



DATOS CATALOGRÁFICOS

Autoría	José Brel y Giralt (1832-1894)
Lugar de producción	Valencia
Lugar de procedencia	--
Título/nombre objeto	<i>Genio, Gloria y Amor (El genio poético rindiendo homenaje al amor)</i>
Fecha	1866
Medidas	
Materiales/técnica	Óleo sobre lienzo
N.º Inventario	--
Ubicación en el museo	Primera planta / salón rojo / techo

DESCRIPCIÓN

Entre 1854 y 1867 el VII marqués de Dos Aguas, Vicente Dasí Lluésma acometió una importante reforma en el palacio de Dos Aguas, renovando gran parte de la decoración interior del edificio. La práctica totalidad de las pinturas de los techos de la planta noble pertenecen a esa reforma. Uno de los artistas que participó en el proyecto fue José Brel y Giralt, autor de las bóvedas del oratorio y de los techos de la antecámara y salón rojo. Para este último, pintó un gran tondo central que representa en el templo de la gloria y bajo la alegoría de la Fama, los más célebres poetas y artistas del Renacimiento junto a sus amadas y musas. En el primer

plano, de izquierda a derecha, vemos a Dante y Beatrice; el Tasso con las hermanas Leonora y Lucrecia d'Este; y de espaldas y armado, Luis de Camões conversando con Catalina d'Ataide. Al fondo, se observa a Lucrecia Borja y Pietro Bembo; el pintor Rafael y La Fornarina; Pierre Abélard y Eloísa; Petrarca y Laura de Noves; y Bocaccio y María de Nápoles.

RELECTURA

<p>Tema Relacionado</p>	<p>Roles de género Estereotipos de género: Genio / musa Estereotipos de género: Sujeto / objeto</p>
<p>Relectura</p>	<p>La obra <i>El Genio, la Gloria y el Amor</i> transmite un mensaje muy claro: gracias al amor, encarnado aquí por las mujeres inspiradoras de los poetas, el genio artístico y poético (masculino) alcanza la gloria inscribiendo su nombre y su obra en la historia. La alegoría de la Fama lleva en su mano derecha un pergamino con las palabras "genio, gloria y amor" y en la izquierda una corona de laurel, símbolo del triunfo.</p> <p>Esta escena evidencia la atribución de unos roles de género bien determinados, siendo la mujer una musa y el hombre un genio, lo cual constituye un estereotipo de género basado en una oposición binaria bastante recurrente en la historiografía del arte. Este estereotipo no solo reduce el papel de la mujer en el proceso artístico al de inspiradora o de musa, sino que presupone que la mujer no puede asumir el papel de creadora, que no habido mujeres artistas y que el hombre, por esencia, posee el genio artístico.</p> <p>La crítica feminista de la historia del arte se ha encargado desde los años 70 de deconstruir estos mitos. En 1971, la historiadora del arte Linda Nochlin se preguntaba en un artículo publicado en <i>Art News</i>, considerado después como el texto fundacional de la crítica feminista del arte (Mayayo, 2003: 21), "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". Nochlin respondía a esta cuestión atribuyendo la dificultad de las mujeres para desarrollar una carrera artística a las condiciones sociales e institucionales adversas y no a una incapacidad innata de la mujer. La autora se centró en el problemático acceso de las mujeres al estudio del desnudo, un ejercicio fundamental en el desarrollo de la carrera artística, que las relegaba a la práctica de los géneros pictóricos considerados "menores": el retrato, el paisaje o la naturaleza muerta. Además, arremete con el mito del genio como "semilla innata que siempre ganará a pesar de las circunstancias" (Pollock, 2013: 83). A partir del artículo de Nochlin, empezaron a publicarse una serie de estudios que tenían como objetivo "redescubrir" a artistas mujeres que habían sido silenciadas por la historiografía del arte y por las instituciones museales. La propia Nochlin con Ann Sutherland Harris organizaron en 1976 la exposición "Women artists 1550-1950", con su correspondiente catálogo. La crítica de artistas feministas en los años 70 y 80, como el colectivo Guerilla Girls –autoras de la famosa pancarta Do women have to be naked to get into the Met. Museum?–, puso el acento en la falta de paridad de género entre los artistas representados en los grandes museos y, al fin y al cabo, en la perpetuación del estereotipo del hombre creador y sujeto artístico y de la mujer musa y objeto artístico.</p> <p>Pero las mujeres artistas no sólo tuvieron que confrontarse a su invisibilización en la historia, sino también a la valoración de su obra por la crítica, el discurso dominante y la historiografía del arte, e incluso a cómo han sido representadas en el arte (Chadwick, 1992:</p>

19, a propósito de Marietta Robusti, hija de Tintoretto). La noción de "lo femenino" surge en el siglo XIX cuando se forja el ideal burgués de la feminidad: modesta y recatada, circunscrita al ámbito doméstico, la mujer es "el ángel del hogar". El problema es que este rol atribuido a la mujer no encajaba con ninguna de las dos imágenes relacionadas con el artista: "el gentleman profesional" y el "outsider bohemio" (Mayayo, 2003: 41). La valoración de una obra como "femenina" implicaba automáticamente dos cosas: que era menor y amateur frente al carácter público y profesional del ejercicio del "Arte" por los hombres, y además que las características de "lo femenino" (delicadeza, imperfección, sentimentalismo...) eran innatas. Esta valoración depende de unos criterios de evaluación estéticos establecidos en la historia del arte que relegan automáticamente el arte de las mujeres a un segundo plano porque no corresponden a la norma, es decir lo masculino. Como apunta Chadwick, "el escribir sobre arte ha estorbado el surgimiento de mujeres artistas al inscribir en ellas las construcciones sociales de feminidad" (Chadwick, 1992: 24). Incluso cuando se empezó a admitir la existencia de una igualdad en la capacidad creadora y de "genio" en las mujeres, se siguió considerando que el arte de las mujeres era por naturaleza diferente al de los hombres, era "femenino" (Chadwick, 1992: 36). Esta visión explica la cantidad de publicaciones específicas sobre mujeres artistas en el siglo XIX: merecían ser publicadas pero separadas de su contexto histórico y artístico al cual, evidentemente, habían pertenecido. Esta separación se apoyaba en el concepto burgués de la distinción entre esfera doméstica y esfera privada. Incluso en el siglo XX, en una obra como la ya citada *Women artists 1550-1950* de Nochlin y Sutherland Harris, el análisis de las obras, cuando se trata de mujeres, se hace a menudo solo a través de ese prisma, se interpreta el significado de la obra en función de la condición femenina de la autora como categoría transhistórica, en vez de en función de su condición como sujeto social y político (Pollock, 2013: 90). El problema de los análisis de Nochlin, Sutherland o el de Germaine Greer en *The obstacle race* (1979), radica precisamente, según Pollock, en que se considera a la mujer como una categoría unitaria y transhistórica (2013: 92).

Para deconstruir el estereotipo genio/musa, no solo hay que recuperar la memoria de las mujeres artistas, sino que es necesario cuestionar el mito del genio masculino creador. Al evocar la importancia del contexto social e institucional para el desarrollo de una carrera, Nochlin desmonta al mismo tiempo el "mito romántico del artista como una suerte de genio autosuficiente que da libre curso a su singularidad" (Mayayo, 2003: 22). Nochlin afirma que en torno a esta idea del genio o del "Gran Artista" se ha creado el mito del joven artista, precoz en su dominio del arte y descubierto por un maestro más mayor que él. El talento ya existía en él y se manifiesta sólo, muy pronto y sin ninguna formación o ayuda externa. Como el genio se revela sólo, naturalmente, y no ha habido grandes mujeres artistas, significa que las mujeres no poseen genio artístico. La historia del arte se ha escrito anteponiendo la idea del Gran Artista frente a las estructuras sociales e institucionales que no eran más que un mero contexto o tela de fondo (Nochlin, 1973: 8).

El Renacimiento al cual hace referencia la obra de Brel, y más exactamente en la Italia del siglo XV, es precisamente el momento en que se construye la figura del artista. Los artistas reivindican que la pintura, la escultura y la arquitectura dejen de considerarse como oficios mecánicos y obtengan el estatuto de artes liberales e intelectuales, como la poesía o la música. La publicación de las *Vite* de Vasari contribuye a fijar los conceptos de genialidad o creatividad asociados a la figura del artista. Ello explica que, incluso cuando resultaba evidente que una obra era el resultado de un trabajo colectivo en el contexto de un taller familiar, la historiografía se ha encargado de atribuirlo a un solo individuo, el maestro. Esta manera de reescribir la historia del arte ha contribuido, por ejemplo, a diluir la presencia de Marietta Robusti (Chadwick, 1992: 18).

Entre finales del siglo XVII y principios del XVIII, con la creación de las Academias como lugares de formación oficial y de exposición pública, se consolidó la posición social e intelectual del artista. Pero es en el Romanticismo cuando se afianza la equivalencia entre la creación artística y lo masculino: se forja la imagen del artista melancólico, diferente, marginado y original y por naturaleza masculino. Se establece de hecho una analogía entre creatividad artística y vigor sexual masculino. La equivalencia entre creación y masculinidad es tal que resulta excluyente: la mujer creadora solo puede serlo si renuncia a su sexualidad, es decir si se convierte en "hombre" (Mayayo, 2003: 67). Según Christine Battersby, el ideal romántico atribuye además unas características al artista hasta entonces consideradas "femeninas" y al mismo tiempo excluye a la mujer de la condición de creadora. El Romanticismo valora la subjetividad, la individualidad, la diferencia y la originalidad, exagera los sentimientos y la pasión juzgados anteriormente propios de la mujer. Sin embargo estos rasgos femeninos aplicados al genio masculino no resultan peyorativos (Battersby, 2012: 559). En otras palabras, como los criterios que determinan qué es un genio creador y qué es una obra maestra los deciden los propios hombres, la mujer siempre quedará excluida.

BATTERSBY, C. (2012): "Gender and genius (The clouded mirror)", en Tanke, J., McQuillan, C. (eds.), *The Boomsbury Anthology of Aesthetics*, New York, Bloomsbury, 559-570.

CHADWICK, W. [1990] (1992): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.

MAYAYO, P. (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.

NOCHLIN, L. (1973): "Why have there been no great women artists?", en: Hess, T. B., Baker, E. C. (eds.), *Art and sexual politics. Women's liberation, women artists and art history*, New York, MacMillan.

POLLOCK, G. [1988] (2013): *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*, Buenos Aires, Fiordo.