



*VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2014*

**VI CONGRESO VIRTUAL SOBRE  
HISTORIA DE LAS MUJERES.  
(DEL 15 AL 31 DE OCTUBRE DEL 2014)**



**Iconografía femenina en la obra de la pintora Carmen Pinteño.**

**María del Mar Martínez Oña.**

## Iconografía femenina en la obra de la pintora Carmen Pinteño

M-Mar Martínez Oña

[mariamarona@hotmail.es](mailto:mariamarona@hotmail.es)

### 1. Introducción

La pintora Carmen Pinteño está considerada como una de las mejores pintoras almerienses del panorama artístico actual, aunque en algunas ocasiones se la relaciona y estudia dentro del Movimiento Indaliano. Movimiento que, junto a su creador, Jesús de Perceval y el resto de sus miembros ha sido ampliamente analizado por diversos autores (Durán Díaz, 1981, 2000, 2002; Ruz Márquez, 1982, 2002; Díaz, 1987; “Kayros” Fernández Gil, 1996; etc.).

No obstante, esta relación entre Carmen Pinteño y el Movimiento Indaliano es discutible. Fernández de Capel Baños (2012) afirma que Carmen Pinteño no pertenece al Movimiento Indaliano aun habiéndose criado con él, ya que la pintora desde que era muy joven expuso con los indalianos e incluso posee influencias de Jesús de Perceval, máximo representante y creador de dicho movimiento artístico. La propia pintora expresa que ella no se considera miembro de este movimiento artístico; aunque en algunas de sus obras esta relación es notable como por ejemplo en *Personajes junto a una fuente*, *La Chanca*, etc.

Tras comenzar de la mano del Movimiento Indaliano, Carmen Pinteño, ha creado una obra personal, autónoma e independiente donde su evolución es la consecuencia de la creación de un lenguaje propio no sólo a nivel pictórico sino también en el plano iconográfico, destacando un insólito universo repleto de grandes y fuertes personajes humanizados que invaden todos sus lienzos.

Esta comunicación pretende releer a través de cuatro ejemplos la iconografía femenina en la obra de Carmen Pinteño, basada en una iconografía muy personal donde representa mujeres fuertes y cercanas con una idealización alejada de los cánones estéticos actuales.

## **2. Iconografía femenina**

A lo largo de la Historia del Arte se han identificado dos líneas iconográficas femeninas, una relacionada con el Bien y otra con el Mal, personalizadas en las imágenes de la Virgen María y Eva (o Lilith), ambas son el eje principal de todas las iconografías femeninas. Estos ejemplos del Bien y del Mal, han sido utilizados para educar y *manipular* a la población, y cómo no, a las mujeres. Las consideradas como buenas fueron relacionadas con la Virgen María, con el ámbito privado y la maternidad, mientras que la vida pública era asociada con el personaje bíblico de Eva, con el pecado, el Mal y la sexualidad.

La irracionalidad, los sentimientos se vinculan al universo femenino mientras que la racionalidad al masculino. Dentro de este mundo de los sentimientos, el más destacado relacionado con el Bien es la maternidad.

### **2.1. La maternidad**

La maternidad es el rol más importante impuesto a las *buenas* mujeres, entendiendo por este tema no solamente a la mujer que da a luz, sino también a la persona encargada del cuidado y la educación de los hijos e hijas, esta mujer no siempre debe coincidir como madre biológica. Este rol maternal se relaciona con la vida privada, con la buena esposa y madre, ejemplarizado con la línea femenina iconográfica del Bien.

El tema de la maternidad, es representado por Carmen Pinteño, y también por diversos pintores del Movimiento Indaliano. Lo cual se traduce en una iconografía de mujer esposa y madre, recluida al ámbito privado y encargada del cuidado de los hijos e hijas.

Aunque, el tema iconográfico analizado en esta comunicación es la maternidad y el desnudo, no sería correcto englobar la iconografía femenina de este movimiento artístico almeriense, y de la pintora Carmen Pintefío solamente en estas dos líneas iconográficas, ya que también desarrollan otras muchas.

La primera obra presentada en esta comunicación es *Los Mellizos*, realizada por Jesús de Perceval en 1949. Es necesario su análisis para poder entender las diferencias iconográficas entre varios pintores.



Imagen 1. *Los Mellizos*, de Jesús de Perceval.

En la pintura se observa una iconografía identificada con una madre o una nodriza –posiblemente nodriza- ubicada en un espacio privado, situada de espaldas al espectador y con un bebe en cada uno de sus brazos. Mujer, convertida en un personaje anónimo sin rostro ni nombre.

Perfecto equilibrio compositivo y cromático donde la mujer vestida *decentemente* de negro centra el cuadro a vez que es un elemento sustentante para los niños, quienes se representan envueltos en un manto blanco que se podría relacionar con la pureza. Este equilibrio compositivo se matiza aún más al enmarcar las figuras tras una ventana, dentro de un ámbito privado. La figura femenina tiene el cabello recogido en un moño, no se debe olvidar la importancia

de la cabellera femenina como un elemento iconográfico determinante para identificar a las buenas y malas mujeres, como afirma Erika Bornay (1994), en su obra *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, que ayuda a identificar a las mujeres *buenas y malas*. Por lo que se podría identificar como una *bueno mujer*.

La mujer y la ventana. ¿Contempla o añora el exterior?. La ventana, es un elemento delimitador de espacios que comunica el interior con el exterior, es decir, el espacio privado con el público, lo femenino con lo masculino. Elemento iconográfico generador de relatos:

“Porque, como en seguida vamos a comprobar, la asociación recurrente de las ventanas con mujeres situadas en su espacio interior y con hombres situados en el exterior, con situaciones típicas —mujeres recluidas adentro y hombres libres afuera—, con argumentos más o menos habituales —mujeres que aspiran a franquear la frontera de la ventana, hombres que buscan acceder a la mujer traspasando ellos o ayudando a las mujeres a que traspasen ese límite— (...) la ventana, la mujer reclusa de dentro, el hombre libre de fuera, pueden funcionar en muchos marcos artísticos como símbolos que acaban integrándose en una alegoría compacta, es decir, en una idea compleja, verbalizable, representable, capaz de integrar relaciones de género, de identidad, de poder, y de suscitar relatos, tramas, argumentos que suelen disponerse de un modo tan tradicional como artístico.” (Pedrosa, 2003, p.2)

En un homenaje al pintor indaliano, dos pintoras, Carmen de Perceval y Carmen Pinteño reinterpretaron esta obra.

Carmen de Perceval, pintora y escritora, hija de Jesús de Perceval, perteneció a la 2ª Generación Indaliana. Esta artista desarrolló una pintura más desenfadada, abandona el equilibrio de color blanco y negro para extender una gran paleta cromática en sus obras.

En su obra *Los Mellizos*, aun siendo la misma temática que el cuadro realizado por su padre, no es tratada de la misma forma. El personaje femenino está ubicado en un espacio público, libre, frente al mar, y frente a una ciudad de casitas con *terraos*. Igualmente libres son representados los mellizos, desnudos. La actitud de los bebés con su madre o nodriza marca una gran diferencia respecto a la obra de su padre, ya que existe un contacto, una comunicación, un gesto de cariño entre ellos; al contrario que los pequeños del cuadro de Jesús de Perceval. La interpretación de la pintora matiza la interrelación de los niños a su madre o cuidadora, con una actitud intensamente cariñosa. No hay que olvidar que “...arte de mujeres voluntariamente distinto del de los hombres, que surge cuando la mujer toma conciencia de su historia y decide hacer de su identidad femenina el tema del cuadro” (Serrano, 2000, p.97).



Imagen 2 y 3. *Los Mellizos*, de Carmen de Perceval.

Carmen Pinteño en su obra *Los Mellizos*, va un poco más allá, atreviéndose a darle la vuelta a la figura femenina para mostrar su rostro, su identidad, será la mayor novedad iconográfica en relación con las obras anteriormente comentadas. Ya no se trata de una mujer anónima sin rostro y sin nombre, ahora se le puede poner cara, identidad. Al igual que a los niños que también aparecen frente al

espectador, las tres figuras se encuadran en la ventana creando una composición equilibrada, al mismo tiempo se muestra el ámbito privado, el interior de la casa.



Imagen 4. *Los Mellizos*, de Carmen Pinteño.

Esta nueva imagen presenta a una mujer grande, fuerte, a la vez que serena y melancólica. La añoranza es reflejada en su rostro a través de una mirada sostenida hacia el exterior, al espacio público, a la libertad. De gran belleza reposada, tranquila, mientras sujeta en sus brazos a los mellizos, manteniendo el roce de su piel del rostro con uno de ellos, el contacto con el otro niño es a través de la mano. Vuelve a existir un contacto físico entre los personajes.

Otra diferencia es su percepción estética, ya que se aleja del canon de belleza establecido en la sociedad. Canon, instaurado bajo una perspectiva androcéntrica tiranizando a las mujeres hacia un ideal de belleza femenino creado por y para hombres. Carmen Pinteño abandona la representación de mujeres delgadas, estilizadas, con pechos redondeados como hacen sus coetáneos, los miembros del Movimiento Indaliano, para mostrar por el contrario a grandes y fuertes mujeres.

La pintora Carmen Pinteño, acepta y reproduce los modelos iconográficos femeninos que se han creado desde una perspectiva androcéntrica. La gran diferencia es que no copia, sino que interpreta o reinterpreta, enriqueciendo con su visión personal estas iconografías. ¿Se puede hablar de una pintora feminista?, para poder afirmar esta cuestión “la primera respuesta es la creación de una



contraestética, es decir, de una estética que se define por oposición al modelo dominante masculino” (Serrano, 2000, p.97). No es el caso de Carmen Pinteño, ya que no crea una contraestética, pero sí realiza una reinterpretación, no siendo esto motivo suficiente para considerarla artista feminista.

El siguiente ejemplo iconográfico de maternidad es la obra *Yerma*, realizada por Carmen Pinteño para su serie lorquiana. Representación iconográfica de la maternidad frustrada, en este caso situada en un espacio público. Curiosamente la maternidad se relaciona con el ámbito privado mientras que la maternidad frustrada se relaciona con el ámbito público.



Imagen 5. *Yerma*, de Carmen Pinteño.

La representación del deseo/obligación de ser madre que se transforma en agonía, dolor, angustia e incluso tragedia. La protagonista, Yerma, vestida de rojo, color relacionado con el amor, la pasión, el deseo, la fuerza, el pecado, etc. se encuentra tumbada en el suelo de un espacio abierto, un espacio público, retorcida sobre sí misma en un estado agónico y apoyada en la tierra, sinónimo de fertilidad y vida, pero ahora la tierra no es fértil, está seca, sinónimo de infertilidad y muerte. Sus brazos se entrelazan entre sí con la necesidad de poder agarrar a un bebe, que no existe, estremeciéndose sobre sí misma. Al igual que una flor marchita no es una maternidad pletórica como se observaba en el ejemplo anterior sino una maternidad agónica. Una madre sin hijo.



“El tema de la maternidad frustrada se presenta en la obra como síntoma de la falta de libertad sexual que padece la mujer y sobre todo la mujer del campo. Es decir, funciona como una metonimia, signo por el que se sustituye, en este caso, la causa – el ejercicio de la sexualidad – por la consecuencia – la procreación -. Aunque esta idea podría parecer abstracta, la obra – en cuyo realismo ha insistido el autor – deja bien claro que se plantea el tema de la maternidad y del matrimonio sin hijos dentro de una determinada comunidad, donde se reprime todo deseo que no se encauce dentro el matrimonio patriarcal y el código de honor en que éste se apoya” (Ann Quance, 2000, p.159-160)

## **2.2. El desnudo**

A lo largo de la Historia del Arte el desnudo femenino ha desempeñado un papel protagonista donde la mujer ha sido y sigue siendo sujeto/objeto de deseo, y como tal se la representa asociada a formas idílicas, pudiendo afirmar que la belleza es sinónimo de idealización estética. Dicha idealización ha sido creada desde una perspectiva androcéntrica para ser admirada por hombres e impuesta a las mujeres, una esclavitud silenciosa que define un ideal de belleza femenino inalcanzable para la mayoría de las mujeres “...femenino no sólo propone definiciones individuales del cuerpo femenino, sino que también propone normas específicas para ver y para los que miran” (Nead, 1998, p.13).

“El objetivo no es reproducir el cuerpo (...), sino imitar la concepción de algunos artistas sobre lo que debe ser el cuerpo” (Clark, 1993), Los pintores Indalianos, al igual que otros muchos pintores, han idealizado a la mujer almeriense con un concepto de belleza representado por mujeres delgadas y estilizadas, con los atributos sexuales muy redondeados. Sin embargo, Carmen Pinteño se aleja de este canon estético para mostrar la belleza personificada en grandes y fuertes mujeres.

En la obra *El asombro de Indalecio*, del año 2000, se presenta de una forma crítica a un cómico e incluso ridículo voyeur, quién vestido y situado frente a la mujer en una playa mira de forma insistente al personaje femenino que se encuentra en top-less. En este caso, la imagen de la mujer semidesnuda en la playa no conlleva ningún matiz erótico. Ya que no está posando, sino todo lo contrario, y aun así sigue siendo un cuerpo contemplado por otros, ¿un objeto de deseo?

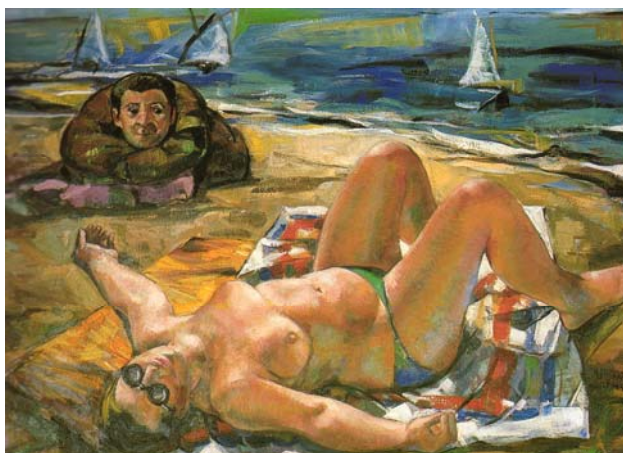


Imagen 6. *El asombro de Indalecio*, de Carmen Pinteño.

“La visualización del cuerpo desnudo de la mujer en sus diferentes facetas, evoluciona paralelamente a la cultura masculina. Incluso las mujeres que pintan desnudos copian los modelos propuestos por los hombres.” (Castañer, 2000, p.57), esta afirmación no se puede aplicar a Carmen Pinteño, ya que no copia modelos propuestos por hombres, sus mujeres muestran cuerpos más robustos, mujeres que poseen lo que se denomina *piel de naranja* o celulitis, senos pequeños, etc. Características estéticas que se alejan del ideal de belleza femenino que representan los Indalianos.

Para poder apreciar las diferencias del canon de belleza en la obra de Carmen Pinteño y los pintores Indalianos, se ha elegido la pintura de Jesús de Perceval *Desnudo sobre las dunas*, de 1966. Donde la protagonista situada en el centro del lienzo de un espacio público, las dunas, aparece desnuda cubriendo su cabeza con un manto blanco, recurso iconográfico característico del Movimiento

Indaliano. La mujer de pie y desnuda posa frente al espectador ¿o para el espectador?, ofreciéndose a él en actitud erótica. Se trata de una mujer joven, bella, con determinadas características físicas relacionadas con un ideal de belleza donde destaca una figura esbelta con formas redondeadas, vientre plano, senos redondos y firmes, piel perfecta (sin impurezas, celulitis, etc.), brazos y piernas delgados, etc.

Características estéticas muy diferentes a las que se vieron anteriormente en la obra de Carmen Pinteño, ya que la autora se aleja de la idealización para representar a mujeres reales.

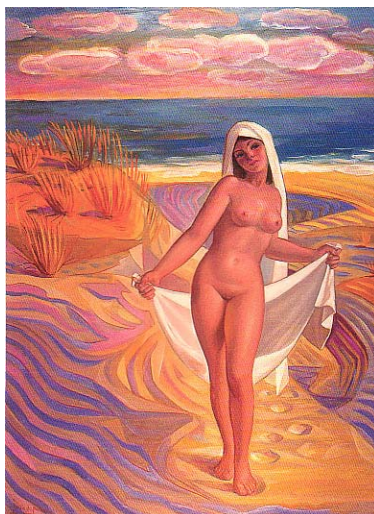


Imagen 7. *Desnudo sobre las dunas*, de Jesús de Perceval.

Otro ejemplo de los desnudos de Carmen Pinteño es *La bella Belisa*, inspirada en la obra de Lorca *El Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En esta obra la protagonista aparece enmarcada tras una ventana:

“Es cierto que una ventana está hecha para mirar —sobre todo de dentro hacia fuera—, o bien para ser mirado o admirado —sobre todo de fuera hacia dentro— y, por tanto, es casi inevitable pensar o imaginar las ventanas asociadas a personas que realicen alguna de las dos acciones —o las dos simultáneamente— a su través. Ello nos aboca, casi fatalmente, a imaginar relaciones, explicaciones, interpretaciones —en definitiva, relatos— que vinculen a quienes

miran y a quienes son mirados. Tales relatos podrán tener un elemento discursivo más o menos complejo, que dependerá del modo y del marco narrativos en que se desarrollen y se inscriban los tres elementos —mirador, mirado y ventana por la que se mira—, pero es seguro que también tendrán una dimensión espacial, visual, figurativa, porque las representaciones que nos hacemos de las ventanas y de quienes miran o son mirados a través suyo son casi inevitablemente de ese tipo.”(Pedrosa, 2003, p. 1)



Imagen 8. *La bella Belisa*, de Carmen Pinteño.

Belisa, viste una combinación o salto de cama que deja adivinar las curvaturas de su cuerpo, matizando su erotismo con la caída de uno de los tirantes, aunque la figura no ofrece una actitud erótica. En los desnudos, también existen desnudos-vestidos, lo que puede parecer una contradicción, no lo es. La vestidura contribuye a elevar el nivel de excitación, a través de la insinuación. “El vestido juega un dudoso papel, por una parte evita que el cuerpo se convierta en un espectáculo ambulante, y por otra excita la curiosidad. El acto de desnudarse provoca un estímulo erótico...la ropa como segunda piel ha entusiasmado siempre al artista. Vestido y cuerpo son todo uno, la carne y la tela se mezclan y se funden” (Neret, 1994)

### 3. Conclusión

La obra pictórica de Carmen Pinteño tiene una personalidad propia muy bien definida, que se encuentra alejada del Movimiento Indaliano, aunque en algún momento comparta influencias e incluso temas iconográficos con dicho movimiento.

La autora reinterpreta diversas iconografías femeninas, presentando a grandes figuras de mujeres alejadas del canon de belleza actual. Bellas y poderosas féminas que lideran el lienzo matizando su posición en el cuadro.

Por sus iconografías no se la puede considerar pintora feminista. Ya que no desarrolla una temática feminista, sino que reinterpreta antiguas iconografías creadas desde una perspectiva androcéntrica.

A través de cuatro de sus obras se ha analizados dos de sus temas iconográficos, la maternidad y el desnudo. En ambos destaca su personal visión de los personajes femeninos y su concepto sobre la belleza, ya que la pintora se aleja de la idealización estética para mostrar bellas mujeres reales, muy distantes de las mujeres delgadas de formas redondeadas que presentaban las iconografías femeninas representadas por los pintores Indalianos.

### Referencias bibliográficas

- Ann Quance, R. (2000): *Mujer o árbol. Mitología y modernidad en el arte y la literatura de nuestro tiempo*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Bornay, E. (1994). *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*. Madrid: Cátedra.
- Castañer López, X. (1993). *La imagen de la mujer vasca contemporánea (s. XVIII-XX). Aproximación a una metodología de género*. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Clark, K. (1993): *El desnudo*. Madrid: Alianza Forma.
- Diaz, J. A. (1987): *EL Indal*. Almería: Almería Ediciones S.A.

- Durán Díaz, M. D. (1981): *Historia y estética del Movimiento Indaliano*. Almería: Cajal.
- \_\_\_\_\_(2000): *Jesús de Perceval. Cuaderno de trabajo en el aula*. Almería: IEA (Instituto de estudios almerienses)
- Durán Díaz, M. D.; Ruz Márquez, José Luis (2002). *La pintura de Jesús de Perceval*. Almería: La General, Caja de Ahorros de Granada.
- Fernández Gil, A. "Kayros" (1996) *Jesús de Perceval. Biografía*. Almería: IEA (Instituto de estudios almerienses)
- Martínez, D. (2012). María Carmen Fernández presenta un libro sobre Carmen Pinteño. Recuperado el 8 de septiembre de 2014, de <http://www.elalmeria.es/article/ocio/1397528/maria/carmen/fernandez/presenta/libro/sobre/carmen/pinteno.html>
- Nead, L. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Néret, G. (1994): *El erotismo en el Arte*. Barcelona: Taschen.
- Pedrosa, J. M. (2003). Mujeres en la ventana: alegorías del cuerpo, alegorías del alma. *Las metamorfosis de la alegoría: discurso y sociedad en la Península Ibérica desde la Edad Media hasta la Edad Contemporánea*.
- Ruz Marquez, J. L. (1982). *Perceval, pintor indaliano*. Almería: Caja de Ahorros de Almería.