretrato –casi a la manera de los viejos maestros– y esta bella pintura de una muchacha leyendo, que seduce por su insólito ángulo de visión, un ángulo tres cuartos por la espalda, el así llamado *profil perdu* (perfil perdido).

Lovis Corinth (1858 -1925)

Joven leyendo, 1888
Colección privada



Théodore Roussel

Cuando en 1887 el pintor francés Théodore Roussel exhibe en Londres –su nueva patria de elección– su *Muchacha leyendo*, un cuadro de gran formato de casi 2,5 metros cuadrados, el crítico de la revista conservadora *Spectator* se indigna por la «desvergonzada arbitrariedad» con que el artista se apropia de tan bello tema. Es sobre todo la banalidad del motivo lo que enfurece al crítico, porque choca con su ideal estético: la mujer no posee la gracia de una Venus –algo que hubiera podido legitimar su desnudez y elevarla a un rango mitológico–, ni siquiera está leyendo un libro decente. Lo que la modelo tiene, con una suerte de indiferencia, sobre su sexo (que, aunque invisible, se encuentra en el centro exacto del cuadro) es una revista, con sus columnas de chismorreos y sus historias ilustradas. Hemos llegado a la era de los medios de comunicación y encontramos aquí a una de sus primeras destinatarias, impasible y relajada, incluso un poco aburrida.

La indignación provocada por el cuadro de Roussel tenía su origen en una calculada provocación. Como sus contemporáneos no tardaron en observar, Roussel aludía a la pintura *Olympia* de Manet, que más de veinte años antes había debido ser protegida por dos guardianes contra los bastonazos de algunos visitantes encolerizados y que muestra a una prostituta esperando la visita de un cliente. Si Roussel consiguió superar al gran Manet, no fue en materia de escándalo, sino probablemente en banalidad. Porque más que sugerirnos una historia cualquiera, nos muestra a su modelo de diecinueve años posando con indolencia para él. El único elemento que introduce un toque de exotismo en la imagen es el kimono drapado artísticamente sobre el respaldo de la silla. Pronto el pintor reanudará su trabajo para triunfar en el siguiente salón con la representación a tamaño natural de un desnudo que invertirá, más radicalmente aún que el *Olympia* de Manet, el principio del arte por el arte.

Théodore Roussel (1847-1926)

Muchacha leyendo, 1886/1887

Tate Gallery, Londres



From life captured photograph - copyright

Julia Margaret Cameron

Julia Margaret Cameron

Madre de seis niños, Julia Margaret Cameron empezó a hacer incursiones en el mundo de la fotografía a la edad de cuarenta y nueve años. Una de sus hijas le había regalado una cámara diciéndole: «Tal vez le resulte divertido, madre, tratar de hacer fotografías en sus horas de soledad...» Pese a la falta de horas de soledad, ese pasatiempo no tardó en convertirse en un gran arte. En sus memorias, Cameron escribió que había tenido la intuición de que revolucionaría la fotografía y que haciéndolo ganaría incluso dinero. Estaba convencida de que la fotografía –como la pintura– era una búsqueda de la belleza. Desarrolló el retrato fotográfico de corte artístico, al estilo literario y fuertemente simbolista de los prerrafaelistas, un estilo predominante en ese entonces. En sus ambiciosas puestas en escena, la fotógrafa retomó e interpretó escenas mitológicas o bíblicas del teatro y de las artes plásticas, creando además un estilo muy expresivo del retrato. Lo que más le importaba era la plasticidad de las imágenes. Lo que sus contemporáneos no le perdonaban desde un punto de vista técnico – en las fotografías de Cameron, sólo una parte de la imagen aparece nítida y enfocada, y el resto ligeramente *flou*, con un cierto desenfoque intencionado– le sirvió de medio artístico de expresión para alcanzar densidad dramática y representar los sentimientos. En esta fotografía, la mujer leyendo una carta es Alice Liddell a la edad de dieciocho años, muchos años después de que el matemático Charles Lutwidge Dodgson, durante un paseo en barco por el río Támesis, le contara a ella, cuando era una niña de seis años, y a sus hermanas fabulosas historias en las que la heroína no se llamaba también Alice por casualidad. Bajo el seudónimo de Lewis Carroll, Dodgson se haría mundialmente famoso con su cuento *Alicia en el país de las maravillas*.

Julia Margaret Cameron (1815 -1879)

Alice Liddell, 1870

Julia Margaret Cameron Trust, Freshwater Bay, isla de Wight

Vincent van Gogh

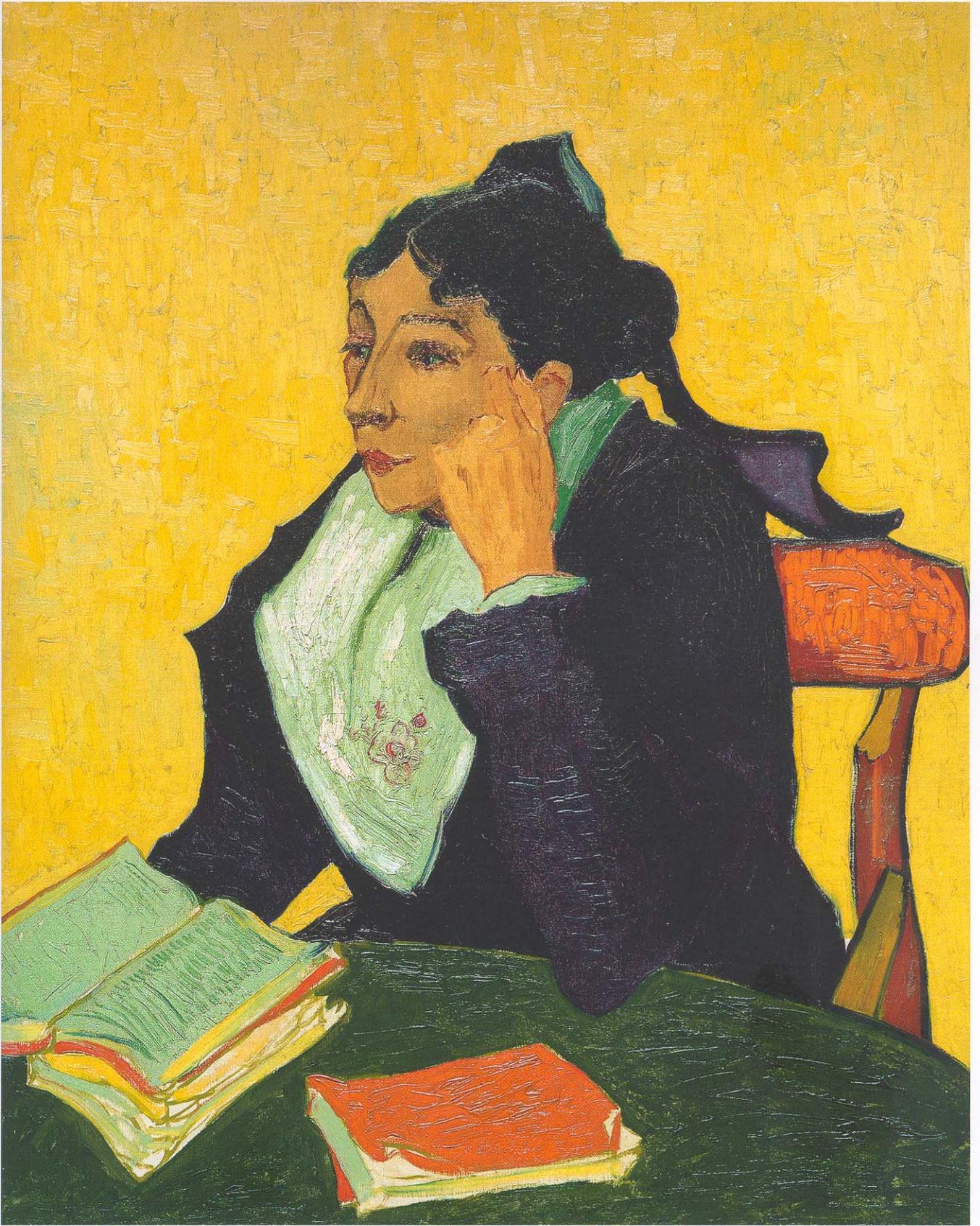
En Arles, Vincent van Gogh solía frecuentar el Café de la Gare regentado por Joseph Ginoux, cuya esposa le sirvió de modelo para este retrato; como el mismo Van Gogh escribió a su hermano Théo, lo hizo «de prisa y mal» en tres cuartos de hora.

Como Chardin, Füger y otros, Van Gogh no registra el proceso mismo de la lectura, sino su efecto, cuando los ojos de la lectora se han liberado de las páginas del libro y el eco de lo que acaba de leer resuena y se perpetúa en sus pensamientos. Pero a diferencia de los motivos de Chardin, Füger o, más tarde, Valloton, la lectora de Van Gogh desvía su mirada del espectador del cuadro para dejarla vagar a lo lejos, perdida en un horizonte indefinido. Además, la postura de su cabeza apoyada sobre su mano hace de ella una figura melancólica. Como todas las actividades del espíritu, el acto de la lectura rehuye cualquier forma de representación naturalista. El pintor sólo puede mostrarnos a una persona cuya postura y cuya mirada nos permiten concluir que está leyendo. A ese respecto, se puede suponer que la lectura es un fenómeno autónomo, como si bastara con ponerse a leer para que la búsqueda de la verdad lograra su objetivo. Sin embargo, la madame Ginoux de Van Gogh parece querer contradecir esa opinión generalizada: leer libros, nos dice tal vez esta mujer madura y sabia, es solamente el umbral de la vida intelectual; la lectura puede guiarnos, pero no es un fin en sí misma.

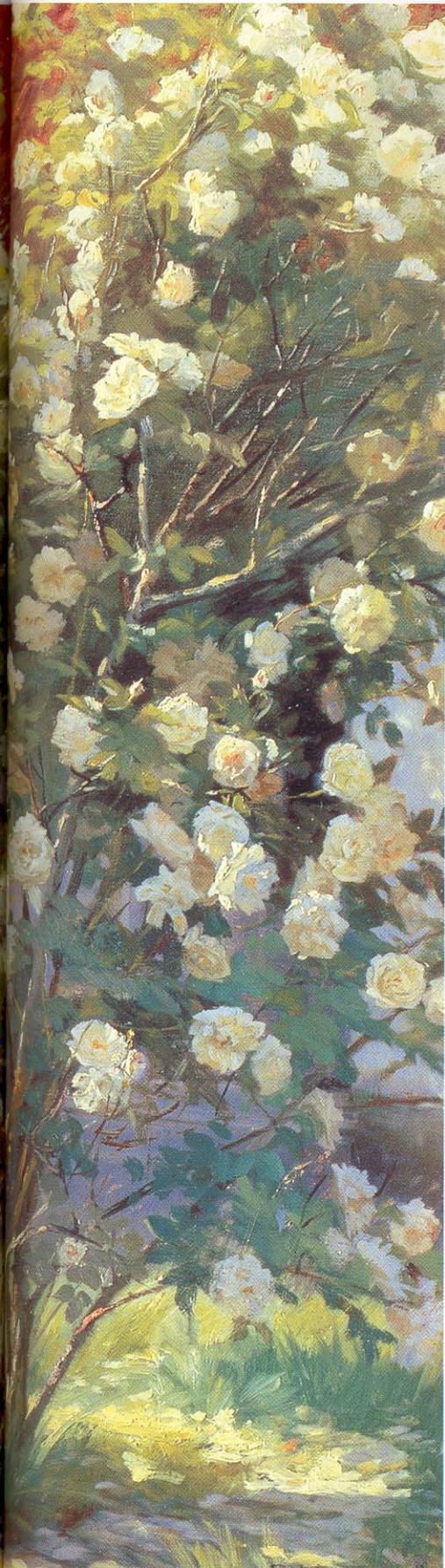
Sin su increíble paleta de colores, los retratos de Van Gogh no tendrían ese carácter de revelación que nos sorprende cada vez que los contemplamos. En esta obra, el amarillo casi chillón del fondo oscurece la figura y la hace surgir al mismo tiempo en un halo de luz. Van Gogh comentó al respecto que quería darle al ser humano – hombre o mujer– un «encanto de eternidad»: estaba tratando de recrear con «el resplandor y la vibración de los colores» lo que los pintores de otros tiempos habían simbolizado con la aureola.

Vincent van Gogh (1853-1890)

Arlesiana (madame Joseph-Michel Ginoux), 1888
Museo Metropolitano de Nueva York, Nueva York







Peter Severin Krøyer

Tras varias estancias en París, España e Italia, el pintor noruego Peter Severin Krøyer se instala en la colonia de artistas de Skagen, en Dinamarca. Allí ven la luz, sobre todo durante los breves veranos escandinavos, numerosos cuadros pintados en el jardín de su casa. En varios de ellos retrata también a su esposa Marie Krøyer. El artista ha consagrado también una de sus obras a las dos tumbonas que se ven en un segundo plano. En ambas pinturas, Marie está sentada en la silla de la izquierda, leyendo ociosamente un periódico, mientras la de la derecha permanece desocupada, esperando seguramente a que el pintor vuelva junto a su amada esposa una vez realizado su trabajo sobre el tema.

Sentimos la influencia de los impresionistas, que amaban tanto pintar en el exterior y representar sus imágenes al aire libre. Leer en la naturaleza, bajo el sol estival, constituía sin duda un especial placer para los noruegos, tan marcados por los largos inviernos.

Peter Severin Krøyer (1851-1909)

Jardín de rosas (la esposa del pintor en su jardín de Skagen), 1893
Fine Art Society, Londres

Vittorio Matteo Corcos

Las mujeres jóvenes de mirada soñadora, perdidas en sus pensamientos, con frecuencia en ambientes dudosos, eran en los años 1880 y 1890 la especialidad del pintor florentino Vittorio Matteo Corcos, que había estudiado durante cuatro años en París, donde había conocido las ambigüedades de la *belle époque*. Los tres libros amarillos de la célebre colección de clásicos publicados por la editorial Grasset apilados sobre el banco junto a la joven son una reminiscencia de su estancia parisina.

Las hojas muertas dispersas por el suelo así como los accesorios estivales, sombrero de paja y sombrilla, abandonados sobre el banco junto a la pila de libros sugieren el tema principal de esta pintura: la fugacidad de la existencia. El otoño sigue al verano. Pero ¿es éste el tema alrededor del cual giran los pensamientos de la joven? Entre las hojas marchitas se ven también unos pétalos rojos; se han caído de una rosa que la pila de libros retiene, librándola así de deslizarse del banco. La rosa, en especial la rosa roja, es un símbolo del amor, y ésta parece también ajada, marchita, perdida. Pero la rosa es también un símbolo de la inocencia: en muchas regiones de Europa, la novia la tiraba tradicionalmente a un río la mañana de su boda para simbolizar la despedida de su niñez.

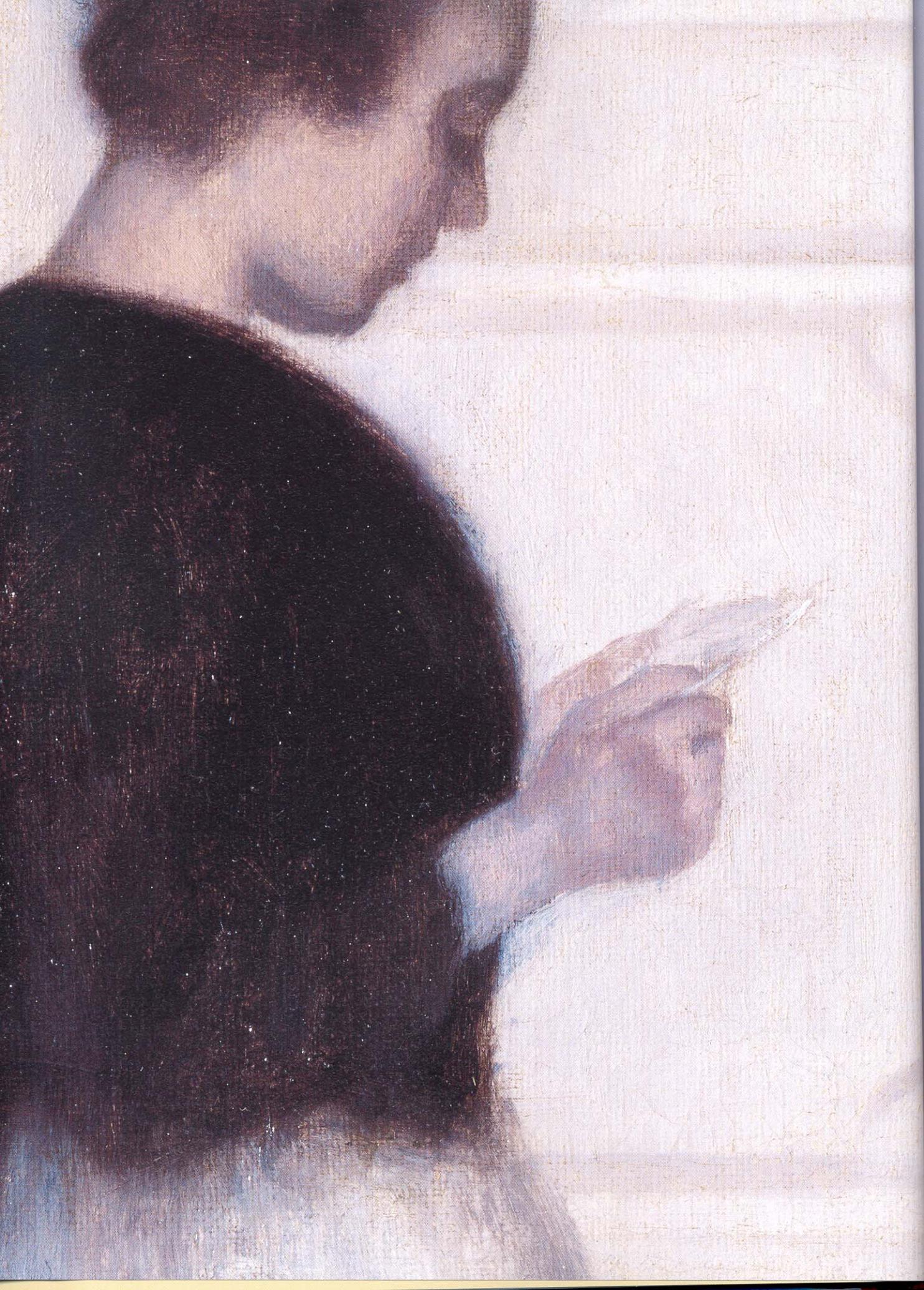
Éste podría ser entonces el tema del cuadro: el verano que se retira ha hecho de una muchacha joven una mujer dueña de sí misma. La lectura ha contribuido tal vez a este cambio, y la rosa parece haber servido de punto de lectura del libro. La manera enérgica y casi desafiante con que la modelo alza la cabeza muestra en todo caso una cosa: la nostalgia de un retorno a la edad de la inocencia no es su problema. El título del cuadro es engañoso: esta lectora no es una soñadora.

Vittorio Matteo Corcos (1859-1933)

Sueños, 1896

Galería Nacional de Arte Moderno, Roma





Pequeñas escapadas

Lectoras solitarias

En el siglo xx el libro se convierte en un producto de masas. Nunca antes había habido tantos libros, ni a precios tan bajos. En este sentido, ese siglo debería haber sido la edad de oro de la lectura. Por el contrario, uno se ve forzado a establecer un balance decepcionante: el libro no ha cesado de perder importancia en beneficio de la prensa escrita, el cine, la radio, la televisión y, por último, los ordenadores e Internet. Aunque, a decir verdad, este argumento se aplica sobre todo a los hombres. Las mujeres leen no sólo mucho más, sino también de manera diferente. Buscan en los libros respuestas a preguntas esenciales de la vida. La lectura, su gran pasión, ha dado lugar a pequeñas escapadas.



Jessie Marion King

El estilo *art nouveau* emergió de las artes decorativas y conoció su apogeo a principios del siglo xx. En plena era industrial, los artistas de toda Europa se pusieron a crear nuevos paraísos. Sus ornamentos llenaron de encanto los objetos de la vida cotidiana. Había nacido la era del diseño. La «gramática mágica», para la que la ilustradora y decoradora escocesa Jessie Marion King crea esta imagen y que sitúa entre las manos de una joven ingenua, se refiere al arte de la metamorfosis: en el dibujo, King reúne dos rosas de la célebre variedad Macintosh para formar un corazón en la ventana, porque los corazones se convertirán en muchachas, las muchachas en mariposas y las mariposas en fórmulas mágicas.

Jessie Marion King (1876-1949)

La gramática mágica, hacia 1900



Heinrich Vogeler

La colonia de artistas de Worpswede, en el norte de Alemania, había sido fundada en el espíritu del *art nouveau*. El pintor e ilustrador Heinrich Vogeler transforma una antigua granja –la Barkenhoff– en un edificio *art nouveau* que pronto se convierte en el foco del movimiento. Influenciado por la experiencia de la Primera Guerra Mundial, Vogeler construye más tarde, antes de emigrar definitivamente a Rusia, una escuela profesional comunista. Los elementos de su futuro estilo realista objetivo aparecen ya en este diseño de 1905 –que representa a su esposa Martha–, aunque sin la carga ideológica de sus obras posteriores.

Heinrich Vogeler (1872-1942)

Martha Vogeler, hacia 1905



Carl Larsson



El movimiento reformista *art nouveau*, que pretendía crear una nueva estética de vida, incluye también al pintor sueco Carl Larsson. El artista se hizo famoso trascendiendo más allá de las fronteras de su país natal gracias a sus estampas ilustradas, en las que condensaba una versión idealizada de la vida cotidiana de su familia de nueve miembros en una casa de campo. El idilio de una existencia libre del bullicio de la gran ciudad salta a los ojos del espectador actual. Sin embargo, con sus diarios ilustrados, Larsson perseguía un objetivo mucho más ambicioso: liberar al género humano de la envoltura en la que el siglo XIX lo había encerrado y que éste seguía llenando con imitaciones de estilos anteriores. Mucho antes de las aspiraciones vanguardistas de la década de 1920, Larsson promovió la idea de una casa económica, abierta al exterior, que hiciera la convivencia más agradable y en la que se pudiera vivir de acuerdo con un sentimiento ávido de luz, espacio, movimiento y espontaneidad. Larsson fue, no obstante, un conservador; seguía creyendo que el mundo rural y su cultura constituían el fundamento de la nación sueca. Después de la Segunda Guerra Mundial, los suecos no fueron sin embargo los únicos en descubrir que el ideal larssoniano de un hábitat sin pretensiones, orientado a la vida familiar, de ambientes claros y amueblados con economía, correspondía exactamente a las condiciones y las necesidades —en absoluto rurales— de la vida moderna. IKEA conquistó el mercado mundial de la decoración de interiores siguiendo este original modelo.

El cuadro nos muestra a Karin, la esposa de Larsson —que como decoradora desempeñó un papel decisivo en la definición del nuevo estilo de vida propuesto por el artista—, en el comedor de la primera casa de la pareja, Lilla Hyttånäs. La luz eléctrica de una lámpara, cuya pantalla está inspirada en las flores de cactus, aporta una agradable iluminación para la lectura. El perfil de una mujer que busca un poco de relajación en la lectura después de un día de trabajo encuentra su homólogo *art nouveau* en el retrato de Karin que se ve sobre el cristal de la cómoda.

Carl Larsson (1853-1919)

Karin leyendo, 1904
Zornsamlingarna, Mora



August Sander

Capturar «el rostro de nuestro tiempo» a través de retratos fotográficos de hombres y de mujeres representativos de un determinado oficio, de un grupo de edad o incluso de características nacionales fue el objetivo de muchos proyectos fotográficos ambiciosos de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930. Para su monumental obra de fotografía comparada, que nunca vio en vida integralmente publicada, August Sander recurrió también a retratos fotográficos creados mucho tiempo antes. Al clasificar a los individuos según el lugar y el rango que ocupaban en la sociedad, Sander buscaba dar una imagen global de la sociedad alemana de su tiempo. Todas sus fotografías muestran un tipo social de cuerpo entero vestido con su ropa de trabajo. A pesar de esa clasificación de la sociedad en categorías de acuerdo con su ocupación, un concepto ya obsoleto en ese entonces, August Sander logró recoger impresionantes retratos de la gente de su tiempo. El poder expresivo de los retratos es tanto más profundo cuanto más insinúan sobre el carácter social anónimo que el fotógrafo había querido captar al tomar cada fotografía.

En la obra de Sander, los libros y escritos diversos, así como la gente que los lee, se encuentran sobre todo en los ambientes literarios y educacionales. El libro se convierte aquí en el símbolo de pertenencia a un cierto nivel de educación. Es al mismo Sander a quien debemos la célebre frase: «En fotografía, no hay sombras inexplicables.»

August Sander (1876-1964)

Maestra de escuela primaria, Linz/Danubio, hacia 1904

Vilhelm Hammershøi

En 1898 el pintor danés Vilhelm Hammershøi, que estaba casado con la hermana de su compañero de estudios Peter Ilsted (véase página 117), se trasladó a un espacioso apartamento en el primer piso de una casa del siglo xvii situada Strandgade 30, en Copenhague. Antes de instalarse, la pareja había hecho pintar de un blanco uniforme las puertas, las ventanas, los paneles y las molduras, y cubrir con una capa de color gris las paredes y los techos. A partir de entonces, el apartamento escasamente amueblado serviría a sus ocupantes de laboratorio y de espacio de exposición de una pintura de interiores tan sorprendente como enigmática.

Este *Interior con mujer leyendo una carta* es una de las primeras pinturas realizadas en esa casa. Es fácilmente reconocible como la imagen inversa de la *Mujer de azul leyendo una carta* de Vermeer (véase página 57). En vez de ofrecer el rostro girado hacia la ventana, la lectora de Hammershøi se nos muestra delante de una puerta abierta que conduce a la habitación contigua. Y en lugar de un mapa geográfico, que Vermeer utiliza para crear una segunda alusión al mundo exterior, se ve otra puerta, esta vez cerrada, detrás de la lectora que el artista representa de perfil, como ya lo había hecho su predecesor de Delft. Detrás de esa puerta, como veremos en una obra ulterior, se repite la misma constelación: un cuarto con dos puertas, de las que una está abierta. Todo indicio que pudiera llevar a inscribir la carta y a su lectora en el contexto de una historia ha sido borrado del cuadro de Hammershøi. El cuarto no está lleno de objetos ni de gente con sus sueños. El tiempo no contiene la respiración para un momento de intimidad: se ha detenido para siempre. Incluso la carta parece venir de ninguna parte: es también, en cierto modo, una puerta que sólo remite a sí misma.

Toda huida, incluso sobre las alas imaginarias de la lectura, está condenada de antemano al fracaso. La pintura de interior de Hammershøi nos ofrece la paradoja de una pintura de género desprovista de género. Cuando no hay nada más que contar, incluso una lectora acaba convirtiéndose en una inerte figura secundaria.

Vilhelm Hammershøi (1864-1916)

Interior con mujer leyendo una carta, Strandgade 30, 1899
Colección privada



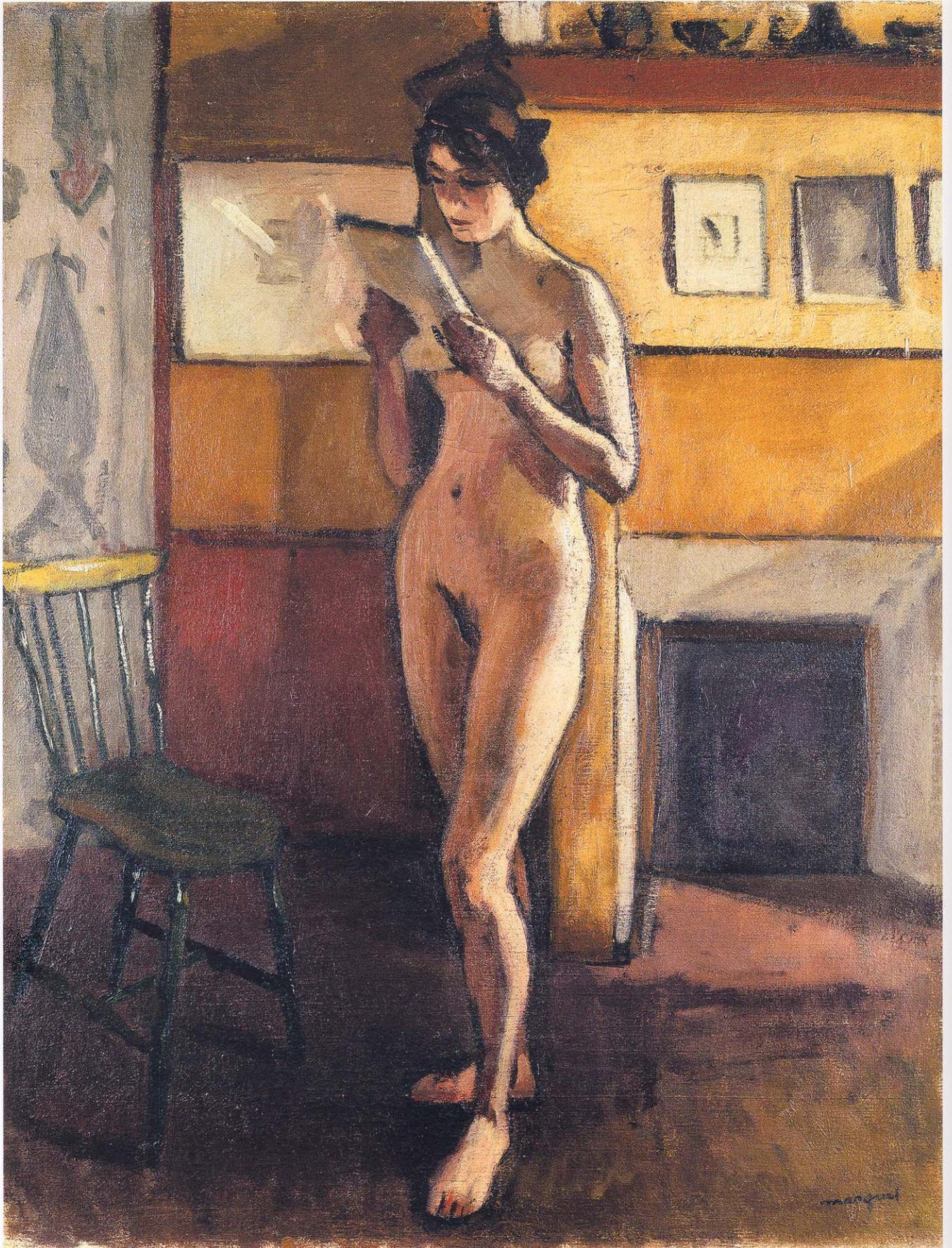


Peter Ilsted

A diferencia de su cuñado Vilhelm Hammershøi, que confirió a sus escenas de interior un carácter inquietante y alucinador (véase página 114), el pintor danés Peter Ilsted desarrolló su pintura replegándose a una atmósfera íntima y familiar. Cálidas tonalidades de marrón, luz tamizada, formas redondeadas que suavizan la angulosidad de la habitación, una muchacha sumergida en la lectura: la ornamentación mural del siglo XIX cede el sitio al apartamento del siglo XX. Este estilo de pintura apela a la nostalgia de un rincón acogedor. Quien se retira a ese rincón expresa el deseo de fundirse, aunque sólo sea un instante, con el refugio elegido. En una época dominada por la manía de las movilizaciones, esa nostalgia es más que comprensible.

Peter Ilsted (1861-1933)

Interior con muchacha leyendo, 1908
Colección privada



Albert Marquet

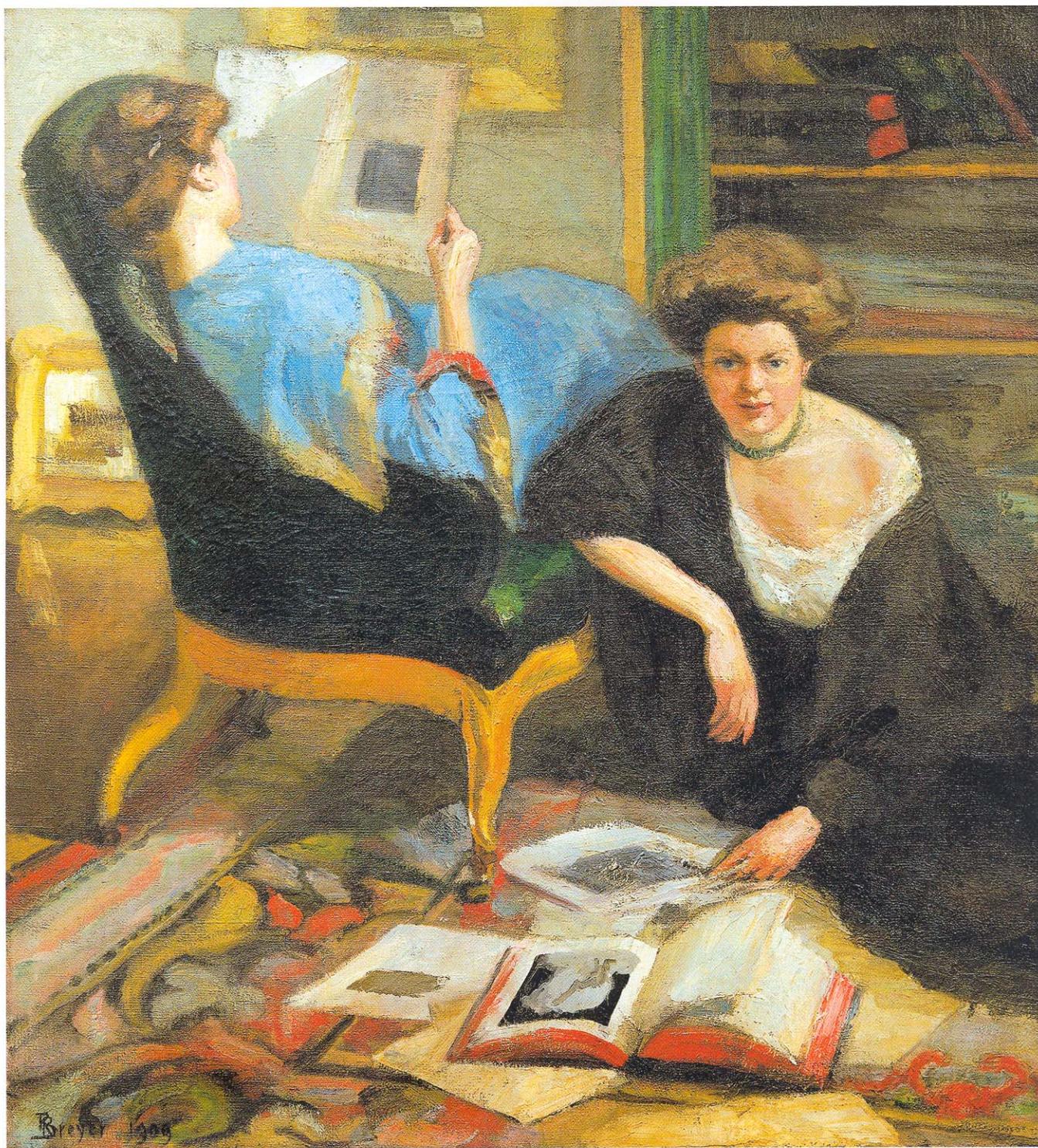
La fuerza del pintor francés Albert Marquet, amigo de Matisse, no estaba ciertamente en su imaginación. Su obra está dominada por las vistas de puertos, escenas de calle y paseos marítimos que, dentro de su minimalismo y falta de pretensiones, despliegan sin embargo su propia poesía. Marquet pintaba dondequiera que fuera. Durante sus viajes, solía alquilar una habitación con vistas al puerto o a la ciudad y plasmaba en la tela lo que se ofrecía a su mirada, con una autenticidad que se alejaba, no obstante, de toda fidelidad fotográfica.

Los desnudos que pintó en su estudio parisino entre 1910 y 1912 constituyen un tema de excepción en su obra y desconciertan por su austeridad y aparente indiferencia. Las mujeres de Marquet no tienen nada de la vibrante desnudez de un cuadro de Pierre Bonnard o de la radiante despreocupación de un Renoir. Lo que las distingue, por el contrario, es el rigor y la fuerza retenida con los que imponen su presencia. La modelo preferida de Marquet era su amante Ivonne, que en realidad se llamaba Ernestine Bazin. La pintaba tendida sobre un sofá o, como en este cuadro, de pie y haciéndola ocupar casi toda la altura de la tela. Su cuerpo delgado está contorneado con una espesa línea negra que le da luz propia.

Como artista, dijo una vez Marquet, yo busco la realidad de la vida. Lo que le importaba no era ni un gesto ni un movimiento, ya fueran hermosos o feos, sino su autenticidad. Por esa razón, no nos muestra a su modelo en una pose ajustada a algún canon de belleza, sino absorta en la lectura de una revista, como si no se percatara en absoluto de la presencia del pintor (y del espectador).

Albert Marquet (1875-1947)

Desnudo femenino de pie, 1910
Colección privada



Robert Breyer

Realizada al principio en un formato horizontal, esta pintura fue luego considerablemente recortada en su lado derecho para concentrarse por entero en las dos figuras femeninas vestidas y peinadas con elegancia. Pese a que no se comunican directamente la una con la otra, las dos están ocupadas en la misma actividad. Además, la diagonal sinuosa que sus siluetas contiguas trazan desde la esquina superior izquierda hasta el ángulo inferior derecho de la imagen subraya su afinidad.

Mientras que la mujer vestida de azul está sentada de través en su diván, casi del todo apartada, y hace balancear sus piernas por encima del respaldo, concentrada en su lectura y de espaldas al espectador, su amiga se ha instalado confortablemente en el suelo. Vuelta hacia el espectador, está hojeando libros y revistas diseminados sobre la alfombra. Vemos aquí, armoniosamente reunidas en un cuadro y repartidas entre dos mujeres, las dos posturas típicas de la lectura que suele mostrar la pintura: la de estar absorbido por lo que se lee, de espaldas al mundo exterior, y la del que se vuelve hacia el espectador cuando levanta sus ojos de la página. La imagen irradia equilibrio; su atmósfera está surcada de confianza y seguridad.

Robert Breyer (1866-1941)

Mujeres leyendo, 1909

Colección Rolf Deyhle, Stuttgart

Edouard Vuillard

Las primeras escenas de interior de Vuillard, en particular las pintadas en la década de 1890, dan la impresión de que el pintor se había propuesto confirmar la célebre fórmula programática de su compañero de estudios y oficio Maurice Denis, quien sostenía que un cuadro, antes que la representación de un caballo de batalla, una mujer desnuda o una anécdota cualquiera, era por su naturaleza una superficie cubierta de colores agrupados según un ordenamiento determinado. Posteriormente, como se ve en esta obra de 1925, Vuillard renunció a ese radicalismo que ignoraba el espacio y la perspectiva: de allí en adelante, los ángulos ya no flotan, los objetos vuelven a ser representados en el espacio, y el tratamiento indiferenciado de ese espacio, de los seres y de las cosas en el seno de una misma envoltura ornamental es parcialmente abandonado. La pintura de Vuillard continúa, sin embargo, mostrando su predilección por las escenas de interior. Pero la estrechez y la opresión de las primeras obras han dado paso a una cierta espaciosidad y ligereza, que rompe sin retorno la prisión de la proximidad. En esta biblioteca uniformemente iluminada parece posible la existencia de una relación entre las figuras que llenan el espacio con vibraciones de animación humana. Por su sola presencia, la muchacha apoyada contra la puerta abre un espacio con vista a la habitación contigua. La intimidad de la situación ha sido no obstante preservada. Como muchos de sus contemporáneos, Vuillard sugiere que lo siniestro y lo terrorífico pueden estar ocultos en la vida interior y la intimidad.

Édouard Vuillard (1868-1940)

En la biblioteca, 1925

Colección privada



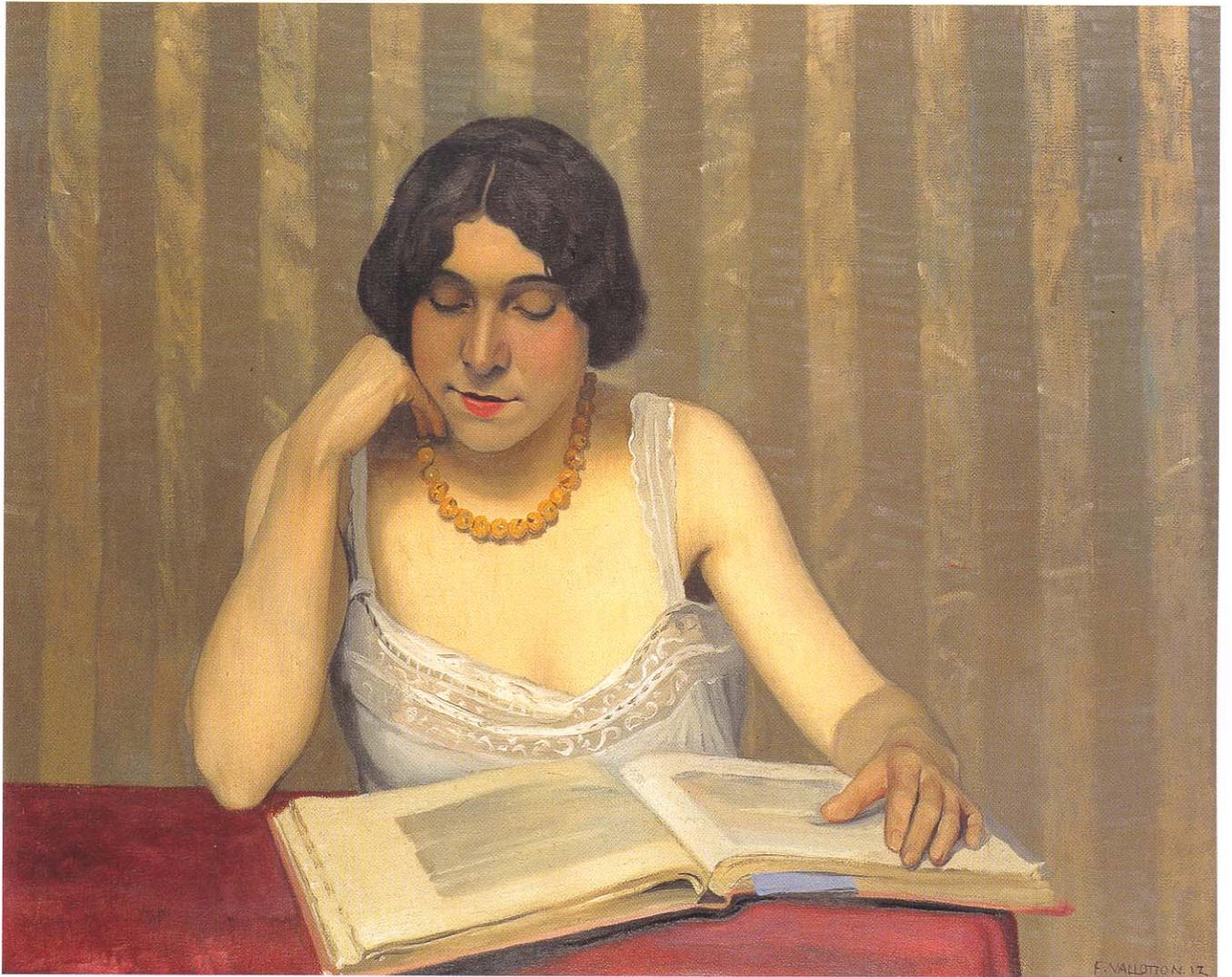
Félix Vallotton

Si para Vuillard los interiores son a la vez hogar y lugar de Strabaja, para su amigo de origen suizo Félix Vallotton, miembro como él del grupo Nabi, son en cambio el teatro de las pasiones y los sufrimientos humanos. Allí se desencadenan las despiadadas guerras entre los sexos, que repercuten sobre el mundo de los objetos que mueblan ese espacio.

Pero todos esos aspectos están ausentes en la *Lectora con collar amarillo*. El decorado psicológico ha sido suprimido y la sensación de opresión ha cedido su lugar a la serena contemplación de un libro con imágenes de extensos paisajes. Aunque la escena muestre aún indicios de una situación dramática, la calma parece haber regresado, por unos instantes al menos, y el triángulo armónico formado por la mirada, los brazos y el libro ha triunfado sobre la tragicomedia de las relaciones humanas. Vallotton nos muestra a una mujer de sonrisa maliciosa, que parece encontrar la paz dentro de sí misma.

Félix Vallotton (1865-1925)

Lectora con collar amarillo, 1912
Colección privada





Erich Heckel

Erich Heckel fue miembro fundador de la comunidad de artistas *Die Brücke* (El Puente), un grupo expresionista al que también pertenecieron inicialmente Ernst-Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl y Karl Schmidt-Rottluff, todos ellos estudiantes de arquitectura como el mismo Heckel. Más tarde se les unieron Max Pechstein, Emil Nolde y Otto Mueller. En 1910-1911, Heckel pintó su cuadro programático *Escena de estudio*. Cuatro modelos desnudas, dos de ellas parcialmente ocultas detrás de un biombo, pueblan un estudio donde el mobiliario y los accesorios, desde las alfombras hasta las cortinas, han sido enteramente concebidos por los artistas del movimiento *Die Brücke*. Las cuatro modelos se desplazan por el espacio con despreocupación y naturalidad, y gesticulan sin afectación. Sus miradas están dirigidas a un objeto irreconocible con el que una de ellas está jugando. La pintura transmite la impresión de haber sido realizada a partir de un boceto trazado a toda prisa. «Todos los encuentros de la vida cotidiana –escribió más tarde Kirchner– eran incorporados a la memoria de esta manera. El estudio se convirtió en hogar para la gente que servía de modelo. Ellos aprendían de los artistas y los artistas de ellos. Los cuadros registraban la vida con inmediatez y prodigalidad.» Lo mismo puede aplicarse a la *Mujer leyendo* de Heckel. En una posición medio acostada, medio sentada, con una manta extendida sobre su cuerpo probablemente desnudo, la mujer se ha puesto cómoda sobre un diván. Esta escena podría desarrollarse también en el estudio, como sugiere el cuadro que se ve al fondo. La lectora hace una mueca; su cara recuerda un poco a las esculturas africanas, que resultaron muy atractivas para los expresionistas, en particular para Nolde. Este pequeño cuadro, rápidamente ejecutado con cera y colores opacos, irradia una gran espontaneidad y mucha naturalidad.

Erich Heckel (1883-1970)

Mujer leyendo, 1911
Brücke Museum, Berlín

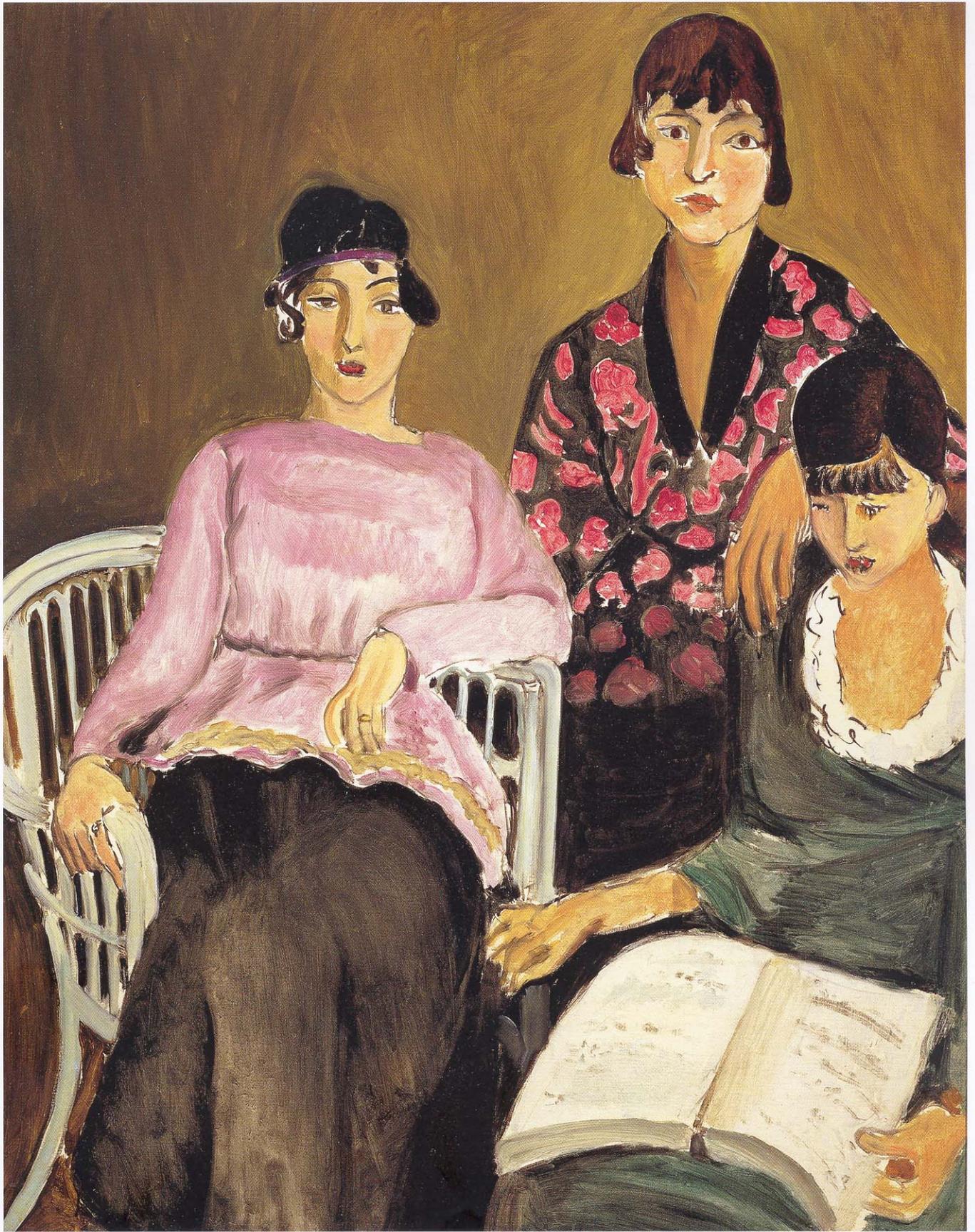
Henri Matisse

A diferencia de su gran antagonista Pablo Picasso, Henri Matisse no fue un testimonio de su tiempo, al menos en lo concerniente a su pintura. Sus interiores son paraísos artísticos llenos de una promesa de felicidad que mantuvo inequívocamente durante toda su vida. Sólo de vez en cuando emergen de sus obras pálidos reflejos de una crítica social, como en *Las tres hermanas*, también conocida bajo el título *La lectura*. Las tres mujeres, de aire aburrido, pedante e indiferente, son aparentemente hijas de una familia de la alta sociedad. Privilegiadas por la holgura de las circunstancias en las que han crecido, han podido cultivar una complacencia apática con la vida que ha desembocado rápidamente en hastío por esa existencia protegida. Durante ese mismo período, Matisse pintó varios cuadros con el mismo motivo; entre ellos, un tríptico con tres hermanas en cada panel representadas en diversas poses y estados de ánimo, con peinados y vestidos siempre distintos y en parte exóticos, con semblantes unas veces taciturnos, otras veces sensuales, otras inescrutables. Una misma modelo reaparece en todos los cuadros de esta serie, una joven italiana llamada Laurette, a quien Matisse había conocido en 1916 (aquí se la ve en medio de las otras dos modelos). La constelación de tres mujeres permite múltiples asociaciones, sobre todo mitológicas: uno piensa en las tres Gracias, también en las musas, diosas protectoras de las artes que en sus orígenes fueron probablemente tres hermanas y luego nueve, y por último en las tres Parcas que, según la mitología clásica, gobernaban los destinos humanos hilando primero, luego devanando, para acabar cortando el hilo de la vida.

La pintura de Matisse juega con esas asociaciones. Y, ¿quién sabe?, tal vez tengan las tres un aire tan aburrido sólo porque el libro no les agrada y no tienen ningún otro al alcance de la mano.

Henri Matisse (1869 -1954)

Las tres hermanas, 1917
Museo de Orangerie, París





Suzanne Valadon

Marie-Clémentine Valadon, más conocida como Suzanne Valadon, llegó a la pintura después de trabajar como modelo para Renoir, Toulouse-Lautrec y otros famosos pintores de la época. Artista autodidacta, liberó definitivamente el desnudo femenino de su falsa aura de pintura de salón y sustituyó el catálogo de poses por una desnudez pintada que es tan naturalista como expresiva. Valadon no renuncia al enfoque artístico del cuerpo femenino, pero lo libera del doble juego de exaltación y degradación al que el desnudo convencional generalmente lo somete. Sus cuadros confieren al cuerpo femenino una presencia y un carisma propios, sin relacionarlo con los cánones de belleza corrientes ni referirse a su dimensión erótica. En 1931, a la edad de sesenta y seis años, Suzanne Valadon pinta un autorretrato que la muestra como mujer anciana con los pechos desnudos, una innovación absoluta para la época. La mujer de nuestro cuadro ha apartado la colcha y se ha sentado sobre la sábana. La ropa que acaba de quitarse cuelga del respaldo de la cama. Con aire relajado, hojea un folleto. Como la mujer del cuadro *Habitación de hotel* realizado por Edward Hopper nueve años más tarde (véase página 143), nuestra modelo también parece ocupar una habitación de hotel, esperando tal vez a un amante. Pero, a diferencia de la viajera sin domicilio existencial de Hopper, la mujer pintada por Valadon da la impresión de haber encontrado un techo, aunque sólo sea temporalmente. La ropa de cama, cuyos colores armonizan con los de su piel, y la alfombra roja a sus pies encuadran su cuerpo desnudo y le dan protección y seguridad.

Suzanne Valadon (1867-1938)

Desnudo femenino, 1922

Museo de Arte Moderno, París

Gwen John

Gwen John fue una de las grandes pintoras inglesas del siglo xx. Le dio a este cuadro el título *La convaleciente*; la obra se inscribe en una serie de diez lienzos realizados entre finales de la década de 1910 y mediados de la de 1920, que siempre representan en obsesiva repetición el mismo motivo de una mujer convaleciente leyendo. A veces, en vez de la carta que vemos aquí, es un libro lo que la modelo tiene entre sus manos. Gwen John pintó probablemente esta versión para su amiga íntima Isabel Browser, que yacía entonces en un hospital.

Vemos a una mujer joven aparentemente muy débil y cansada, pero al mismo tiempo resuelta. Lo que le importa a Gwen John es menos la apariencia exterior de la mujer que la intensidad de su presencia. La obra está pintada en un estilo vacilante para indicar que la artista, como su modelo, se encuentra en un estado de agotamiento, como si hubiera necesitado una energía extraordinaria para ponerse a salvo del peligro del fracaso.

La neurastenia, un desorden psicológico caracterizado por el agotamiento, la hipersensibilidad de los órganos sensoriales, la irritabilidad nerviosa y una excesiva atención a sí mismo, fue vista por muchos contemporáneos de Gwen John como un estado de emotividad que correspondía tanto a la edad moderna como a su arte. Nos parece interesante que el escritor Marcel Proust sostuviera que la lectura podía servir de ayuda en esos casos cumpliendo el papel desempeñado habitualmente por los psicoterapeutas. El paciente necesita estímulos del exterior, pero esa intervención ha de producirse dentro de uno mismo. Ésta es exactamente, según Proust, la definición de la lectura, y solamente de la lectura, que actúa como un antídoto que nos restituye poder intelectual y fuerza de voluntad en las fases de agotamiento. Bajo su protección podemos curar nuestras dolencias.

Gwen John (1876-1939)

La Convaleciente, 1923/1924

Fitzwilliam Museum, Universidad de Cambridge





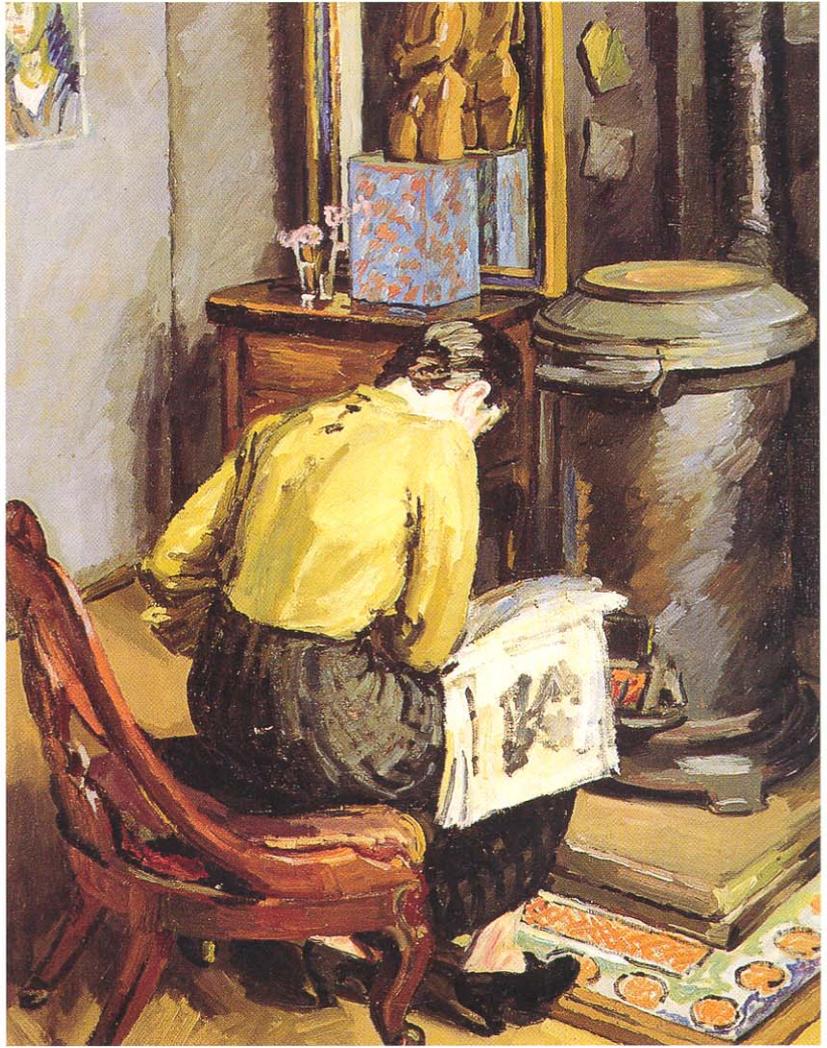
Gabriele Münter

Wassily Kandinsky, su maestro y compañero sentimental durante muchos años, reconoció que la pintora y diseñadora gráfica Gabriele Münter poseía «una línea delicada aunque muy definida, discreta y precisa». Hacia 1920, mucho después de la época de su vida en común en una casa de Murnau, en los Alpes bávaros, que puede visitarse aún hoy en día, Gabriele Münter realizó una serie de dibujos a lápiz que representan mujeres sentadas en un sillón. Una de esas obras, que la misma artista tituló *Absorta*, muestra a una mujer hundida en una silla, con la desesperación escrita en su rostro. La expresión de la modelo de la *Mujer en un sillón con la vista levantada* es, por el contrario, toda arrogancia. Sólo *La lectora* que vemos aquí es una mujer preocupada por otra cosa que por sí misma. Su postura, con las piernas separadas exageradamente y el torso inclinado hacia adelante, irradia seguridad, energía y concentración. Esta lectora vive en el aquí y ahora. Y, como la artista que la ha creado, no parece preocuparse demasiado por las convenciones.

Gabriele Münter (1877-1962)

La lectora, 1927

Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner, Munich



Duncan Grant

Los cuadros que vemos en estas dos páginas nos transportan al universo del grupo de intelectuales británico de Bloomsbury, cuyo miembro más famoso fue probablemente la escritora Virginia Woolf. Otra figura central del círculo fue el pintor Duncan Grant, compañero sentimental de la hermana de Virginia, Vanessa Bell, con quien tuvo una hija llamada Angelica. Esta pintura muestra a Angelica, sentada de «perfil perdido», leyendo una revista delante de la estufa del estudio que Grant tenía en el barrio londinense de Bloomsbury. Cuando uno está absorto en la lectura, se preocupa poco por la postura de su cuerpo, como esta joven lectora que, fascinada por lo que lee, se sienta aquí encorvada al calor de la estufa.

Duncan Grant (1885-1978)

La estufa, Fitzroy Square, 1936
Herederos de Duncan Grant



Vanessa Bell

Vanessa Bell fue pintora, diseñadora y decoradora. En 1914, estando aún casada con Clive Bell y después de una relación amorosa con Roger Fry, se fue a vivir con Duncan Grant. Tuvieron una hija, Angelica, que en 1942 se casó, contra la voluntad de su madre, con David Garnett, un antiguo amante de su padre. En este cuadro, Vanessa pintó a dos de las cuatro hijas de ese matrimonio, sentadas en un sofá, sumergidas en la intimidad compartida de la lectura. Se dice que por hacer de modelo para su abuela las niñas percibían seis peniques por hora de pose.

Vanessa Bell (1879 -1961)

Amaryllis y Henrietta, 1952
Herederos de Vanessa Bell



Cagnaccio di San Pietro

Cagnaccio (perro gozque, en italiano) di San Pietro era el seudónimo de Natalino Bentivoglio Scarpa. Después de romper con el futurismo a principios de la década de 1920, su obra se orientó al arte más representativo del movimiento de la nueva objetividad. La influencia de Otto Dix y sobre todo de Christian Schad, a quien es posible conociera también personalmente, es evidente. El retrato frío y distante de la esposa del abogado veneciano Vighi la muestra encerrada en su salón burgués. Las pequeñas figuras de porcelana situadas sobre la mesa son indicio de un gusto por los placeres infantiles; evocan probablemente una relación amorosa entre el pequeño perro (significado del nombre del pintor) y la mujer del abogado, cuyo rojo vestido encuentra su eco en el color de la cresta y la carúncula del gallo. Es verosímil que el gallo represente al marido; el término italiano *becco* (pico) significa también «cornudo». El carácter pueril de las figuras de porcelana se repite en la cara de la mujer, donde la expresión de sorpresa, parecida a la que solemos encontrar en las pinturas con niños, se mezcla con una profunda melancolía. El cuadro nos habla de la dolorosa experiencia de haber sobrevivido a sí mismo: haberse detenido en la infancia de una época ya pasada sin que exista la menor posibilidad de una regeneración. Aquí, hasta la lectura parece haber perdido su poder terapéutico de motivación.

Cagnaccio di San Pietro, seudónimo de Natalino Bentivoglio Scarpa (1897-1946)

Retrato de la señora Vighi, 1930/1936

Colección privada

Alexander Alexandrowitsch Deineka

Desde sus orígenes, el arte de Alexander Deineka estuvo directamente relacionado con los radicales cambios sociales en la Unión Soviética después de la Revolución de Octubre de 1917. El pintor no se veía sólo como cronista, sino también como un pionero de la sociedad comunista en gestación. Con ese espíritu, emprendió la búsqueda de nuevas vías para su pintura, más allá de los patrones estéticos del siglo XIX, y las encontró en el futurismo, el constructivismo y el fotomontaje. Sus ilustraciones, carteles, frescos decorativos y otras obras monumentales aspiraban a la eficacia inmediata, hasta el punto de convertirse en propaganda. En sus creaciones dio preferencia a temas como el *pathos* del trabajo industrial, la historia de la revolución, la cultura física y el deporte. Al margen de sus producciones monumentales y provocadoras, existe también una dimensión íntima y poética en la obra de Deineka, para la que recurrió de hecho a elementos tardíos del siglo XIX y se dejó inspirar durante sus viajes al extranjero por las corrientes artísticas «burguesas» de su época. A comienzos de la década de 1930, Deineka realizó una serie de retratos femeninos. Esas imágenes nos muestran a mujeres jóvenes indudablemente ancladas en el presente, pero que no trabajan en el estricto sentido de la palabra: se bañan, disfrutan de los placeres de la maternidad o leen, como la bonita mujer de este cuadro, que parece tan extremadamente concentrada que nada puede distraerla de su libro. Describir a estas mujeres como mensajeras del nuevo mundo y sus promesas de belleza sería ir demasiado lejos, pero ellas son la prueba del acceso de la mujer a una nueva forma de independencia y autodeterminación.

Alexander Alexandrowitsch Deineka (1899-1969)

Mujer joven con libro, 1934

Museo Nacional de Rusia, San Petersburgo



Edward Hopper

En 1931 el pintor americano Edward Hopper realiza *Habitación de hotel*, un cuadro de gran formato, casi cuadrado, de dimensiones poco habituales para el artista. Una mujer en ropa interior está sentada sobre la cama de un hotel, se ha quitado los zapatos, ha colocado cuidadosamente su vestido sobre el brazo de un sillón verde situado detrás de la cama, no ha deshecho aún su maleta ni su bolsa de viaje. La profunda oscuridad debajo de la cortina amarilla revela la negrura de la noche. La mujer, cuyos rasgos están ocultos por la sombra, no lee una carta sino una especie de folleto, probablemente un horario de trenes. Parece indecisa, desorientada, casi indefensa. Sobre la rígida escena planea la melancolía de las estaciones y las habitaciones de hotel anónimas, de los viajes sin destino, de las llegadas que no son más que una breve parada antes de volver a partir. La lectora de Hopper está tan absorta en sus pensamientos como las mujeres que la pintura holandesa del siglo xvii nos ha mostrado sumergidas en la lectura de una carta. Pero este ensimismamiento no tiene interlocutor, está existencialmente deshabitado, no es más que la expresión del malestar en la cultura moderna.

Las lectoras de Hopper no son peligrosas, pero están en peligro, no tanto por su imaginación desbordante sino por la depresión, el mal del mundo moderno. Siete años más tarde, otro cuadro mostrará a una mujer parecida en un compartimento de tren, leyendo también un folleto de mayor tamaño. Según estas imágenes, una incurable melancolía flota sobre la lectura y las lectoras, como si el alegre caos engendrado por la fiebre lectora hubiera finalmente conducido a una apatía vertiginosa, la misma que expresan las mujeres lectoras de Hopper con esos impresos que hojean sin verdadero interés.

Edward Hopper (1882-1967)

Habitación de hotel, 1931

Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid



Theodore Miller

La fotógrafa Lee Miller (1907-1977), nacida en la pequeña ciudad industrial de Poughkeepsie, en el Estado de Nueva York, emigra en 1929 a París, donde se convierte en modelo, discípula y amante del conocido artista y fotógrafo surrealista Man Ray. No tarda en abrir su propio estudio fotográfico y en trabajar ella también a la manera surrealista. Se especializa más tarde en fotografía de retrato y moda. Pero si Lee Miller adquiere renombre internacional es, sobre todo, por las fotografías que realiza durante los dos últimos años de la Segunda Guerra Mundial, y más especialmente por sus duras imágenes de los campos de concentración recién liberados. En 1944-1945 sigue a las tropas americanas como reportera de guerra a través de Colonia, Francfort y Heidelberg hasta Torgau; en abril de 1945 llega a Buchenwald. Prosigue su viaje pasando por Leipzig, Nuremberg y Dachau hasta llegar a Munich, donde se instala en el apartamento privado de Hitler el mismo día en que éste se suicida en su búnker de Berlín (una foto tomada por su acompañante David Sherman la muestra en la bañera del Führer). Después de Buchenwald y Dachau, donde fotografía tanto los montones de cadáveres apilados como a los exhaustos supervivientes, Lee Miller no volverá a ser la misma. Nuestra fotografía data de una época despreocupada, cuando el mundo parecía aún estar en orden; nos muestra a la fotógrafa en compañía de su mejor amiga de Poughkeepsie, en su estudio parisino, desayunando en la cama y hojeando los periódicos. El tapiz de Cocteau colgado detrás de la cama aporta una nota de melancolía a la alegría de la escena. Es como uno quisiera que las cosas fueran, y es exactamente como jamás volverán a ser. Esta imagen fue tomada probablemente por el padre de Lee Miller, Theodore Miller, que era un apasionado fotógrafo aficionado.

Theodore Miller (1872-1971)

Lee Miller y Tanja Ramm
Archivos Lee Miller





Eve Arnold

«¿Lo hizo o no lo hizo?» Una pregunta casi inevitable. ¿Leía Marilyn Monroe, símbolo sexual del siglo xx, el *Ulises* de James Joyce, un icono de la intelectualidad del siglo xx y el libro que muchos consideran como la mayor creación de la narrativa moderna, o sólo estaba fingiéndolo? Porque, como surge sin lugar a dudas de otras imágenes de la misma sesión fotográfica, es *Ulises* el libro que la rubia Marilyn tiene entre sus manos.

El profesor de literatura Richard Brown quiso conocer la respuesta y treinta años después de la sesión escribió a la fotógrafa, convencido de que ella despejaría la incógnita. Eve Arnold le contestó enseguida que al ir a ver en ese entonces a Marilyn se la había encontrado ya concentrada en el libro de Joyce. La actriz le había confiado que le gustaba el estilo de la novela y que la leería en voz alta para comprenderla mejor, pero que eso implicaba un arduo trabajo. Cuando las dos mujeres se detuvieron en el sitio convenido para realizar las fotografías, Marilyn leía el *Ulises* mientras Eve Arnold cargaba su cámara. Y así la había fotografiado. No necesitamos seguir al profesor Brown en sus elucubraciones cuando imagina que Marilyn prosiguió su lectura de la novela, se inscribió en una universidad y entró en contacto con el círculo de especialistas de Joyce, después de lo cual habría abandonado su vida de actriz de cine y de modelo para terminar como profesora universitaria retirada que mira retrospectivamente los días de su agitada juventud. Pero podemos adherirnos al profesor Brown cuando recomienda leer el *Ulises* como lo hizo Marilyn: no respetando el orden de los capítulos ni leyendo de la primera a la última página, sino hacerlo por episodios, abriendo de vez en cuando el libro en diferentes sitios y leyendo pequeños pasajes. Podríamos tal vez llamar a este desordenado método de lectura el método Marilyn. En cualquier caso, el profesor Brown lo recomienda a sus alumnos.

Eve Arnold (*1912)

Marilyn leyendo Ulises, 1952

Eve Arnold/Magnum/Agencia Focus

Créditos fotográficos

Guardas: R. Casas i Carbó, *Joven decadente (Después del baile)*, 1899, Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona/AKG-Images
J. J. Henner, *La lectora*, hacia 1880-1890, Museo de Orsay, París/Artothek/Peter Willi.

Cubierta: Sobre la imagen de V. M. Corcos, *Sueños*, 1896, Galería Nacional de Arte Moderno, Roma/AKG-Images/Pirozzi.

Contracubierta:

Arriba:

L. Corinth, *Joven leyendo*, 1888, Colección privada / Christie's, Artothek
T. Miller, *Lee Miller y Tanja Ramm* / Archivos Lee Millar
J.-H. Fragonard, *Joven leyendo*, hacia 1776, National Gallery of Art, Washington, D.C. / AKG-Images.

Abajo:

F. Boucher, *Madame Pompadour*, 1756, detalle, Alte Pinakothek, Munich / Artothek, Joachim Blauel
J. Tissot, *Quietud*, sin fecha, detalle, Colección privada/Artothek
F. Eybl, *Joven leyendo*, 1850, detalle, Galería Belvedere, Viena/AKG-Images.
P. 4-5 P. S. Krøyer, *Jardín de rosas (la esposa del pintor en su jardín de Skagen)*, 1893, Fine Art Society, Londres/Artothek.
P. 6-7 E. Burne-Jones, *Retrato de Katie Lewis*, 1886, Galería Mallett, Londres/Bridgeman Giraudon.
P. 10 H. Metzkes, *Lectora en la ventana*, 2001, Galería Leo.Coppi, Berlín.
P. 14 V. M. Corcos, *Sueños*, 1896, Galería Nacional de Arte Moderno, Roma/AKG-Images/Pirozzi.
P. 15 Véase página 92.
P. 16 T. Roussel, *Muchacha leyendo*, 1886-1887, Tate Gallery, Londres/AKG-Images.
P. 17 A. Feuerbach, *Paolo y Francesca*, 1864, Galería Schack, Munich/Artothek/Joachim Blauel.
P. 18 Véase página 10.
P. 19 D. Grant, *La estufa, Fitzroy Square*, 1936, colección particular/Casa de Duncan Grant.
P. 20 A. A. Deineka, *Mujer joven con libro*, 1934, detalle, Museo Nacional Ruso, San Petersburgo/AKG-Images/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
P. 23 J.-B. Siméon Chardin, *Los placeres de la vida privada*, 1746, Museo Nacional de Estocolmo/AKG-Images.

P. 24 P. A. Baudouin, *La lectura*, hacia 1760, Museo de Artes Decorativas, París.

P. 26 *Tumba de Leonor de Aquitania*, hacia 1204, Monasterio de Nuestra Señora de Fontevrault/AKG-Images/Erich Lessing.

P. 28 Rembrandt van Rijn, *La profética Ana (La madre de Rembrandt)*, 1631, Rijksmuseum, Amsterdam.

P. 29 P. Janssens Elinga, *Mujer leyendo*, 1668-1670, Alta Pinacoteca, Munich, Artothek/Joachim Blauel.

P. 31 L. E. Grimm, *Bettina von Arnim*, 1810, Goethe-Museum, Francfort/AKG-Images.

P. 32 W. L. Palmer, *Atardecer en la hamaca*, 1882, colección privada, Christie's/Artothek.

P. 33 A. Dunoyer de Segonzac, *Sidonie-Gabrielle Colette*, sin fecha, Bibliothèque Nationale, París/AKG-Images/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.

P. 34 A. Kertész, *Hospicio de Beaune*, 1929.

P. 35 J. Vermeer, *Mujer de azul leyendo una carta*, hacia 1663-1664, Rijksmuseum, Amsterdam/AKG-Images.

P. 36 E. Hopper, *Habitación de hotel*, 1931, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid/AKG-Images.

P. 37 F. Vallotton, *La lectura abandonada*, 1924, Museo de Bellas Artes, París.

P. 38 S. Martini, *Anunciación*, 1333, detalle, Galería de los Uffizi, Florencia/AKG-Images/Erich Lessing.

P. 40 Véase página 38.

P. 43 H. van der Goes, *Retablo Portinari*, 1476, Galería de los Uffizi, Florencia/AKG-Images/Rabatti-Domingie.

P. 44 A. Benson, *María Magdalena leyendo*, 1540, Ca' d'Oro, Galería Franchetti, Venecia/AKG-Images/Cameraphoto.

P. 47 Michelangelo Buonarroti, *Sibila Cumea*, hacia 1510, Capilla Sixtina, Roma/AKG-Images/Erich Lessing.

P. 48 Véase página 29.

P. 51 D. Fetti, *Joven leyendo*, hacia 1620 (atribuido a Fetti), Galería de la Academia, Venecia/AKG-Images/Cameraphoto.

P. 53 Véase página 28.

P. 54 J. Ochtervelt, *Declaración de amor a mujer leyendo*, 1670, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe/AKG-Images.

P. 56 Véase página 29.

P. 57 Véase página 35.

P. 58 F. Boucher, *Madame Pompadour*, 1756, detalle, Alta Pinacoteca, Munich/Artothek/Joachim Blauel.

P. 61 Véase página 58.

P. 62 J. Raoux, *La carta*, 1720, Louvre, París/AKG-Images.

P. 63 J. H. Fragonard, *Joven leyendo*, hacia 1776, Galería Nacional de Arte, Washington, D.C./AKG-Images.

P. 65 J. E. Heinsius, *Duquesa Anna Amalia de Saxe-Weimar*, 1772-75, Fundación del Clasicismo y de los Museos de Weimar/Sigrid Geske.

P. 66-67 J. E. Liotard, *María Adelaida de Francia*, 1753, Galería de los Uffizi, Florencia/AKG-Images/Erich Lessing.

P. 69 F. H. Füger, *Magdalena penitente*, 1808, Nueva Pinacoteca, Munich/Artothek/Joachim Blauel.

P. 70 F. Eybl, *Joven leyendo*, 1850, detalle, Galería Belvedere, Viena/AKG-Images.

P. 73 Véase página 70.

P. 75 G. A. Hennig, *Muchacha leyendo*, 1828, Museo de Bildenden Künste, Leipzig/AKG-Images.

P. 76 C. C. Hansen, *Las hermanas del artista*, 1826, Statens Museum for Kunst, Copenhague/SMK Foto.

P. 77 L. Alma-Tadema, *Nuestro rincón (retrato de Laurence y Anna Alma-Tadema)*, 1873, Rijksmuseum, Amsterdam/Bridgeman Giraudon.

P. 78 A. Ebert, *Cuento para antes de dormir*, 1883, colección privada/Christie's Images Limited, 1987.

P. 80 Véase página 17.

P. 82 J. Tissot, *Quietud*, sin fecha, detalle, colección privada/Artothek.

P. 84-85 Véanse páginas 6-7.

P. 87 R. Casas i Carbó, *Joven decadente (Después del baile)*, 1895, Museo de la Abadía de Montserrat, Barcelona/AKG-Images.

P. 88-89 J. J. Henner, *La lectora*, hacia 1880-1890, Museo de Orsay, París/Artothek/Peter Willi.

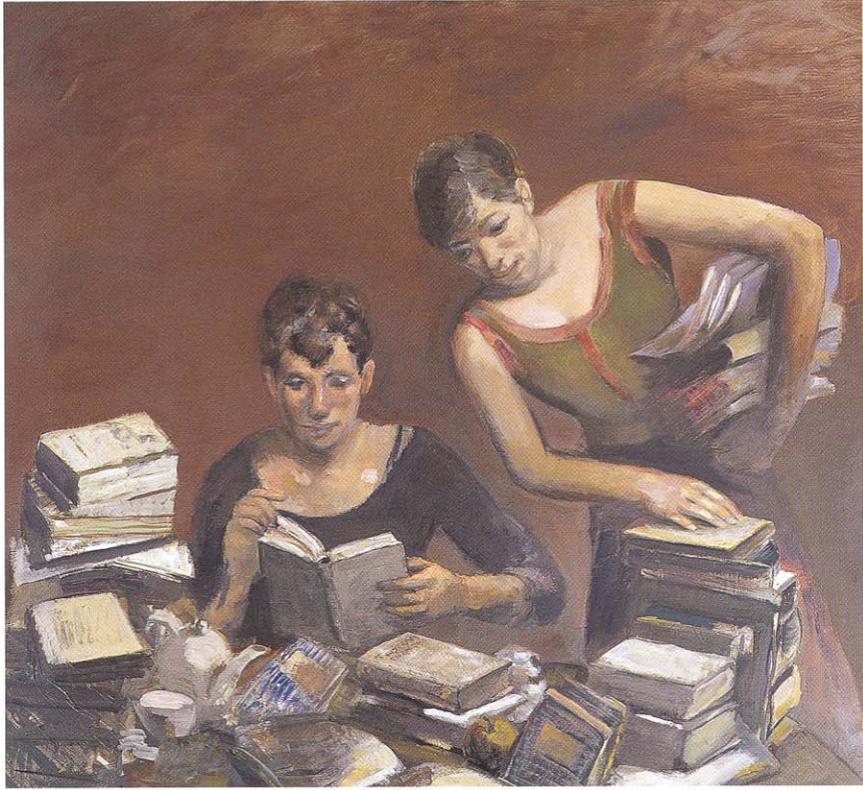
P. 90 E. Manet, *La lectura*, 1865-1873, Museo de Orsay, París/AKG-Images/Erich Lessing.

P. 91 Véase página 82.

- P. 92 J. A. McNeill Whistler, *Lectura a la luz de una lámpara*, 1858, Fine Art Society, Londres/Bridgeman Giraudon.
- P. 94 C. B. Barber, *Muchacha leyendo con dogo*, 1879, colección privada/ Sotheby's/ AKG-Images.
- P. 95 L. Corinth, *Joven leyendo*, 1888, colección privada/Christie's/Artothek.
- P. 96 Véase página 16.
- P. 98 J. M. Cameron, *Alice Liddell*, 1870, Julia Margaret Cameron Trust, Freshwater Bay, isla de Wight.
- P. 101 V. van Gogh, *Arlesiana (madame Ginoux)*, 1888-1889, Museo Metropolitano de Nueva York/AKG-Images.
- P. 102-103 Véanse páginas 4-5.
- P. 105 Véase página 14.
- P. 106 V. Hammershoi, *Interior con mujer leyendo una carta, Strandgade 30*, 1899, detalle, colección privada/Christie's Images Limited 1990.
- P. 108 J. M. King, *La gramática mágica*, hacia 1900.
- P. 109 H. Vogeler, *Martha Vogeler*, hacia 1905/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 110-111 C. Larsson, *Karin leyendo*, 1904/Zornsamlingarna/Lars Berglund.
- P. 112 A. Sander, *Maestra de escuela primaria*, Linz/Danubio, hacia 1904/Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur/August Sander Archive, Colonia; VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 115 Véase página 106.
- P. 116 P. Ilsted, *Interior con muchacha leyendo*, 1908, colección privada/Christie's Images Limited, 1987.
- P. 118 A. Marquet, *Desnudo femenino de pie*, 1910, colección privada/AKG-Images, VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 120 R. Breyer, *Mujeres leyendo*, 1909, colección Rolf Deyhle, Stuttgart/AKG-Images.
- P. 123 E. Vuillard, *En la biblioteca*, 1925, colección privada/Sotheby's/AKG-Images/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 125 F. Vallotton, *Lectora con collar amarillo*, 1912, colección privada/Artothek.
- P. 126 E. Heckel, *Mujer leyendo*, 1911, Brücke Museum, Berlín/AKG-Images/ Erich Heckel Estate, 78343 Hemmenhofen.
- P. 129 H. Matisse, *La lectura (Las tres hermanas)*, sin fecha, colección privada/ Artothek/Peter Willi/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 130 S. Valadon, *Desnudo femenino*, 1922, Museo de Arte Moderno, París/AKG-Images/Erich Lessing/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 133 G. John, *La convaleciente*, 1923-1924, Fitzwillian Museum, Universidad de Cambridge/Bridgeman Giraudon/ VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 134 G. Münter, *La lectora*, 1927/Fundación Gabriele Münter y Johannes Eichner, Munich/VG Bild-Kunst, Bonn, 2005.
- P. 136 Véase página 15.
- P. 137 V. Bell, *Amaryllis y Henrietta*, 1952/Herederos de Vanessa Bell.
- P. 138 Cagnaccio di San Pietro, *Retrato de la señora Vighi*, 1930-1936, colección privada/ AKG-Images.
- P. 141 Véase página 20.
- P. 143 Véase página 36.
- P. 145 T. Miller, *Lee Miller y Tanja Ramm*/Archivos Lee Miller.
- P. 146 E. Arnold, *Marilyn leyendo Ulises*, 1852/Eve Arnold/Magnum/Agencia Focus.
- P. 150-51 Véase página 32.
- P. 152 H. Metzkes, *Mujeres eruditas*, 2001/Galerie Leo, Coppi, Berlín.

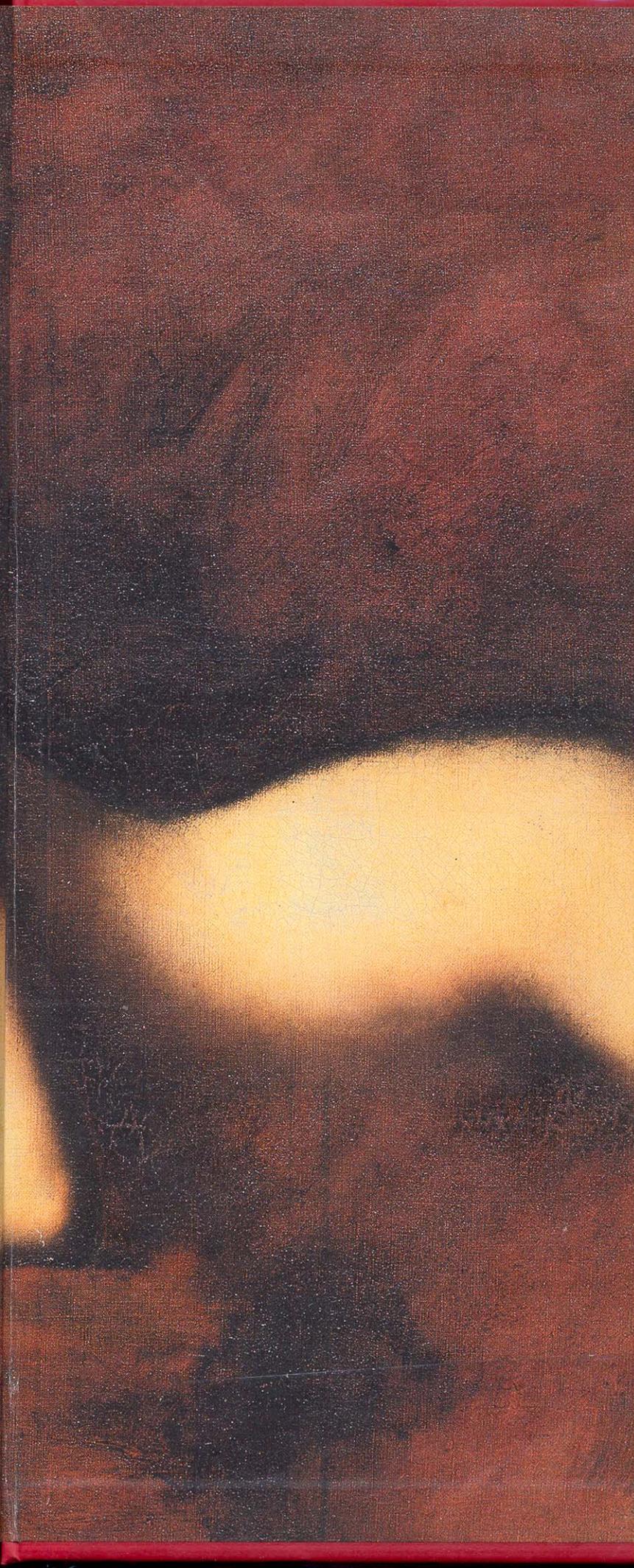






Harald Metzkes
Mujeres sabias, 2001
Galería Leo.Coppi, Berlín





Stefan Bollmann, nacido en 1938, estudió filología, teatro, historia y filosofía. Especialista en Thomas Mann, autor y editor, escribió varios libros de literatura, poesía y arte. Actualmente vive en Múnich.

Esther Tusquets nació en Barcelona en 1936. Dirigió durante cuarenta años la Editorial Lumen, convirtiéndola en una de las editoriales más prestigiosas del país. En su faceta de escritora ha publicado, entre otras, las novelas *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario*, *Para no volver*, *Correspondencia privada*. Está a punto de aparecer *¡Bingo!* En *Prefiero ser mujer* ha recogido sus artículos feministas.

«Este libro cumple la función de un museo, a medida que uno va pasando las páginas, va repasando la historia de las mujeres lectoras.»

—Brigitte

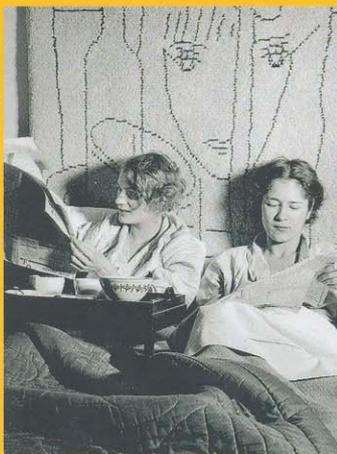
«En este libro queda patente que las mujeres leen y que siempre han leído...»

—L'Express

«Una obra que aporta información interesante y muy entretenida, desde la Edad Media hasta hoy...»

—Booklist

*Un canto a la libertad que otorgan los libros
y un emocionante homenaje a las mujeres lectoras*



Desde Rembrandt hasta Hopper, pasando por Matisse, Manet o Casas, el arte y la fotografía han tenido en el motivo de la mujer leyendo una fuente inagotable de inspiración y belleza.

Este libro, lleno de delicadeza, recorre y explora estas imágenes, a la vez íntimas y sugerentes, y trata de explicar también lo que hay detrás de ellas.

Cada imagen va acompañada de un comentario que explica el contexto en el que fue creada: quién es la lectora, su relación con el artista y el texto que está leyendo.

Una obra singular que abre un mundo desconocido para la cultura de nuestro siglo.

ISBN 84-96231-98-4

