

**MATRONAS ENCUBIERTAS.  
PERMANENCIA DEL ESTEREOTIPO FEMENINO DE LA ANTIGÜEDAD ROMANA EN  
DOS MODELOS POLÍTICOS CONTEMPORÁNEOS:  
LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y EL FASCISMO ITALIANO**

**Ricardo del Molino García**

Universidad Carlos III de Madrid

## **INTRODUCCIÓN: OBJETIVO Y METODOLOGÍA**

Todos los movimientos políticos contemporáneos que pretenden subvertir el orden institucional, económico o social establecido, se sirven de distintos referentes o paradigmas (desde teorías políticas, sistemas religiosos o modelos éticos, hasta pasados gloriosos) para poder (re)definir el nuevo orden que ellos proponen o finalmente establecen.

La presente comunicación, a través del análisis de las imágenes oficiales de la revolución francesa y el fascismo italiano, intentará desvelar el referente ideal o paradigma de mujer mantenido por estos dos regímenes subversores del orden establecido.

El análisis de cuatro obras del pintor oficial de la revolución<sup>1</sup>, Jacques Louis David, y el estudio de varias imágenes de la propaganda del último período fascista, desvelan que el estereotipo femenino mantenido por estos regímenes para sus mujeres, lejos de subvertir el orden social patriarcal tradicional, lo refuerzan e instituyen como un código de comportamiento ideal.

Es importante resaltar que las representaciones visuales oficiales de la revolución y del fascismo italiano adquirieron una función prescriptiva e imperativa<sup>2</sup> fundamental, al actuar como un mecanismo de regulación de las conductas femeninas.

La metodología consistirá en el análisis del *contenido aparente*, o información inmediata, y del *contenido latente*<sup>3</sup>, o subyacente, de las imágenes seleccionadas.

## **LA IDEALIZACIÓN ARTÍSTICA DE LA MUJER EN LA PINTURA REVOLUCIONARIA DE JACQUES LOUIS DAVID**

Jacques Louis David, *el artista más admirado de su tiempo*<sup>4</sup>, puso su arte al servicio de la revolución<sup>5</sup>. Sus lienzos nos servirán como vehículo para llegar hasta el ideal femenino mantenido por ésta. Tres de las obras que vamos a analizar fueron realizadas antes de 1789<sup>6</sup>, lo que ha llevado a polemizar sobre si existía en ellas un mensaje pre-revolucionario. La fecha de elaboración de los lienzos no debe preocuparnos. Lo relevante es el significado que adquirieron estas pinturas durante la revolución. El discurso pictórico de David entró en perfecta sintonía con el discurso político e ideológico revolucionario al contener la idealización artística del modelo de mujer que los franceses van a defender para sus compañeras.

El primero de los cuadros seleccionados, *El juramento de los Horacios* (Fig.1) capta el compromiso solemnemente adquirido por los tres hermanos Horacios, en presencia de su padre, madre y hermanas, antes de luchar hasta la muerte por la República Romana. *La muerte de Sócrates* recoge el momento exacto en el que el filósofo se dispone a tomar la cicuta de mano de uno de sus jóvenes dis-

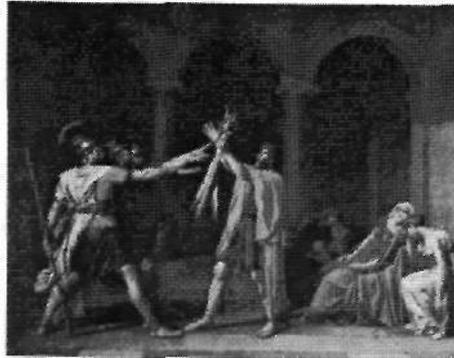


Figura 1

cípulos, mientras su esposa Jantipa abandona la escena. La tercera obra pictórica *Los Líctores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* (Fig. 2), representa el momento en el que son entregados a Lucio Junio Bruto los cadáveres de sus hijos que él mismo ha condenado a muerte por su traición a Roma. Los cuerpos sin vida llegan al hogar familiar, ante el dolor y el desgarramiento de la madre y las hermanas. Finalmente *El juramento del Juego de Pelota* narra el momento clave de la Revolución, sucedido el día 20 de junio de 1789, cuando los representantes del Tercer Estado, reunidos en la Salle du Jeu de Paume, aprueban la nueva Constitución.



Figura 2

La pintura de David, además de ser el arte oficial del gobierno revolucionario, fue considerada como la expresión de las exigencias morales y de incorporación personal para los ciudadanos y ciudadanas de la revolución. Por consiguiente, el análisis de estas representaciones artísticas podría conducirnos al paradigma de la mujer revolucionaria.

La primera reflexión se centra en el espacio escénico representado en los cuatro lienzos: en *El Juramento de los Horacios* y en *Los líctores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* la escena transcurre en el hogar familiar; en *La Muerte de Sócrates* la escena se sitúa en la celda ocupada por Sócrates y sus discípulos; en *El juramento del Juego de Pelota* la acción colectiva transcurre en la Salle du Jeu de Paume. De estos cuatro lienzos inferimos que el espacio escénico que ocupan las mujeres no coincide con el espacio público.

En *El juramento del Juego de Pelota* apenas percibimos la presencia de ciudadanas, salvo excepcionales figuras femeninas en lo alto de las tribunas. En *La Muerte de Sócrates*, su esposa Jantipa está a punto de salir de escena retirándose del acto público y masculino, en el que se va a convertir el juicio de su marido. En *El Juramento* y en *Los Líctores*, el espacio donde transcurre la escena es el hogar familiar. Es evidente que el espacio escénico propio de las mujeres en la pintura revolucionaria se restringe a los límites domésticos. Incluso, Jacques Louis David conscientemente feminiza el ámbito doméstico a través de la canasta de costura representada en *Los Líctores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos*.

Una segunda observación acerca de la representación femenina en los cuadros de David nos lleva a percibir la patente separación de sexos. Aún en las escenas en las que hombres y mujeres comparten el mismo espacio familiar, el hogar, cada género se encuentra en un ámbito diferente de la composición pictórica. *El Juramento de los Horacios* está dividido en tres grupos bien diferenciados, separados por violentos intervalos<sup>7</sup>: en la parte izquierda aparecen los tres hermanos, luego un vacío; en el centro, el viejo Horacio, aislado; y finalmente, a la derecha del lienzo, aparecen las mujeres. Prácticamente el mismo esquema compositivo se repite en *Los Líctores*, aunque la separación se efectúa en dos partes: a la izquierda, el espacio masculino, que en la lógica interna es público. En él se sitúa Bruto y es por ese espacio por donde llega la comitiva funeraria. En la parte derecha, se sitúa el espacio femenino, es decir, el ámbito privado, en el que se encuentran la esposa e hijas de Bruto.

Otro rasgo que nos ilustra el ideal de mujer en la pintura revolucionaria de David es la representación de las figuras femeninas con trazos curvos frente a los trazos rectilíneos masculinos. Esta oposición de formas responde a una mirada masculina que presupone la debilidad del género femenino. David no sólo juega con la oposición debilidad física femenina versus fuerza viril, sino que, por medio de la representación de mujeres sumidas y desgarradas por el dolor, les otorga una debilidad política patente contrapuesta a la entereza que muestran los personajes masculinos ante el deber público como ciudadanos. No es casual que en *Los Líctores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* David decida que sean las mujeres las únicas que contemplen la entrada de los ajusticiados. El pintor coloca a Bruto de espaldas a la comitiva funeraria e interpone entre el espectador y los cadáveres una escultura que representa a Roma. Este juego compositivo parece obligarnos a comparar entre la actitud sobria y medida del padre, consciente de su deber como ciudadano, y la desesperación de la madre y las hermanas, incapaces de dominar sus sentimientos. Es evidente que el viejo Horacio y Bruto encarnan a la perfección la lealtad al estado al anteponer el deber público al vínculo familiar.

Si aceptamos que estas pueden ser algunas de las características del ideal artístico femenino de David, podríamos acudir a la información histórica para corroborar si efectivamente la representación pictórica coincide con los postulados políticos revolucionarios.

Tras la primera etapa de la Revolución, en la que el papel de las mujeres fue decisivo, como lo demuestra la sublevación de octubre de 1789<sup>8</sup>, y una vez establecido el nuevo orden revolucionario, el acontecer político quedará en manos exclusivamente masculinas, lo que limita la acción pública de las

francesas. El progresivo recorte de derechos femeninos, provocó que durante todo el periodo revolucionario se alzaran voces críticas masculinas (Condorcet) y femeninas (Olympe de Gouges), en contra de las disposiciones que alejaban a las francesas de los logros de la Revolución.

La Constitución de 1791 reconoció a las mujeres sólo la ciudadanía pasiva, la Constitución de 1793 las excluyó definitivamente de sus derechos políticos, y finalmente, Robespierre ordenó clausurar todos los clubes femeninos<sup>9</sup> y prohibió su restablecimiento en 1794.

El 24 de mayo de 1795, cuando se ilegaliza la asistencia femenina a asambleas políticas, los principios de igualdad, libertad y fraternidad se convierten en un patrimonio exclusivo masculino.

Tras un primer espejismo liberador, *la división de los roles sexuales se mantiene incólume*<sup>TM</sup> en la revolución francesa. Las mujeres volvían a estar recluidas en el hogar, ejerciendo el papel de esposas e hijas virtuosas, cumpliendo con sus obligaciones de educadoras de los hijos y guardianas del hogar.

Durante todo el proceso revolucionario, las mujeres siempre fueron definidas desde la hegemónica mirada masculina. La propia Declaración de los Derechos de la Mujer, redactada por Olympe de Gouges, se refería al género femenino por su relación maternal o filial y no por su ciudadanía:

"Las madres, las hijas y las hermanas, representantes de la nación piden ser constituidas en Asamblea nacional...".

Otro ejemplo del discurso masculino revolucionario lo encontramos en una acta de la Convención fechado el 1 de agosto de 1793. En este documento se describe el comportamiento ejemplar de la ciudadana Liberté-Rose Barreau, en los siguientes términos:

"Una vez tomado el reducto, regresa al lado de su esposo, venda su herida, lo estrecha entre sus brazos y lo lleva junto con sus compañeros de armas al hospital militar; allí prodigándole los más tiernos cuidados conyugales, demuestra sobradamente no haber renunciado en forma alguna a las virtudes propias de su sexo, aun cuando hubiese desplegado durante cierto tiempo todas aquellas que parecen ser únicamente patrimonio del sexo masculino"<sup>11</sup>.

Creo pertinente finalizar esta primera parte de la comunicación, aportando otro ejemplo de discurso político revolucionario en el que está presente el mismo paradigma femenino que el ideal artístico de David.

El día 19 de noviembre de 1793, el *Moniteur Universel* publicaba "a la atención de las Republicanas" los motivos por los que María Antonieta, Olympe de Gouges, y Madame Roland habían sido ejecutadas por la revolución:

"Marie Antoninette... sacrificó a su esposo, a sus hijos y al país... fue mala madre, esposa disoluta... Olympe de Gouges, dotada de una imaginación exaltada... quiso ser hombre de Estado y parece que si la ley hubiese castigado a dicha conspiradora por haberse olvidado de cuáles son las virtudes propias de su sexo.

La mujer Roland... esa mujer fue un monstruo bajo todos los aspectos. Su continente desdeñoso para con el pueblo y los jueces nombrados por éste, la obstinación orgullosa de sus respuestas, su desparpajo irónico, y aquella firmeza de que hacía gala... Y, sin embargo, era madre, pero había sacrificado a la Naturaleza, al querer elevarse por encima de ella; su deseo de acumular conocimientos la llevó al olvido de las virtudes propias de su sexo, y ese olvido, siempre peligroso, acabó por conducirla al cadalso"<sup>12</sup>.

## EL USO DE LA FIGURA FEMENINA EN LA CULTURA VISUAL FASCISTA

La propaganda fue el instrumento fundamental para la movilización de masas en los regímenes totalitarios y subversivos del período de entreguerras europeo. El nazismo alemán, el comunismo soviético o el fascismo italiano llegaron a crear departamentos ministeriales específicos de propaganda. En el caso italiano se creó una potente cultura visual fascista, de la que hemos seleccionado una serie de imágenes.

Como en el caso de la pintura revolucionaria, trataremos de llegar a través del análisis del contenido latente de estas imágenes fascistas hasta el ideal de la mujer sostenido por el régimen de Mussolini. La mayoría de las representaciones visuales elegidas son carteles fechados entre finales de 1935 y 1942. La acotación temporal no es casual. En este período el régimen fascista, ya consolidado, se embarca en una política expansionista y de agresión, que le llevará del conflicto colonial a la confrontación mundial. Acorde con contexto bélico y de crisis internacional, la propaganda fascista se pondrá reclutar y militarizar a la mayor parte de la población italiana, así como reforzar las identidades y estereotipos de sus ciudadanos y ciudadanas.

La primera de las imágenes representa el acto de entrega de alianzas que se celebró el 18 de diciembre de 1935. Muestra una mano femenina depositando su alianza matrimonial en un casco militar repleto de anillos.

Los siguientes carteles recogen jóvenes mujeres italianas en compañía de sus hijos en un claro contexto bélico. A continuación, se representa a madres italianas envejecidas. En el primero de los carteles donde las mujeres aparecen cercanas a la vejez, se representa lo que podría ser la despedida de una madre y un hijo que marcha a la guerra (Fig. 3). Con gesto resignado abraza al hijo mientras que la leyenda nos transmite sus pensamientos, *Figlio, piuttosto morto che traditore*. El segundo cartel nos presenta a una madre enlutada exigiendo a la sociedad italiana que no olvide la muerte de su hijo (*Non tradite mió figlio*). El tercer cartel de esta serie, presenta a una madre llorando ante la tumba del hijo caído en la batalla. De fondo, aparece el hijo muerto exigiendo a la madre el recuerdo constante de su sacrificio.

En los cuatro carteles siguientes, regresamos a la representación de madres jóvenes. En esta serie el enemigo soviético o aliado arrebatan a las italianas sus pequeños hijos. La violencia sobre las mujeres italianas se mantiene en la última serie de carteles propagandísticos en los que se representa el rapto femenino.



Figura 3



Figura 4

Comentado el contenido aparente de los carteles de la propaganda fascista, debemos sumergirnos en el contenido latente para intentar llegar hasta el ideal de mujer que subyace en la cultura visual del último período del régimen de Mussolini.

Al igual que ocurrió durante la revolución francesa, el régimen subversivo fascista utilizó a las mujeres durante los primeros años hasta su llegada al poder y, posteriormente, las confinó de nuevo en el hogar. El fascismo se sirvió del deseo de compromiso social de las jóvenes mujeres burguesas y del dolor de las viudas y madres de desaparecidos y mutilados durante la 1 Guerra Mundial hasta 1922. Una vez en el poder, los fascistas italianos defenderán un modelo de *nueva mujer fascista*, ficticio pero operativo, el de la *squadrista* integrada en los *fasci femminili*, y se les reconoció algunos derechos políticos. No en vano hasta 1925, Mussolini defendió el derecho de sufragio femenino en las elecciones municipales. Sin embargo, la activista fascista, la *squadrista* de los primeros tiempos, nunca constituyó un modelo para el régimen<sup>14</sup> como quedó demostrado en el último período fascista.

Tras el inicio del conflicto africano en octubre del 35 y con las sanciones económicas impuestas por la Sociedad de Naciones, el régimen se endurece y se inicia la política autárquica. Es en este momento en el que se proyecta sobre las mujeres -una vez convencidas e integradas- el verdadero estereotipo femenino ideal fascista: las italianas como protectoras de los intereses familiares, encargadas del hogar, depositarias de los valores fascistas, alejadas de las decisiones políticas y del mundo público masculino.

El 18 de diciembre de 1935, Mussolini inventa el día de la Alianza, en el que tras el discurso pronunciado por la reina de Italia, las italianas entregan sus alianzas de oro al estado, reemplazándolo por uno de acero. La mujer fascista realiza de este modo un segundo matrimonio con el estado.

La función principal de la esposa fascista será el cuidado de sus hijos, futuros ciudadanos fascistas. No es casual que en todos los carteles seleccionados aparezcan representados hijos varones. La madre fascista debe ser la transmisora de los valores privados y públicos fascistas.

La serie de carteles que representan a las mujeres como víctimas de la guerra tienen como objetivo incidir en el receptor masculino. Se muestra las atrocidades de los aliados sobre sus madres, hermanas y esposas a la vez que se pide al hombre fascista su defensa activa. Las mujeres aparecen representadas sumidas en el dolor y la desesperación ante el atropello aliado.

El motivo iconográfico del secuestro de esposas, hermanas o hijas era muy popular en el horizonte cultural italiano. El rapto de Lucrecia, con todas las connotaciones que conlleva el mito para hombres y mujeres, ha sido desarrollado constantemente por la tradición artística italiana<sup>15</sup>.

Para finalizar es interesante detenernos en un último cartel, que recoge muchos de los elementos indicados hasta el momento: la imagen un soldado de raza negra portando la conocida Venus de Milo (Fig. 5).



Figura 5

Una primera lectura nos indica que la propaganda fascista italiana está jugando con el expolio que los aliados representan para Italia. Pero debemos profundizar en el discurso. La raza del soldado aliado no es casual. En carteles anteriores lo hemos visto violentando a mujeres italianas y ahora expoliando el patrimonio italiano. El régimen fascista fue explícitamente racista e imperialista, propugnando la inferioridad de la raza negra durante la campaña colonial en Abisinia.

Pero el hecho de representar a las fuerzas aliadas por medio de un soldado negro no sólo incide en el racismo fascista sino en la personificación del enemigo con el bárbaro, con el salvaje, desde la perspectiva fascista. Los aliados son los nuevos bárbaros que arrasarán Italia.

La elección de la Venus de Milo tampoco debe ser explicada como una mera casualidad. La escultura representa en el imaginario colectivo italiano el esplendor del pasado romano utilizado por el régimen fascista como un referente paradigmático<sup>16</sup>.

Por último, el cartel parece ser una variación nueva del motivo iconográfico ya mencionado del raptó femenino. En este sentido, ya que la moral fascista no hubiera permitido representar los senos desnudos de una mujer italiana, la Venus sirve como metáfora.

El soldado aliado, inferior y bárbaro, no solo expolia el patrimonio y el pasado romano, sino que violenta a sus mujeres, a las que incluso pondrá precio, como nos indica los dos dólares escritos en el blanco mármol.

### **COMPARACIÓN DE LOS IDEALES FEMENINOS EXTRAÍDOS DE LAS CULTURAS VISUALES REVOLUCIONARIA Y FASCISTA.**

Si nos atenemos a los análisis anteriores, no es arriesgado afirmar que dos regímenes, cuya única característica en común es haber subvertido el orden anterior establecido (postulando el modelo republicano), separados por más de cien años e insertos en tradiciones políticas antagónicas, comparten un estereotipo o modelo de mujer muy similar. La cultura visual revolucionaria y fascista, en su función prescriptiva y imperativa, coinciden en valorar a la mujer por su condición de esposa y madre educadora de hijos varones.

En ambos regímenes se resalta la función creadora de la mujer<sup>17</sup>. Lo interesante es ver cómo la representación de la maternidad, en los casos analizados, no es reflejo de la maternidad biológica, sino que es producto de la misma asignación semántica y simbólica. La revolución y el fascismo otorgan los mismos contenidos y deberes a la dimensión maternal de la mujer. No es la maternidad biológica la que silencia la subjetividad de las mujeres, sino el significado social y político que la revolución y el fascismo le otorgan<sup>18</sup>.

En las imágenes analizadas, la maternidad se define de un modo claramente diferente al de la paternidad. En los cuadros de David los padres anteponen su deber como ciudadanos a su vínculo paternal. En la propaganda fascista la figura del padre no se representa. El binomio madre-hijo lleva asignada la función educadora y una sentimentalidad característica supuesta únicamente al género femenino. A este respecto, ambas culturas visuales representan de un modo sobrecogedor la separación, la pérdida o rapto de un hijo varón.

En relación con la función educadora de los hijos y la transmisión de los valores familiares y sociales, es muy interesante destacar el cuadro de David de *El Juramento de los Horacios*. En este lienzo, entre las mujeres dolientes encontramos la figura de un niño pequeño. Mientras su madre y sus hermanas cierran los ojos, como muestra de su lamento y resignación -y también como metáfora de su ceguera política-, el pequeño se mantiene con los ojos abiertos. Debemos interpretar la mirada del niño como un acto permitido por la madre. Ella es consciente de su responsabilidad educativa y no impide a su hijo pequeño que contemple un juramento que muy probablemente algún día él tenga que hacer. Contamos con una escena parecida en la parte superior izquierda del *El juramento del Juego de Pelota*, donde podemos observar como una madre acompaña a su pequeño hijo en el acto público del poder constituyente.

En el caso italiano si acudimos a la leyenda del cartel que dice *Mejor muerto que traidor*, intuimos que es un enunciado pronunciado por una madre consciente de su condición como transmisora de los valores fascistas.

## UN REFERENTE COMÚN PARA DOS NUEVOS ÓRDENES SOCIALES FEMENINOS

Si nos atenemos al contenido de las representaciones visuales revolucionarias y fascistas, acompañándolas con documentos y disposiciones legales, podemos inferir que la revolución y el fascismo no subvirtieron el orden femenino establecido anterior, sino que conservaron y potenciaron las estructuras del patriarcado tradicional.

Las antiguas concepciones patriarcales de familia y de maternidad se mantuvieron incólumes. En ambos regímenes encontramos pocas diferencias con el paradigma de matrona romana de la Antigüedad clásica latina donde "*el matrimonio significaba hijos, y éstos eran los ciudadanos de la siguiente generación*"<sup>TM</sup> que debían ser educados por sus madres.

El principal rasgo de la matrona romana que se ha transmitido a la cultura occidental europea posterior es su papel de madre educadora. Las mujeres romanas no estaban ligadas a una función puramente biológica, como simple instrumentos de reproducción, sino que eran *instrumentos fundamentales de transmisión de la cultura, cuya perpetuación les estaba confiada en una medida nada desdeñable*<sup>20</sup>. El deber principal de la matronas romanas era la educación de sus hijos, *a ellas les correspondía prepararlos para convertirse en cives romani, con todo el orgullo que ello implicaba*<sup>21</sup>.

Puede que relacionar el modelo de mujer ideal propuesto por dos regímenes subversivos contemporáneos con el modelo de mujer establecido en la Antigüedad romana, parezca algo forzado, pero contamos con dos premisas desde las que podemos inferir que el orden ideal femenino propuesto por la revolución francesa y por el fascismo italiano coinciden con el estereotipo de la matrona romana.

Cantarella defiende que desde la Antigüedad romana se ha mantenido en los países europeos meridionales una cultura antropológica común identificable con el patriarcado. Esta primera premisa defiende que las relaciones entre hombre y mujer poco habrían cambiado en la Francia de finales del siglo XVIII y en la Italia de años 30 y 40 del siglo XX. Esta hipótesis defiende que el estereotipo de la matrona romana habría formado el núcleo de la definición de la mujer-esposa durante centurias en la cultura europea y sus ecos estarían presentes en la revolución francesa y en el fascismo italiano.

La segunda premisa es un factor visible y palpable en ambos regímenes: la anticomanía revolucionaria y el uso del pasado romano en el fascismo italiano. Nadie pone en duda que en la revolución francesa es uno de los momentos álgidos<sup>22</sup> en la historia de la apropiación de los ideales clásicos. El recurso a la Antigüedad romana no fue únicamente un elemento de carácter formal, estético u ornamental, sino que tuvo una verdadera influencia política y un calado social profundo<sup>23</sup>.

No fue un accidente que la revolución utilizase formas clasicistas, no fue anecdótico que París sustituyese los nombres medievales y cristianos de sus calles por referencias a la Antigüedad -*rué de Bnitus, rué de Scaevola, Rué de Fabius...*; no fue una moda que los padres franceses eligiesen para sus hijos recién nacidos nombres griegos y romanos -*Brutus, Regulus, Scevola, Aquiles, Alcibíades, Cassius, Catón, Dafne, Fabricius, Hércules, Marte o Pompeyo*<sup>24</sup>-; como tampoco fue causal que las cabezas de los ciudadanos franceses estuviesen tocadas por el gorro de los libertos romanos; que los discursos políticos y la fraseología oficial estuvieran saturados de referencias clásicas.

El climax de la apropiación de la Antigüedad se sitúa en el periodo jacobino cuando los revolucionarios hipertrofian<sup>25</sup> el recurso a la Antigüedad hasta adoptar una actitud anacrónica<sup>26</sup> y mimética identificando el presente revolucionario con el pasado antiguo. La Revolución se hace Antigua y la Antigüedad se hace revolucionaria, confundiendo ambos tiempos históricos.

En el caso italiano, se va a mantener y potenciar la imagen de la Antigua Roma, ya defendida durante la unificación italiana, y se incide abiertamente en la representación imperial. Mussolini interpretará el Imperio romano como el prólogo de un glorioso futuro que llegará a Italia en 1936, cuando se proclama el Nuevo Imperio Romano. El interés fascista por la Antigüedad romana explica el protagonismo más absoluto y masivo en la cultura visual italiana entre 1922 a 1943 de todos los símbolos imperiales romanos: las águilas, los estandartes, el saludo romano, etc.. sin olvidar la propia denominación tomada de los *fasces*, símbolo de la autoridad de los magistrados romanos. Como bien señala Duggan:

*"El romanismo impregna cada rincón de la vida fascista"*<sup>27</sup>

Conocidas las dos premisas, ¿podemos efectivamente afirmar que el modelo ideal femenino de la revolución y del fascismo estaba en el de la matrona romana?

## CONCLUSIÓN: LA ETERNIZACIÓN DE LO ARBITRARIO<sup>28</sup>

Si aceptamos que el patrón de matronas, como madres y esposas, acuñado por la Antigüedad romana, fue aceptado por el cristianismo y *legado, apenas sin cambios, por la Edad Media a la Modernidad*<sup>29</sup> ¿Por qué no ver en la pintura de David y en la propaganda fascista una nueva representación de este estereotipo?

Las imágenes expuestas no son sólo cómplices de la estrategia política de dos regímenes subversivos, sino que también son la expresión de una tradición u orden social no subvertido: el patriarcado machista.

Todo cambio de orden propone una crisis de identidad de los miembros que la componen, pero en el caso de las mujeres si nos atenemos a las representaciones que los hombres hacen de ellas, nada se subvierte, sino que el orden anterior se perpetúa. Los regímenes subversivos y las fuerzas de transformación políticas o sociales contemporáneas son sólo operativas en el orden masculino.

A través del estudio de las imágenes femeninas propuestas por los dos regímenes contemporáneos subversores del orden establecido elegidos, podemos constatar que todo se subvierte menos el paradigma de mujer. Ambos regímenes refuerzan los códigos patriarcales y perpetúan el orden simbólico que la matrona romana personifica: la esposa y madre virtuosas, fiel, diligente, educadora de los hijos y guardiana del hogar.

Nada cambia. Los regímenes subversivos que necesitan redefinir la ciudadanía de sus mujeres en el nuevo orden social propuesto, revolucionario o fascista, acuden de nuevo al referente tradicional identificable con el modelo identificable de la matrona romana.

Una vez desveladas las matronas (encubiertas), sólo nos queda concluir que simplemente estamos ante un caso más de la *eternización de lo arbitrario*.

## BIBLIOGRAFÍA

AMADOR, PILAR: "El cine como documento social: una propuesta de análisis". *Revista AYER*. Núm. 24. Madrid, 1996.

ANDERSON, B.S y ZINSSER, J.R *Historia de las mujeres: una Historia propia*. Volúmenes 1 y 2. Ed. Crítica. Barcelona, 2000.

! ARIES, PHILIPPE y DUBY, GEORGES (Dir). *Historia de la vida privada*. Ed. Taurus. Madrid, 1989.

BARRIO, EMILIA. *Historia de las Transgresoras. La transición de las mujeres*. Ed. Icaria. Barcelona, 1996.

BERGER, PETER L. y LUCKMANN, THOMAS. *La construcción social de la realidad*. Ed. Amorrortu editores. Buenos Aires, 1997.

BLANCO, OLIVIA. *Olimpia de Gouges (1748-1793)*. Ed. Ediciones del Orto. Madrid, 2000.

BOCK, G. y THANE, P. *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Ed. Cátedra. Madrid, 1996.

BOIME, ALBERT. *Historia social del arte moderno. 2. El arte en la época del bonapartismo, 1800-1815*. Ed. Alianza. Madrid, 1996.

BORDERIA ORTIZ, ENRIC, LAGUNA PLATERO, ANTONIO, y MARTÍNEZ GALLEGO, FRANCESC A. *Historia de la comunicación social. Voces, registros y conciencias*. Ed. Síntesis. Madrid, 1998

BOTTI, ALFONSO (ed.). *Italia 1945-94*. Ed. Marcial Pons. Madrid, 1994.

BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2000.

BRYSON, N., HOLLY M. A. Y MOXEY, K. *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Ed. Harper-Collins. Nueva York, 1991.

CAMARERO, GLORIA: (Ed). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, 2002.

CANTARELLA, EVA. *El peso de Roma en la cultura europea*. Ed. Akal. Madrid, 1996.

CANTARELLA, EVA. *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Ed. Clásicas. Madrid, 1991

CELLA, CRISTINA. *Credere, Obbedire, Convincere*. Ed. M&B. Milán, 1993.

CERRADA JIMÉNEZ, ANA ISABEL y LORENZO ARRIBAS, JOSEMI. *De los símbolos al orden simbólico femenino*. Ed. A.C. Al-Mudayna. Madrid, 1998.

CERVI, MARIO. *Plagiati e contenti. A scuola con I Bambini delDuce*. Ed. Mursia. Milán, 1994.

DUHET; PAULE-MARIE. *Las mujeres y la revolución. 1789-1794*. Ed. Península. Barcelona, 1974

- DUBY, G. y PERROT, M. (dir). *Historia de las mujeres en Occidente*. Ed. Taurus. Madrid, 2000.
- DUGGAN, CHRISTOPHER. *Historia de Italia*. Ed. Cambridge, University Press. Madrid, 1994.
- EDWARDS, CATHARINE. *Román Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*. Ed. Cambridge University Press, 1999.
- FALCÓN, LIDIA. *Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario*. Ed. Vindicación feminista. Madrid, 1996.
- FINLEY, MOSES I. *Aspectos de la Antigüedad. Descubrimientos y disputas*. Ed. Ariel. Barcelona, 1975.
- FRIEDLAENDER, WALTER. *De David a Delacroix*. Ed. Alianza. Madrid, 1989.
- FUSIAZPURÚA, JUAN PABLO. *Historia Universal*. Ed. Historia 16. Madrid, 1997..
- GINZO FERNÁNDEZ, ARSENIO. *El Legado Clásico*. Ed. Universidad de Alcalá de Henares. Alcalá de Henares, 2002
- GOMBRICH, E.H. *La Historia del arte*. Ed. Debate. Madrid, 1997.
- HASKELL, FRANCIS. *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Ed. Alianza. Madrid, 1994.
- HIGHET, GILBERT. *La tradición Clásica*. Ed. Fondo de Cultura Económica. Méjico, 1996.
- HINGLEY, RICHARD (ed.) "Images of Rome. Perceptions of ancient Rome in Europe and the United States in the modern age". *Journal of Román Archaeology*, Portsmouth, 2001.
- JENKYNS, RICHARD (ed.). *El legado de Roma. Una Nueva Valoración*. Ed. Crítica. Barcelona, 1995.
- KHOL, PHILIP L. Y FAWCETT, CLARE, (ed.). *Nationalism, polines, end the practice of archaeology*. Ed. Cambridge University Press, 1995.
- LE GOFF, JACQUES (dir.). *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días*. Ed. Crítica. Barcelona, 2001.
- LORAU, NICOLE. *Madres en duelo*. Ed. Abada. Madrid, 2004.
- MACCIOCHI, M<sup>a</sup> ANTONIETTA. "Las mujeres y el recorrido del fascismo. *Elementos para un análisis del Fascismo (II)*. Ed. Viejo topo.
- MCQUAIL, DENIS. *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Ed. Paidós. Barcelona, 2000.
- MACCIOCHI, MARÍA ANTONIETTA(ed.). *Elementos para un análisis del fascismo*. Ed. El Viejo Topo. Barcelona, 1982
- MAYAYO, PATRICIA. *Historia de mujeres, historias del arte*. Ed. Cátedra. Madrid, 2003.

NEIRA JIMÉNEZ, MARÍA LUZ. "La imagen del "otro". Representaciones de "bárbaros" en la musivaria romana". *L'África Romana XV*, Tozeur 2002. Roma, 2003.

PASQUINO, GIAFRANCO (ed.). *Manual de Ciencia política*. Ed. Alianza. Madrid, 1988.

PAYNE, STANLEY G. *El Fascismo*. Ed. Alianza. Madrid, 1986.

PÉREZ CANTÓ, PILAR. Y ORTEGA LÓPEZ MARGARITA (Eds.). *Las edades de las mujeres*. Ed. UAM. Madrid, 2002.

PLÁCIDO, DOMINGO. *Introducción al Mundo Antiguo: Problemas Teóricos y Metodológicos*. Ed. Síntesis. Madrid, 1995.

POMEROY, SARA. *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Ed. Akal. Madrid, 1999.

RASKOLNIKOFF, MOUZA. *Des Anciens et des Modernes*. Ed. Publications de la Sorbonne. París, 1990.

SAURET GUERRERO, T. (Coord.). *Historia del Arte y Mujeres*. Ed. SPICUM-UMA. Málaga, 1996

SAURET, M<sup>a</sup> T. y QUILES, A. (Eds.) *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones. Vol. 1*. Ed. CEDMA. Málaga, 2001.

SOBOUL, ALBERT. *Compendio de la historia de la revolución francesa*. Ed. Tecnos. Madrid, 1994.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, MANUEL. *Historia y comunicación social*. Ed. Mondadori. Barcelona, 2000.

VIDAL-NAQUET, PIERRE. *La Démocratie Grecque vue d'Ailleurs*. Ed. Flammarion, 1990.

ZIZZO, R. Y OTROS. *Italia in camicia nera. Storia del fascismo attraverso simboli e uniformi*. Ed. Octavo. Milán, 2002.

## NOTAS

<sup>1</sup> GOMBRICH, E.H: *La Historia del arte*, Madrid, Debate, 1997. Pág. 485

<sup>2</sup> Toda representación visual conlleva aspectos del orden social, político, ideológico y cultural de su época, y en los casos que nos ocupan tienen una clara intención política.

<sup>3</sup> Utilizo los términos que propone Amador para el análisis del texto fílmico, cuando defiende que el historiador-investigador de la imagen fílmica debe diferenciar dos ámbitos de lectura-análisis: el contenido aparente, *accesible para cualquier espectador mediante el simple mirar de los hechos que suceden en el filme*, y el contenido latente, *estudiando el filme como un texto de cultura y como memoria del pasado*. AMADOR, Pilar: "El cine como documento social: una propuesta de análisis". *Revista AYER*. Núm. 24. Madrid, 1996. pp. 113-145, y AMADOR, Pilar: "El cine desde la mirada del historiador" en CAMARERO, Gloria: (Ed). *La mirada que habla (cine e ideologías)*. Madrid, 2002.

<sup>4</sup> HASKELL, Francis: *La Historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*, Madrid, Alianza, 1994. Pág. 373

<sup>5</sup> SOBOUL, Albert: *Compendio de la historia de la revolución francesa*, Madrid, Tecnos, 1994. Pág. 435.

<sup>6</sup> *El juramento de los Horacios* (1784), *La muerte de Sócrates* (1787), *Los Víctores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* (1789).

<sup>7</sup> HASKELL, Francis: *La Historia y sus imágenes...* Pág. 373

- <sup>8</sup> BOCK, Gisela: "La revolución francesa: se reanuda la disputa" en LE GOFF, Jacques (Dir.): *La mujer en la historia de Europa. De la Edad Media a nuestros días*. Barcelona, Crítica, 2001. Pág. 52
- <sup>9</sup> La Societé des Femmes Republicanes et Revolutionnaires, la Societé Fraternelle des Sexes, la Societé des amies de la Constitution, el Club de la Harmonie Sociale y el Club des Citoyennes Revolutionnaires
- <sup>10</sup> DUBY, G. y PERROT, M. (Dir): *Historia de las mujeres en Occidente*, Madrid, Taurus, 2000. Pág. 49.
- <sup>11</sup> DUHET; Paule-Marie: *Las mujeres y la revolución. 1789-1794*. Barcelona, Península, 1974. Pág. 114
- <sup>12</sup> DUHET; Paule-Marie: *Las mujeres y la revolución...* Pág. 203-204
- <sup>13</sup> Compuesto por varios grupos: las *Massaie Rurali* (campesinas), la *Sezione Opérale e Lavoratrici a Domicilio* (obreras y trabajadoras domésticas), las *Visitratici Fasciste* (trabajadoras sociales formadas por el partido), las *Possole Italiane* (estudiantes universitarias) y las *Giovanni Fasciste*.
- <sup>14</sup> SARRACENO, Chiara: "Una redefinición de la maternidad y la paternidad: género, pronatalismo y política social en la Italia fascista" BOCK, G. y THANE, P. *Maternidad y políticas de género. La mujer en los estados de bienestar europeos, 1880-1950*. Ed. Cátedra. Madrid, 1996. Pág. 346
- <sup>15</sup> El significado especial de ese rapto, políticamente, significa la ruptura con el régimen monárquico y el triunfo del modelo republicano, moralmente, se convierte en un paradigma femenino símbolo de la virtud conyugal, al preferir el suicidio al deshonor.
- <sup>16</sup> La Venus de Milo, aunque sea una copia romana, originalmente es producción griega. Esto podría disminuir el valor argumental de lo expuesto a no ser que aceptemos que la cultura visual fascista se mueve en el pasado y no en la historia. F. Gaseó acepta la distinción que J.H. Plumb hace entre pasado e historia y define acertadamente ambos términos en sus artículos "Historiadores, falsarios y estudiosos de las antigüedades andaluzas" (GASCÓ, F. y FALQUE, E. (eds). *El pasado renacido. Uso y abuso de la tradición clásica*. Sevilla, 1992) y "Reinventando Atenas" (Revista de Occidente, 118. 1991. Pág.s 71-84). Para F. Gaseó la Historia "alude a sucesos en efecto acaecidos, o bien a reconstrucciones cuidadosamente realizadas por medio de una meditada colación documental, alude también a la exposición profesional de actuaciones y comportamientos de uno o varios grupos de hombres que viven en sociedad, en un marco geográfico determinado y en un período concreto"; mientras que cuando hablamos del pasado "nos referimos a algo más genérico, algo que sucedió tiempo atrás, pero sobre lo que la discriminación del historiador no ha intervenido para establecer jerarquías temáticas con la siguiente selección de aspectos digno o de no ser tratados". La cultura visual fascista no discriminaba históricamente la Antigüedad clásica, sino que se movía en ese pasado plumbeniano en el que la veracidad poco contaba.
- <sup>17</sup> LOZANO ESTIVALIS, María: "Representación de la Maternidad en el imaginario social de occidente" en SAURET, M<sup>a</sup> T. y QUILES, A. (Eds.) *Luchas de género en la historia a través de la imagen. Ponencias y comunicaciones*. Vol. 1. Ed. CEDMA. Málaga, 2001. Pág. 78.
- <sup>18</sup> LOZANO ESTIVALIS, María. "Representación de la Maternidad...Pág. 82
- <sup>19</sup> FINLEY, Moses I: *Aspectos de la Antigüedad. Descubrimientos y disputas..* Barcelona, Ariel, 1975. Pág. 175.
- <sup>20</sup> CANTARELLA, Eva: *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana*. Madrid, Clásicas, 1991. Pág. 227
- <sup>21</sup> CANTARELLA, Eva: *La calamidad ambigua....* Pág. 227
- <sup>22</sup> GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio. *El Legado Clásico*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2002. Pág. 194
- <sup>23</sup> "Contrariamente a lo que se pueda decir, el culto a la Antigüedad no está limitado a limitado a los dirigentes de la revolución" RASKOLNIKOFF, MOUZA. *Des Anciens et des Modernes*. Ed. Publications de la Sorbonne. París, 1990. Pág. 203
- <sup>24</sup> EDWARDS, Catharine: *Román Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945*. Ed. Cambridge University Press, 1999. Pág. 8
- <sup>25</sup> GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio: *El Legado Clásico...* Pág. 199
- <sup>26</sup> GINZO FERNÁNDEZ, Arsenio: *El Legado Clásico...* Pág. 197
- <sup>27</sup> DUGGAN, Christopher. *Historia de Italia*. Madrid, Cambridge, University Press, 1994. Pág. 318.
- <sup>28</sup> BOURDIEU, Pierre : *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000. Pág. 7
- <sup>29</sup> PÉREZ CANTÓ, Pilar. "Virtuosas, castas y sumisas" en PÉREZ CANTÓ, Pilar. Y ORTEGA LÓPEZ Margarita (Eds.): *Las edades de las mujeres*. Ed. UAM. Madrid, 2002. Pág. 171. Pág. 176