



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Religiosas, Santas y Mujeres de la Biblia. La
Creación de un Imaginario Femenino en la Pintura
Religiosa del Renacimiento en España (1479-1563)**

D^a Patricia María Castiñeyra Fernández

2019

Patricia María Castiñeyra Fernández

Religiosas, santas y mujeres de la Biblia. La
creación de un imaginario femenino en la pintura
religiosa del Renacimiento en España (1479-1563)

Tesis doctoral dirigida
por Dña. María del Mar
Albero Muñoz,
Profesora Titular.
Departamento de
Historia del Arte.
Universidad de Murcia.

FACULTAD DE LETRAS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

2019

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR	4
1. INTRODUCCIÓN	8
1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
1.1.1. INTRODUCCIÓN	13
1.1.2. <i>HERSTORY</i> : LA HISTORIA DE LAS MUJERES.....	15
1.1.3. LA HISTORIA DE LAS MUJERES EN ESPAÑA	21
1.1.4. LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.	26
1.1.5. LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS MUJERES.....	30
1.2. LAS MUJERES EN LA HISTORIA DEL ARTE.....	33
2. LAS MUJERES CRISTIANAS HASTA LA LLEGADA DEL HUMANISMO.....	39
2.1. EVA O MARÍA. CONCEPTOS ACERCA DE LAS MUJERES HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DEL RENACIMIENTO.....	46
2.2. LA VIDA FEMENINA ANTES DE LA EDAD MODERNA: NOBLES, MUJERES DE LAS CIUDADES Y CAMPESINAS.....	60
2.3. LA VIDA RELIGIOSA DE LAS MUJERES ANTES DE LA REFORMA DEL CARDENAL CISNEROS.....	86
2.4. LA CONTRIBUCIÓN DE LAS MUJERES A LA CULTURA.....	94
3. LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO FEMENINO Y SU REFLEJO EN LA PINTURA RELIGIOSA DE LOS SIGLOS XV Y XVI EN ESPAÑA	96
3.1. INTRODUCCIÓN	96
3.1.1. EL HUMANISMO EN ESPAÑA.	100
3.1.2. LOS MORALISTAS.....	104
3.1.3. PINTURA E IMAGEN RELIGIOSA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI	116
3.2. DE NIÑA A MUJER. LA EDUCACIÓN Y SU PRESENCIA EN LA PINTURA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO.....	121
3.2.1. LA NIÑEZ Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA.	122
3.2.2. LA MADRE MAESTRA Y LA ICONOGRAFÍA DE SANTA ANA.	134
3.2.3. LA EDUCACIÓN DE LAS MUJERES Y SU PRESENCIA EN LA PINTURA..	146
3.2.4. MUJERES Y VIRTUDES. LA ICONOGRAFÍA DE LA SANTA HUMANISTA.	158
3.3. LA PERFECTA CASADA. MATRIMONIO E ICONOGRAFÍA EN LA PINTURA RELIGIOSA.....	182
3.3.1. LOS RITOS DEL MATRIMONIO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL.....	192
3.3.2. AMOR, MATRIMONIO E IMÁGENES RELIGIOSAS.	201

3.4. MUJERES Y MATERNIDAD. ICONOGRAFÍA DE LA MADRE IDEAL	210
3.4.1. AFECTO Y CUIDADOS MATERNOS. MODELOS DE COMPORTAMIENTO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO.....	221
3.4.2. LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL NACIMIENTO.	231
3.4.3. LA VIRGEN DE LA LECHE.....	249
3.5. MUJERES Y RELIGIÓN. ¿CÁRCEL DE CRISTAL O VÍA DE ESCAPE?	266
3.5.1. LA RELIGIOSIDAD DE LAS MUJERES LAICAS Y LA PINTURA COMO MEDIO DE DEVOCIÓN.....	282
3.5.2. SANTAS Y MUJERES DE LA BIBLIA COMO MODELOS DE VIDA FEMENINA.	293
3.6. LA MUJER IDEAL. BELLEZA Y DECORO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.....	309
3.6.1. DECORO E IMAGEN EXTERIOR EN LA PINTURA RENACENTISTA DE ESPAÑA.	324
4. CONCLUSIONES.	348
LISTADO DE FIGURAS	354
FUENTES LITERARIAS.....	362
BIBLIOGRAFÍA.....	364
RELIGIOUS WOMEN, SAINTS AND WOMEN OF THE BIBLE. THE CREATION OF A FEMININE IMAGINERY IN THE RELIGIOUS PAINTING OF THE RENAISSANCE IN SPAIN (1479-1563)	394
ANEXO DE IMÁGENES	407

NOTA PRELIMINAR

Durante cinco años he estado inmersa en la Historia de las Mujeres y su presencia en el arte del Renacimiento en España. Esta etapa de mi vida ha sido apasionante y he disfrutado absolutamente de cada página leída, cada museo recorrido, cada biblioteca visitada y cada pintura analizada. Llegados a este punto, soy más consciente que nunca de que el esfuerzo realizado durante este tiempo ha merecido la pena y que la realización de esta tesis ha estado conducida, sin ninguna duda, por el “amor al arte”. Sin embargo, todo mi esfuerzo no hubiera sido suficiente sin el apoyo y la ayuda moral y material de muchas personas de enorme calidad humana que me han apoyado durante este tiempo. Desde aquí quisiera agradecer a todas ellas los cimientos que han construido para sostenerme mientras desarrollaba este trabajo; sin vosotros esta tesis doctoral no hubiera existido.

En primer lugar, me siento absolutamente en deuda con la Dra. María del Mar Alberro. La decisión de elegirla a ella como directora de mi TFM cuando todavía estaba en mis estudios de grado marcó el devenir de mi carrera académica. Gracias por tu inestimable ayuda, por las correcciones durante un verano que a veces parecía interminable, y otras que le faltaban horas, pero en el que siempre he tenido la tranquilidad de poder coger el teléfono y que estuvieras al otro lado. Gracias también por acogerme durante horas en tu despacho y hacerme ver las cosas de otro color, saliendo de allí con energías renovadas y la tranquilidad y positividad que te caracteriza. En definitiva, gracias, porque realmente me has hecho sentir que soy tu “hija académica” y porque contar con tus conocimientos, tus consejos y tu indudable profesionalidad ha sido un verdadero honor.

En el Departamento de Historia del Arte he tenido la suerte de contar con la ayuda de grandes profesionales, que destacan en sus ámbitos de investigación, pero sobre todo en su calidad personal. Al Dr. Manuel Pérez Sánchez, me gustaría agradecerle sus clases durante el grado, por transmitir como nadie la pasión por lo que estudiamos y fomentar mi curiosidad, haciendo que me interesara por la investigación, para profundizar y aportar mi granito de arena a la Historia del Arte. Pero también gracias por todo el apoyo que he recibido en este inicio investigador, confiando en mí para trabajar en los maravillosos Congresos Nacionales de Jóvenes Historiadores del

Arte, en los que aprendí muchísimo y conocí grandes personas y profesionales, y por estar ahí en momentos en los que he necesitado consejos e información. Gracias por tu generosidad.

Tener como profesor a D. Cristóbal Belda es un enorme privilegio. Sus conocimientos infinitos y sus inolvidables clases magistrales han aportado a mi formación como historiadora del arte una riqueza incalculable. Por ello, y por su gran generosidad a la hora de compartir su sabiduría, muchísimas gracias. La profesora Dña. Noelia García Pérez me transmitió el interés por las mujeres y su relación con el arte. A ella me gustaría agradecerle sus interesantes clases y la visibilidad que da a las mujeres, no sólo en sus investigaciones, sino también en el aula. Gracias también por tu generosidad y apoyo siempre que lo he necesitado. También estoy profundamente agradecida a la Dra. María Griñán, quien me enseñó las maravillas del arte del Renacimiento, y que siempre guarda una cariñosa acogida cuando se le necesita, y al profesor D. Germán Ramallo, que me aconsejó sabiamente durante un periodo tan importante en el periodo universitario como las prácticas curriculares. Finalmente, a la profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, Palma Martínez-Burgos, cuyos trabajos han guiado esta tesis doctoral, y a quien le debo interesantes datos y consejos aportados durante sus estancias en Murcia. También me gustaría agradecer a la profesora Dña. Antonia Fernández Valencia, por su rápida respuesta y generosidad a la hora de prestarme algunos de sus trabajos.

Durante la realización de este trabajo fue necesario realizar una estancia en el Warburg Institute, de la Universidad de Londres. Realizar esta estancia fue una experiencia muy enriquecedora y me siento enormemente privilegiada por haber podido acceder a su maravillosa e histórica biblioteca, cuna del conocimiento y templo de todo historiador. Estar entre sus estanterías y tener la oportunidad de acceder a sus recursos fue de enorme ayuda para la finalización de esta tesis doctoral. Además, durante esos meses en la ciudad de Londres, también pude visitar grandes bibliotecas, como la British Library o la biblioteca del Courtauld Institute of Art, donde pude completar la información que buscaba, y enriquecer el trabajo y mi formación como investigadora. Esta estancia fue posible gracias a la generosidad de mi directora de tesis, pero también del Dr. Mr. Charles Hope, cuya atención fue y continúa siendo inmejorable, siendo extremadamente generoso al compartir su tiempo, sus conocimientos y su trabajo. Desde aquí mi más profundo agradecimiento. También a Mr. Paul Taylor, director del

archivo fotográfico del Instituto Warburg, quien mostró un enorme interés por enseñarme los recursos que podía utilizar para conseguir las imágenes que buscaba, y mostrarse siempre dispuesto a ayudarme en cualquier problema o duda que pudiera surgirme durante su estancia allí. También a las bibliotecarias, Clare y Nessa, que me ayudaron a exprimir la biblioteca y sus recursos al máximo, y que guardaron con cuidado cada uno de los libros que reservaba para continuar al día siguiente. Me siento en deuda con todas las personas que hicieron posible aquellas mañanas estudiando en un lugar histórico, con vistas al hermoso barrio de Bloomsbury.

En España, también han sido muchas las bibliotecas y museos visitados con el objetivo de recabar información y conseguir imágenes interesantes para el desarrollo de la tesis doctoral. Es el caso de la Biblioteca Nacional, el Museo Nacional del Prado, el Museo Thyssen-Bornemisza, y los Museos de Bellas de ciudades como Murcia, Valencia o Sevilla. En todos estos lugares he recibido siempre una atención exquisita, y les agradezco las facilidades dadas a la hora de dar información. Pero sobre todo me siento en deuda con el personal de la Biblioteca Nebrija de la Universidad de Murcia, que ha sido como mi segunda casa durante estos años como doctoranda. Gracias por la atención, por la amabilidad, por la resolución de dudas, por solucionar problemas que han podido surgir y, sobre todo, gracias por el trabajo que realizan para poner a nuestra disposición una colección completa en la que poder encontrar recursos sobre cualquier cosa que busques. Igualmente, gracias a la Biblioteca Luis Vives y a la Biblioteca General de la Universidad de Murcia, por su profesionalidad cuando he acudido a ellas, y a la Biblioteca Regional de Murcia por su labor y por acercar el conocimiento a todos los murcianos. Aprovecho para agradecerles también su genial comicteca, que me ha dado muchos momentos de distracción y descanso, tan necesarios cuando dedicas nueve horas al día al estudio.

A María Victoria, mi compañera de viaje, le quiero agradecer su paciencia, los desayunos eternos compartiendo opiniones y el “tráfico de información”. Encontrar a alguien con quien compartir las penas y las alegrías que conlleva hacer un doctorado es una suerte enorme, pero hacerlo además compartiendo el tema de investigación es todo un milagro; haberme cruzado contigo en este camino me ha ayudado a sobrellevarlo. Gracias compañera. Ahora te toca a ti.

No podría terminar los agradecimientos sin hacer mención al pilar fundamental de mi vida: mi familia. Me faltan las palabras y me sobran los motivos. Necesitaría páginas y páginas para poder señalar todas las cosas por las que les debo tanto. A mis padres y a mi hermana les debo lo que soy, por su apoyo, por las horas de conversación, las risas y los llantos, el apoyo moral y el “material”, por financiar todos mis cursos, máster y años de universidad, y por ser mis mayores “fans”. Somos un equipo genial. Y, por supuesto, a Edu. Por ser. Por estar.

1. INTRODUCCIÓN

La presencia de las mujeres a lo largo de la Historia del Arte ha tenido un peso incuestionable, llegando a ser en ocasiones el sujeto más representado en las obras de arte. La figura femenina ha sido ilustrada en las más variadas circunstancias y su repertorio iconográfico es inmenso. Su protagonismo en la pintura ha sido una constante a lo largo de los diferentes periodos artísticos, no solo siendo un elemento fundamental para los artistas, sino también para los espectadores; ambos agentes han encontrado siempre en la figura femenina un ser inspirador a quien admirar, venerar, amar, e incluso temer. Aunque la historiografía ha dejado a las mujeres en un segundo plano por su relegación durante muchos siglos al ámbito doméstico, a través del estudio de las imágenes podemos percibir que la presencia femenina era muy relevante, y muestra de ello es la cantidad de imágenes en las que aparecen figuras femeninas en el arte y el protagonismo que muchas veces ostentan. Mujeres fuertes, mujeres sagradas, mujeres deseadas...todas ellas forman una parte clave del imaginario colectivo de todos los tiempos.

Cuando los artistas plasman las diferentes ideas y tipos iconográficos con los que pretenden crear una escena, éstos no van vacíos de significados, simplemente representando un momento narrado en la Biblia o en la mitología o en cualquiera de las fuentes que les inspiran; muy al contrario, si los analizamos veremos que no se tratan de modas o elecciones al azar, sino los recursos que mejor difunden o transmiten un imaginario creado en función a los principios que mueven la sociedad a la que pertenecen. Siendo hijos de su tiempo, los artistas reflejan en sus obras las características de la sociedad en la que viven y, más aún, los ideales a los que ésta aspira. Así, podemos asegurar que, en la gran mayoría de los casos, lo que vemos representado en las obras no es la realidad, sino la utopía de vida perfecta creada por el poder dominante, durante muchos siglos en manos de los hombres. El arte ha sido y es la expresión más sublime del ser humano y, a través de él, nos comunica sus emociones, miedos, ideales o deseos.

El valor del arte como documento histórico es innegable, siendo una de las principales fuentes a las que ha recurrido la historiografía, ya que se trata de imágenes parlantes, que nos informan de una gran cantidad de elementos claves en la Historia. Desde que la Historia de las Mujeres fue impulsada durante los años 70 del siglo pasado, a raíz de las reivindicaciones feministas del ámbito académico, los estudios que

sacan a la luz esta parte olvidada de la población son muy numerosos, consiguiendo dar la dignidad y el valor que las mujeres y su protagonismo real en el devenir de la Humanidad han tenido siempre. Para esta rama interdisciplinar, pues la Historia de las Mujeres necesita de tantas otras ciencias para su desarrollo como la sociología, la antropología, la arqueología, etc., también es fundamental el uso de la Historia del Arte. Las representaciones artísticas no sólo nos han mostrado a lo largo de los siglos el ideal de mujer establecido por la sociedad, sino que también nos deja percibir la realidad de la vida de estas mujeres, analizándolas con la pertinente contextualización y comparación con otras fuentes de gran importancia, como los testamentos, los protocolos, los documentos inquisitoriales, libros de confesión, tratados moralistas, documentos de bautismo o matrimonio, y un largo etcétera, en los que, aunque las mujeres no suelen aparecer de forma directa, podemos encontrarlas si las buscamos.

El protagonismo femenino en la pintura del Renacimiento en España es abrumador. Las imágenes donde aparecen figuras femeninas, ya sea acompañando a otras masculinas, o siendo ellas mismas los personajes principales son muy numerosas. En este caso, dado que la pintura en España se caracteriza por su fuerte componente religioso, las mujeres fuertes de la Biblia, las santas, mártires y, por encima de todas ellas, la Virgen María, son presencias perennes en las tablas, frescos, o retablos que decoran las Iglesias, los monasterios y conventos, y las casas particulares, donde en muchas ocasiones encontramos altares de devoción, en un momento donde la *devotio moderna* pugna por una espiritualidad individual y privada. Quizás por la amabilidad y cercanía que las mujeres transmiten, impregnadas siempre por su halo de maternidad, comprensión y humildad, la devoción por los personajes femeninos del cristianismo fue indudablemente muy alta, y muestra de ello es precisamente esa gran presencia en la pintura renacentista española. Esta influencia que las imágenes poseían sobre los fieles, y en consonancia con la función devocional y pedagógica que el arte posee durante los siglos XV y XVI en España, fue utilizada como herramienta para transmitir la ideología que surge ahora, con el nacimiento del nuevo Estado Moderno, donde las mujeres adquieren un nuevo carácter y se refuerzan sus funciones como madre y esposa. El nuevo imaginario femenino creado por los poderes del Estado y la Iglesia españoles, recogido en los tratados moralistas de la época, será reflejado en las mujeres sagradas (e incluso en algunas ocasiones en la retratística y en la mitología), quienes no sólo funcionarán como sujetos de devoción y admiración, sino también como modelos para

todas las mujeres que las veían, en las que encontraban un ejemplo a seguir para llevar una vida que las llevase a la salvación y las redimiera del Pecado Original, pues todas las mujeres habían quedado manchadas por la culpa de Eva.

Esta tesis doctoral estudia el imaginario creado en torno a las mujeres del Renacimiento en España, desde la perspectiva social, religiosa y cultural, y, mediante el análisis de las pinturas realizadas en esta época, comprobar cómo podemos percibirlo a través de la representación de personajes femeninos sagrados. Por un lado, se investiga cómo las figuras femeninas que han sido protagonistas en el cristianismo, y los tipos iconográficos y escenas en los que aparecen, son efectivamente un reflejo de las nuevas ideas acerca del género femenino, y cómo sirven de modelo a seguir para las mujeres que los contemplan, comprobando por tanto su uso y capacidad como herramienta transmisora y legitimadora de estos conceptos. Por otro, dado que estas representaciones femeninas están absolutamente idealizadas, y responden a los principios morales del momento, se pretende comprobar hasta qué punto éstos eran cumplidos, y cuál era la realidad de las mujeres del Renacimiento en España. Con esta investigación, no sólo se aspira a poner de relieve la importancia del arte como documento histórico y la necesidad de aplicarlo a la Historia de las Mujeres, sino sobre todo a defender la necesidad de estudiar la imagen de la mujer en el arte desde una perspectiva diferente, no objetualizándola o tratándola como una parte más de una iconografía, sino como un agente activo del arte, parlante, que nos habla de una presencia que en ocasiones ha quedado velada, pero que es real. Saquemos a las mujeres de los manuales de iconografía y usemos sus numerosas representaciones para comprender su imagen creada, su idealización, pero también sus emociones, su papel como madre y esposa, su fuerza y, en definitiva, su lugar en el mundo.

Esta tesis presenta dos partes diferenciadas de trabajo: por un lado, hay una parte de gran calado teórico, para la que ha sido necesaria crear un extenso estado de la cuestión y la consulta de fuentes bibliográficas, entre fuentes primarias, como es el caso de los tratados sobre moral o educación, y, especialmente, las fuentes secundarias, aquellos libros, ensayos o artículos que versan sobre diferentes aspectos de la Historia de las Mujeres: su espiritualidad, la vida como madre y esposa, la sexualidad, el control sobre el cuerpo y la gestualidad, el decoro, la vestimenta y el adorno, la educación, las diferentes etapas de la vida femenina, etc., que nos han aportado la información que contrastamos con las obras de arte. La segunda parte del trabajo elaborado se centra en

un aspecto más práctico y propio de la Historia del Arte: la búsqueda, selección y análisis iconográfico e iconológico de las pinturas que se han escogido para ilustrar las ideas que aparecen en la tesis. Las imágenes seleccionadas han sido realizadas por artistas españoles, tanto aquellos que de los que no hay viajes conocidos por Europa, como los que sabemos que visitaron otros países para completar su formación, y han sido también incluidos todos aquellos pintores que trabajaron desde otros países para la corte española, o vinieron a España a desarrollar parte de sus carreras. Como sabemos, la pintura del Renacimiento en España es de temática religiosa casi en su totalidad, por lo que aquí es donde encontramos reflejados los ideales de una sociedad dominada por el pensamiento y las instituciones eclesiásticas, en unos siglos, especialmente el XVI, donde ya se fragua la Contrarreforma, que tendrá su culminación en el Concilio de Trento, en el año 1563.

En cuanto a la estructura de la tesis, ésta se divide en diferentes apartados. Tras la introducción y el estado de la cuestión, se realiza un breve repaso por la presencia de la figura femenina a lo largo de la Historia del Arte, para después contextualizar el tema mediante un recorrido por la situación de las mujeres durante la Edad Media. El tercer apartado es donde se realiza el análisis de la pintura del Renacimiento en España, para comprobar cómo ésta fue una herramienta de difusión de las nuevas ideologías del Estado Moderno y la Iglesia. Se analizan las imágenes desde las diferentes perspectivas que afectaban a la vida de las mujeres: comienza con la niñez y la educación, para después centrarse en los que ahora son objetivos vitales femeninos, el matrimonio y la maternidad; continúa con la vida religiosa de las mujeres renacentistas, para después centrarnos en conceptos como la belleza y el decoro, y ver su presencia en las representaciones pictóricas. Por último, se realiza un breve recorrido por las teorías fisiológicas y biológicas, sobre las que se fundamenta la inferioridad femenina, y también se analiza el posible uso de la fisiognomía, a la hora de fundamentar las teorías de la maldad, la virtud o la belleza femenina, y trasladarlas a la obra.

Las imágenes utilizadas en la tesis han sido escogidas en función a diferentes factores. Teniendo en cuenta la diversidad estilística y las influencias que tuvo la pintura del Renacimiento en España, se ha decidido incluir, no sólo las obras realizadas por artistas nacidos en España, sino también por aquellos extranjeros que trabajaron en la Península, así como aquellas pinturas que llegaron a través de la importación, o que artistas españoles realizaron en los lugares a los que viajaron para formarse,

especialmente en Italia; es por ello que estudiamos la pintura en España, y no la española propiamente dicha. Así, se tiene en cuenta las diferentes influencias que llegaron y que inspiraron el arte local, que también dentro del territorio español tuvo variantes dependiendo de la ciudad, del gusto de la población o de la formación del artista. Por otro lado, dado que la enorme mayoría de pinturas del Renacimiento en España tienen una temática religiosa, se ha centrado la atención en aquellas obras en las que aparecen personajes femeninos del cristianismo o religiosas, como escenas bíblicas, escenas donde aparece la Virgen, u otras imágenes en las que santas, mártires u otros personajes femeninos relevantes para el cristianismo, son representadas. Siendo la temática religiosa la dominante en el arte, es allí, en la representación de personajes femeninos religiosos, donde debemos ir a buscar el imaginario creado en torno a las mujeres. Aunque no olvidamos la importante presencia del retrato y otros géneros, como la pintura de historia, se ha centrado la investigación en la pintura religiosa, por ser esta la de mayor presencia con diferencia, así como por su influencia en la sociedad, y por ser un campo de investigación todavía abierto, pues la imagen de la mujer en el Renacimiento español es un tema poco trabajado. El arte renacentista, caracterizado por la idealización y la temática religiosa, no muestra de forma directa la vida cotidiana de las mujeres; sin embargo, sí podemos indagar en estas representaciones para llegar a entender cuáles son las ideas que la pintura les transmite, enseñando el ideal que debían alcanzar, y con esto poder indagar en hasta qué punto la realidad de las mujeres se correspondía con estos preceptos que se les quería imponer, en aras de conseguir una sociedad perfecta. Por tanto, las imágenes han sido escogidas en función a su capacidad ilustrativa o a su originalidad, intentando abarcar una amplia variedad de tipos iconográficos que fueron repetidos por los artistas en su pintura durante los años del Renacimiento y que, por tanto, influyeron en la concepción del mundo de las mujeres y hombres de la época. También han sido incluidas algunas imágenes que, fuera del contexto español, resultan de interés para ver qué ocurría en otros ámbitos o en el resto de Europa.

La tesis doctoral abarca desde el año 1479 hasta el 1563, fecha del fin del Concilio de Trento. Delimitar cuándo finaliza la Edad Media y da comienzo la Edad Moderna es prácticamente imposible; por ello, se ha escogido el año 1479 como símbolo de la unión de los reinos más importantes de la Península, pues es el momento en que Fernando el Católico hereda Aragón, haciéndose posible la unión final de estos

reinos, bajo el manto del provechoso matrimonio entre Isabel y Fernando. Así, podemos decir que se trata, aproximadamente, del período en que los Reyes Católicos pueden finalmente comenzar la tarea del establecimiento del nuevo Estado Moderno. Aunque no se trata de una fecha determinante para la entrada del Renacimiento en España, la necesidad de acotar el trabajo ha llevado a escogerla como momento aproximado de comienzo de la Edad Moderna. Igualmente, con motivo de delimitar el tiempo, hemos escogido como fecha para terminar el fin del Concilio de Trento, en el año 1563, pues supuso el inicio definitivo de la Contrarreforma y la aparición de una nueva ideología que, no solo trajo consigo cambios artísticos que llevaron al cambio estilístico del Barroco, sino también cambios en la sociedad, que de nuevo afectaron a las mujeres y, por tanto, la información que podemos adquirir a través de las representaciones tras el Concilio nos muestra una nueva sociedad donde el género femenino, aunque siempre bajo el yugo de la dominación patriarcal, ocupa un puesto diferente en la vida española. Aun así, se tiene en cuenta que el Concilio empieza en los años 40 del siglo XVI, y que muchas de sus ideas ya estaban circulando por España incluso antes de esos años, como respuesta a la crisis espiritual que se vivía en aquel momento, por lo que éstas estaban probablemente ya insertas en las imágenes creadas en los años que abarca la tesis doctoral.

En definitiva, la imagen de las mujeres en el arte, lejos de estar vacía de contenido, es una fuente de gran relevancia para conocer más acerca de la vida femenina a lo largo de la Historia. A través de la representación pictórica de los principales personajes femeninos del cristianismo y sus tipos iconográficos, las mujeres del Renacimiento español pudieron tener modelos de comportamiento a los que imitar, para así conseguir alcanzar ese ideal de perfección que la sociedad les estaba requiriendo.

1.1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1.1.1. INTRODUCCIÓN

Que las mujeres han sido uno de los sujetos históricos olvidados por la historiografía es algo que puede ser afirmado; sin embargo, estamos asistiendo desde mediados del siglo XX a una reivindicación de las mujeres como sujetos importantes para comprender la Historia en su compleja totalidad, apareciendo un número importante de estudios dedicados a ellas y a su situación desde una perspectiva multidisciplinar. De la poca presencia femenina en la Historia ya se hacía eco en 1929

Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia*¹, donde denuncia que las mujeres no han tenido presencia en la Historia: ni en investigaciones, ni en los manuales al uso de su época. Un poco más tarde, en 1945, de nuevo Simone de Beauvoir hace referencia a esta situación, quejándose de que la Historia de las mujeres haya sido realizada por hombres y que, por tanto, no refleje la verdadera situación de éstas, que pasan a un segundo plano, como objetos más que sujetos, o simplemente complementos del hombre en la Historia²; esta autora fue la primera que dejó por escrito una idea innovadora dentro de la Historia de las mujeres.

Es a partir de finales del siglo XIX y principios del XX cuando se empieza a señalar la poca presencia que las mujeres han tenido en la Historia, momentos que coinciden con las luchas por el sufragio femenino, y los avances en la mentalidad de las mujeres, consecuencia del acceso a una educación superior³. Sin embargo, todavía tendrán que pasar décadas enteras para que la Historia de las mujeres cobre fuerza, a partir de los años 70, gracias a dos factores: las novedades metodológicas establecidas en el desarrollo de la Historia social, especialmente por la escuela marxista, que pone la atención en grupos marginados, y, por otro lado, el desarrollo del movimiento feminista, que enfoca directamente a los hombres como culpables de la subordinación femenina y, por tanto, también de la desaparición de las mujeres como sujetos históricos⁴. Además, también este movimiento lleva a cabo investigaciones sobre la vida cotidiana y privada de las mujeres, absolutamente olvidadas por la historiografía, por no considerar que fueran determinantes en el acontecer histórico. Desde los años 70 vemos cómo se configura la Historia de las mujeres, que podemos definir como una “historia que busca comprender los procesos sociales e históricos poniendo el sujeto mujer en el centro de los análisis”⁵. Esta idea de Historia aparece en dos ámbitos de forma especial: por un lado el francés, como vemos en la obra que dirige Michelle Pierrot, que nos traslada una interesante pregunta: *Une histoire des femmes est-elle possible?*⁶, y, por otro, el área anglosajona, cuyo máximo exponente es la obra publicada a finales de los años 80 por

¹ WOOLF, V., *Una habitación propia* (trad. por Laura Pujol), Barcelona: Seix Barral, 2008.

² IGLESIAS SALDAÑA, M., “Genealogía de una Historia. Historia de las mujeres, Historia de género: problemáticas y perspectivas” en *Espacio Regional*, vol. 2, nº4, 2007, pp.12-126. P. 121.

³ BEL BRAVO, M.A., *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*, Madrid: Encuentro, 2009, p.38.

⁴ *Ibidem*, p.39.

⁵ IGLESIAS SALDAÑA, M., *op.cit.*, p. 121.

⁶ PIERROT, M., *Une histoire des femmes est-elle possible?*, Marsella: Rivages, 1984.

Judith Zinsser y Bonnie Anderson *La Historia de las mujeres: una historia propia*⁷. A esto hay que añadir también las primeras aportaciones creadas en América Latina, con autoras como Isabel Largaia⁸. Es también durante los años 70 cuando toma fuerza el concepto de género, primero en Estados Unidos, para después expandirse hacia Europa y más tarde a América Latina. Este concepto aplicado a la Historia de las mujeres pretende que la historia deba ser ahora entendida a partir de las diferencias que a lo largo de los siglos se han establecido entre las vidas de mujeres y hombres, comprendiendo que el género es un constructo social que determina la percepción del mundo para los seres humanos⁹. Así, no se defiende que deba haber una historia de los hombres y otra de las mujeres, sino todo lo contrario: debemos comenzar a crear Historia teniendo en cuenta que han existido dos sujetos diferentes en ella, prestando mucha atención a las relaciones que entre ambos géneros se han dado, porque de esta confluencia es de donde surge la propia Historia; para crear una Historia de las mujeres, hay que establecer relaciones con el grupo masculino¹⁰.

Esta tesis doctoral pretende aportar un grano de arena al enorme trabajo que aún queda por delante para conocer la historia de nuestras mujeres, atendiendo en concreto a aquellas que vivieron durante el Renacimiento en España, partiendo del maravilloso trabajo que valientes investigadoras e investigadores han realizado desde los años 70 hasta la actualidad, período que estudiamos brevemente a continuación.

1.1.2. HERSTORY: LA HISTORIA DE LAS MUJERES

El término escogido para dar nombre a este apartado, “herstory”, es un concepto importante e interesante dentro de los estudios sobre las mujeres. Se trata de un juego de palabras, que fue usado por primera vez por Robin Morgan en los años 70, dentro de su obra *Sisterhood is Forever*¹¹, como un término que perteneciera sólo a la Historia de las mujeres, que era desplazada por el patriarcado. Esta palabra, que juega con el posesivo “her” (de ella) y la palabra “Story” en inglés, igual que History se construye con el

⁷ ZINSSER, J.; ANDERSON, B., *La Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona: Crítica, 2009.

⁸ LARGUÍA, I., *Hacia una ciencia de liberación de la mujer*, Barcelona: Anagrama, 1976.

⁹ IGLESIAS SALDAÑA, *op.cit.*, p.44

¹⁰ SEGURA GRAIÑO, C., “Historia, Historia de las mujeres, Historia social” en *Gerónimo de Ustariz*, nº21, pp.9-22. P. 10.

¹¹ MORGAN, R., *Sisterhood is Forever: the Women’s Anthology for a New Millenium*, London: Washington Square Pres, 2003.

posesivo “his” (de él), se puede traducir como “la Historia de ella” y reivindica la necesidad de reconstruir nuestra historia olvidada.

Hemos empezado afirmando que las mujeres han sido uno de los grandes olvidados dentro de la historiografía tradicional, que no ha dejado espacio a las mujeres, pues afirmaba que ellas no habían participado de ningún hecho que marcara el devenir de la historia, ya que estaban fuera del ámbito donde esto se producía: el público. Esto es debido a la corriente positivista y androcéntrica que ha dominado la historiografía desde siglos atrás, y que ha construido la Historia en base a los grandes hallazgos y acontecimientos, dejando de lado asuntos sociales de gran importancia; las mujeres, como ya hemos señalado, quedan fuera de la Historia, pues, exceptuando algunos ejemplos extraordinarios, estaban confinadas al espacio privado donde raramente se han dado grandes hazañas históricas¹². Así, creemos de vital importancia reivindicar el papel de la mujer como sujeto histórico no pasivo, sino muy activo, tanto en el ámbito familiar como en el público. Por ello, esta tesis se ha realizado desde el punto de vista del género, conceptualizado por Joan Scott en la década de los 70 como la relación de poder que indica la supremacía del varón y la subordinación femenina¹³, pues creemos crucial entender la situación de las mujeres sin olvidar que ellas fueron “construidas” por la sociedad, y que no obtendremos resultados reales ni completos si no tenemos en cuenta las relaciones de éstas con sus compañeros de vida. Así, como aseguraba Margarita Ortega, es el momento de pasar de una historia que acumula hechos, a una que aborde las relaciones entre hombres y mujeres como protagonistas de la Historia, introduciendo el factor de género como explicación a las diferentes perspectivas y percepciones que ambos tuvieron sobre el mundo¹⁴. Si bien es cierto que el posestructuralismo nos mostró que esta perspectiva dejaba fuera otros factores de importancia, como la raza, la etnia o la religión, ya que siempre ha sido usado para el estudio de las mujeres blancas¹⁵, y somos conscientes de ello, también creemos que es la mejor perspectiva que podemos utilizar en la tesis, debido a que nos vamos a centrar en las mujeres blancas y cristianas que habitaban en la Península Ibérica, pues son estas las representadas en la pintura religiosa española del Renacimiento.

¹² ORTEGA LÓPEZ, M., “Una reflexión sobre la Historia de las mujeres en la Edad Moderna” en *Norba*, nº8-9, 1987-1988, pp.159-168. P. 160.

¹³ LAGUNAS, C., “Historia y género. Algunas consideraciones sobre la historiografía feminista” en *Aljaba*, vol.I, 1996, pp. 27-33. P. 28.

¹⁴ ORTEGA LÓPEZ, M., *op.cit.*, p.162.

¹⁵ BEL BRAVO, M.A., *op.cit.*, p.45.

Además del tema del género, es necesario señalar otros aspectos de la Historia de las mujeres que han sido determinantes en el desarrollo de éste, como pueden ser las corrientes feministas con las que se desarrolla, el concepto del tiempo o el acceso a las fuentes.

La Historia de las mujeres tiene sus comienzos en algunos escritos de principios del siglo XX, como los realizados por las investigadoras de la London School of Economics, Eileen Power, Alice Clark y Ivy Pinchbeck, que versaban sobre las mujeres medievales, así como acerca de las mujeres trabajadoras a principios del siglo XX. También en Francia aparecieron estudios importantes, realizados por León Abesour o Marquerite Thibert, vinculando a las mujeres con estudios económicos y sociales. Además, acudimos a la creación de las primeras bibliotecas y centros destinados a estudios sobre las mujeres durante la década de los 30, tanto en Harvard, como en Ámsterdam y París¹⁶. La Historia de las mujeres tendrá un nuevo avance en el período comprendido entre las dos Guerras Mundiales, coincidiendo con la aparición del movimiento feminista, al que estará siempre conectado, aunque se consolidó a partir de los años 60 y 70, con la segunda oleada del feminismo, momento en que las investigadoras se preguntaron definitivamente dónde estaban las mujeres en la Historia, introduciendo esta cuestión ya en ámbitos académicos y universitarios. Ahora aparecen importantes trabajos, convertidos hoy en clásicos, gracias a autoras como Gerda Lerner, Renatha Bridental, Smith Rosemberg, Joan Kelly, Michelle Pierrot, Pomatta, etc. Comienzan así a aparecer revistas especializadas y estudios que versan sobre la Historia de las mujeres desde muchos puntos de vista: la clase trabajadora, la élite, biografías, historia del feminismo, la educación, la participación en política, la economía, la historia intelectual, etc.¹⁷. Algunas de las revistas más relevantes fueron: *Feminish Review*, *Feminist Studies*, *Memoria...*¹⁸. En los años 90 los estudios se multiplicaron y respondieron de manera afirmativa a la pregunta de si había una Historia de las mujeres, demostrándolo con investigaciones. Algunas de las investigadoras más importantes fueron Linda K. Kerber, Ellen Carol DuBois o Clark Darline¹⁹.

¹⁶ OFFEN, K., "Historia de las mujeres" en *Aljaba*, vol.13, 2009, http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-57042009000100001#notas (Consultado en 16/10/2017)

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ ORTEGA LÓPEZ, M., *op.cit.*, p.159.

¹⁹ OFFEN, K., *op.cit.*

La Historia de las mujeres ha sido deudora de una serie de corrientes historiográficas de mitad de siglo: la Escuela de los Annales, que eligió nuevos sujetos de reflexión, la demografía histórica, que ayuda a comprender las funciones de las mujeres en la familia y la sociedad, así como los intelectuales de la History Workshop de Oxford, quienes con sus inclinaciones marxistas y anti academicistas sacan a la luz a los grupos sociales más anónimos²⁰. Sin embargo, son los trabajos provenientes de las investigadoras feministas los que contribuyen de manera decisiva a la evolución de la Historia de las mujeres.

Las corrientes feministas han sido claves para la Historia de las mujeres, pues tanto a nivel conceptual como metodológico eran las guías sobre las que se ha desarrollado desde sus comienzos académicos. El feminismo de la igualdad fue la corriente dominante durante los primeros pasos de la creación de la Historia de las mujeres, y se basa en la denuncia de la desigualdad de las mujeres debido a la construcción de la sociedad patriarcal, en la que los dos grupos son diferenciados debido al sexo²¹. Esta corriente puede dar una visión parcial, ya que sólo interesa remarcar las situaciones de marcada desigualdad. Por otro lado, encontramos el feminismo de la diferencia sexual, que defiende el estudio de las mujeres desde una perspectiva de género, donde se comprenda que la percepción de la vida es diferente para los hombres que para las mujeres, pues el cuerpo sexuado condicionaba la vida de ambos. Los estudios en este campo se centran en las creaciones propias de las mujeres, pues hay elementos fundamentales para la comprensión de las féminas, que se quedan fuera del patriarcado e incluso de lo social, y han sacado a la luz importante información de las mujeres a niveles intelectuales y emocionales²²; esta es, junto con la anterior, la corriente más dominante. El feminismo marxista pone el foco en cómo las mujeres han generado beneficios para sus unidades familiares, gracias a un trabajo que no ha sido reconocido ni remunerado, pues se consideraban tareas domésticas; un tiempo que no merecía una recompensa. Por tanto, esta corriente aunque no es de las más influyentes, nos ha mostrado la explotación a la que se sometían las mujeres por parte de los agentes masculinos más próximos durante sus vidas²³. El feminismo lesbiano apenas tiene adeptos en el mundo académico, pero a la hora de realizar una Historia de las mujeres,

²⁰ LAGUNA, C., *op.cit.*, p.27.

²¹ SEGURA GRAIÑO, C., “Historia, Historia de las mujeres...”, *op.cit.*, p. 12.

²² *Ibidem*, p.14.

²³ *Ibidem*, p.15.

remarca la necesidad de tener en cuenta las tendencias sexuales. Por último, encontramos una corriente bastante nueva, que actualmente está ganando seguidores: el ecofeminismo, que reivindica la estrecha relación que las mujeres han tenido con la naturaleza; con ella tienen en común su capacidad para dar vida o para alimentar, y la han usado con moderación para la propia supervivencia, mientras que los hombres la han explotado para enriquecerse²⁴.

Otro tema interesante a tener en cuenta cuando se realizan investigaciones sobre Historia de las mujeres, es el tiempo. Tal como asegura Cristina Segura²⁵, la división actual del tiempo es heredada de los romanos, cuyos criterios de división se establecían a partir de grandes acontecimientos que, como ya señalamos, ocurren en el espacio público, donde no están las mujeres²⁶. Por ello, no se tuvieron en cuenta los ciclos vitales femeninos, ni tampoco los horarios de la vida de las mujeres: el día era para trabajar, y la noche es para descansar porque los hombres dejaban sus labores en el espacio público; por su parte, las mujeres continuaban con sus tareas domésticas²⁷. La datación a partir del cristianismo, basada en Antes o Después de Cristo, es totalmente masculina, pues se basa en acontecimientos donde las mujeres no tienen cabida. Sin embargo, la autora remarca la importancia que tuvo para el colectivo femenino la aparición de la religión cristiana, que supuso una declaración de igualdad entre hombres y mujeres a través de la predicación de Cristo, según la cual ambos sexos estaban hechos a imagen y semejanza de Dios, idea que pronto fue eliminada por los Padres de la Iglesia en beneficio del mantenimiento del sistema patriarcal²⁸.

Cristina Segura defiende una posible periodización para la Historia de las mujeres, que podría haber tenido lugar partiendo del cristianismo: la primera etapa llegaría hasta aproximadamente el siglo XII, cuando las mujeres encontraron una vía de escape al tutelaje masculino a través de los conventos, donde desarrollaban una intelectualidad y espiritualidad propia. El segundo período, correspondiente al siglo XIII, se caracteriza por la aparición del franciscanismo, que trajo consigo la renovación de la religiosidad de las mujeres, cuya consecuencia fue la aparición de un pensamiento

²⁴ *Ibidem*, p.16.

²⁵ SEGURA GRAIÑO, C., “Tiempo de hombres, tiempo de mujeres” en SEGURA, C.; NIELFA, G., *Entre la marginación y el desarrollo. Mujeres y hombres en la Historia (Homenaje a M^aCarmen García-Nieto)*, Madrid: Ediciones del Orto, 1996, pp. 27-42.

²⁶ *Ibidem*, p.29.

²⁷ *Ibidem*, p. 30.

²⁸ *Ibidem*, p. 32-33.

propio femenino, en el que las mujeres ya tienen una conciencia de su género. Como asegura la autora, puede que la crisis bajomedieval tuviera al grupo masculino en otros quehaceres y no controlaran tanto la espiritualidad femenina, que ahora fue vivida con libertad. Es la etapa en la que las mujeres disfrutaron de una mayor independencia, y apareciendo como consecuencia la denominada Querrela de las mujeres y una serie de obras en defensa del sexo femenino. La siguiente etapa comienza en el siglo XVI, coincidiendo con la Edad Moderna, que conllevó un cierto retroceso para las mujeres: las monjas fueron sometidas a clausura, ya no hay apenas escritos femeninos, existe una vigilancia sobre sus actividades espirituales, etc.; por ello, Joan Kelly se preguntó en su clásico artículo si las mujeres realmente tuvieron un Renacimiento²⁹, consiguiendo a través del estudio una respuesta negativa. Finalmente, llegamos a la Ilustración, donde los hombres comienzan a hablar de injusticias e igualdad de sexos³⁰. Es por ello que Cristina Segura nos remarca la importancia de crear una nueva periodización, basada en la superestructura, es decir, en los grandes elementos de la vida de los seres humanos, como las emociones, la religión, las relaciones, etc., ya que son procesos en los que aparecen ambos sexos implicados³¹.

Las fuentes han sido un problema principal dentro de la historiografía sobre las mujeres, aunque actualmente el desarrollo de los estudios de género ha posibilitado la publicación de catálogos, recopilaciones de textos o revistas especializadas, que nos facilitan el acceso³². Uno de estos ejemplos es el BIHES (Bibliografía de la Historia de España), que en uno de sus volúmenes recopila bibliografía sobre “Las mujeres en la Historia de España”³³. Las fuentes para conocer la Historia de las mujeres son en muchos casos escritos, especialmente biografías, autobiografías, o cartas, realizados directamente por ellas en la mayoría de los casos. Esto es lo que llamamos “cultura femenina”: el conjunto de los saberes escritos y hablados, así como las prácticas sociales, tradiciones y rituales femeninos, a través de los cuales conseguimos un

²⁹ KELLY-GADOL, J., “Did women have a Renaissance?” en BRIDENTHAI, R.; KOONZ, C. (eds.), *Becoming Visible: Women in European History*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 1977, pp. 175-201.

³⁰ SEGURA GRAIÑO, C., “Tiempo de hombres, tiempo de mujeres...”, *op.cit.*, pp. 37-40.

³¹ *Ibidem*, p.40.

³² RAMOS, M.D., “Historia de las mujeres. Saber de las mujeres: la interpretación de las fuentes en el marco de la tradición femenina” en *Feminismo /s*, nº1, 2003, pp. 19-32. P.22.

³³ MORIANO MARTÍN, M.T., *BIHES, Las mujeres en la Historia de España*, 1994
<http://libros.csic.es/index.php?cPath=127> (Consultado en 17/10/2017)

conocimiento completo de las mujeres y su condición³⁴. Sin embargo, es en muchos casos casi imposible acceder a estos documentos que muchas veces no han sido conservados. Por otro lado, los textos conservados son en muchas ocasiones un reflejo de la “construcción masculina” de las mujeres, como “caricaturas de la feminidad”³⁵, por lo que, aunque nos dan información, no es objetiva del todo.

Gran parte de los testimonios que conservamos los tenemos gracias a los fondos recogidos en las Bibliotecas de Mujeres que existen en diferentes lugares de Europa, tanto privadas como públicas. La primera de ellas fue la Biblioteca Popular de la Dona, creada en Barcelona en el año 1909, seguida de la Fawcett Library en Londres, de 1926 y la Biblioteca Marguerite Durand, de 1931; finalmente, en Madrid encontramos ya en 1926 la Biblioteca del Lyceum Club³⁶. En España, después de las nombradas no hubo más creaciones de bibliotecas hasta la Democracia, debido a la llegada del franquismo. Por todo esto, es necesario tener muy en cuenta las fuentes que utilizamos para el estudio de las mujeres, y usarlas sin caer en anacronismos. Para esta tesis doctoral las fuentes iconográficas serán las principales para conocer la situación de las mujeres en la España de principios de la Edad Moderna, pero también será necesaria la consulta de fuentes secundarias, como libros, artículos o catálogos.

1.1.3. LA HISTORIA DE LAS MUJERES EN ESPAÑA

Aunque el interés por la Historia de las mujeres llegó a España más tarde que al resto de Europa o Estados Unidos, desde los años 70 del siglo XX asistimos a un desarrollo bastante prolífico de investigaciones referidas a las mujeres. Cristina Segura, pionera en el estudio de la Historia de las mujeres en España³⁷, cuenta que, aunque los primeros años no fueron fáciles, las investigadoras que comenzaban eran conscientes de que al ir recuperando nuestra historia, también estaban reivindicando el pasado de nuestras mujeres; por tanto, podemos asegurar que estos estudios están estrechamente ligados, incluso hoy en día, con los movimientos feministas, así como con el desarrollo de la historia de nuestro país³⁸.

³⁴ RAMOS, M.D., *op.cit.*, p. 25-26.

³⁵ *Ibidem*, p. 22.

³⁶ *Ibidem*, p. 30.

³⁷ A esta investigadora debemos la mayoría de los artículos mediante los cuales podemos conocer el desarrollo que los estudios sobre las mujeres han tenido en España.

³⁸ SEGURA GRAIÑO, C., “Recepción y evolución de la Historia de las mujeres. Introducción y desarrollo en relación con la Historia de España”, en *Vasconia*, nº35, 2006, pp. 13-30. P. 14.

La Historia de las mujeres en España, al igual que en el resto de países, está estrechamente ligada al desarrollo de los movimientos feministas, que en nuestro país fue posterior, debido, entre otras razones, al régimen franquista, aunque durante esta época ya podemos hablar de movilizaciones y asociaciones clandestinas³⁹. Pero a partir de 1975 la situación mejora, apareciendo los primeros movimientos fuera de la clandestinidad, y fundando grupos feministas en universidades, que serán el germen de la Historia de las mujeres española. Los cambios que se dieron a partir de los años 70 favorecen la influencia de “The women’s studies”, que estaban desarrollándose en las universidades de los Estados Unidos desde mitad del siglo XX⁴⁰. Esta primera etapa de estudios se va a caracterizar por ser adevpta al feminismo de la igualdad y por practicar una historia contributiva, que sólo se ocupó de demostrar que las mujeres estuvieron presentes en los procesos históricos, aunque de manera diferente a como lo hicieron los hombres⁴¹.

Dentro de la Historia de las mujeres en España podemos hablar de una periodización según las etapas en las que ésta se desarrolla: los inicios durante los años 70; el desarrollo, a partir de mitad de los años 80, cuando se aplica la crítica feminista, abandonando la historia contributiva; la crisis de los años 90, momento de estancamiento en la producción, para finalizar con la situación actual, en la que se están buscando nuevos caminos para seguir innovando y aportando a la Historia de las mujeres⁴².

Aunque la Historia de las mujeres comienza su desarrollo en los años 70, será a partir de los años 80 cuando estos estudios se consoliden. En el caso de España el desarrollo de los estudios sobre las mujeres va ligado a las Jornadas de Investigación Interdisciplinaria del Seminario de Estudios de la Mujer, que se celebraron en Madrid en 1981, con sede en la Universidad Autónoma. Desde entonces, se celebraron de manera anual, congregando a muchas e importantes investigadoras. A este primer encuentro acudieron nombres del ámbito tan relevantes como Rosa M^a Capel, Pilar Folguera, Mary Nash, M^a Isabel Pérez, M^a Carmen García-Nieto, y Cristina Segura

³⁹ *Ibidem*, p.15.

⁴⁰ SEGURA GRAIÑO, C., “Veinticinco años de Historia de las mujeres en España” en *Memoria y civilización: anuario de historia*, nº9, 2006, pp. 85-107. P. 86.

⁴¹ SEGURA GRAIÑO, C., “Recepción y evolución...”, *op.cit.*, p.15.

⁴² *Ibidem*, p.14.

Graíño⁴³. Estas Jornadas dieron su fruto en unas Actas publicadas, que también contaron con gran éxito, siendo uno de sus volúmenes una de las obras más importantes consultadas para la realización de esta tesis, dedicado a *La imagen de la mujer en el arte español*, que tuvieron lugar en 1983⁴⁴. Estas actas son de gran importancia porque constituyen una de las pocas fuentes e investigaciones accesibles para conseguir información, ya que durante las primeras etapas apenas había escritos o análisis sobre temas referidos a las mujeres.

En la misma época en la que surgen estas Jornadas, aparecen en las Universidades algunos proyectos dedicados a los estudios sobre mujeres, como el Centre d'Investigació històrica de la Dona, en 1982, actualmente denominado Duoda, el Instituto de Estudios de la Mujer, en la Universidad de Granada, el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid, la Asociación sobre Estudios Históricos sobre la Mujer y el Seminario de Estudios Interdisciplinarios de la Mujer, ambos en Málaga, y el Institut Universitari d'Estudis de la Dona, en la Universidad de Valencia, mientras que ya en los años 90 aparece la AEHIM (Asociación Española de Investigación en Historia de las Mujeres), que celebran Coloquios Internacionales⁴⁵. Actualmente, prácticamente todas las universidades cuentan con un proyecto relacionado con este campo de estudio. También hay que señalar la importancia del Libro Blanco sobre estudios de mujeres en universidades españolas, creado por iniciativa del Instituto de la Mujer del Ministerio de Asuntos Sociales, así como el estado de la cuestión realizado por Teresa Ortiz⁴⁶. Otras investigadoras importantes en el campo de la Historia de las mujeres son María del Mar Graña Cid, Mariló Vigil, M^a Victoria López Cordón, M^a Ángeles Durán o M^a Ángeles Pérez Samper. Las dos contribuciones más importantes que se han publicado sobre Historia de las mujeres en España son: la *Historia de las mujeres en España*⁴⁷ e *Historia de las mujeres en España y América Latina*⁴⁸, publicadas ambas a partir de los

⁴³ SEGURA GRAIÑO, C., "Veinticinco años...", *op.cit.*, p.88.

⁴⁴ VV.AA., *Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1984.

⁴⁵ SEGURA GRAIÑO, C., "Veinticinco años...", *op.cit.*, p.90.

⁴⁶ ORTIZ GÓMEZ, T., *Universidad y feminismo en España*, Granada: Universidad de Granada, 1998.

⁴⁷ GARRIDO GONZÁLEZ, E. (ed.); FOLGUERA, P.; ORTEGA, M.; SEGURA, C., *Historia de las mujeres en España*, Madrid: Síntesis, 1997.

⁴⁸ MORANT, I. (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina*, Madrid: Cátedra, 2005-2006 (4 vols.).

años 90, cuando se descarta la historia contributiva y los estudios sobre mujeres están consolidados. En estos momentos las corrientes feministas más utilizadas son el feminismo de la igualdad, el feminismo de la diferencia (el que predomina), y el feminismo marxista. De 1990 es el XVII Congreso Internacional de Ciencias Históricas que por primera vez se dedica a la Historia de las mujeres, coordinado por el Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense, siendo su responsable Gloria Nielfa, otra de las grandes investigadoras españolas de este ámbito⁴⁹. Este Congreso, aunque de rotundo éxito, trajo consigo los primeros debates, y una sensación de crisis en el desarrollo de los estudios sobre las mujeres, ya que aunque éstos habían gozado de buen desarrollo, no calaban en la sociedad, ni en universidades ni escuelas, que seguían practicando una Historia tradicional.

Los estudios sobre las mujeres en la Edad Moderna en España, época en la que se centra esta tesis doctoral, están siendo todavía desarrollados, pues hasta ahora ha sido la Edad Contemporánea, seguida de la Edad Media, las etapas más estudiadas por las investigadoras⁵⁰. Las fuentes para el estudio de este periodo son complicadas debido al difícil acceso que presentan: las mujeres apenas aparecen en los documentos públicos conservados, y menos aún tenemos escritos directos de ellas. Las fuentes principales son las fuentes jurídicas, que nos aportan información sobre la situación de las viudas, las prostitutas o sobre la supeditación de la mujer al varón, los fondos inquisitoriales donde encontramos testimonios sobre grupos femeninos marginados o heterodoxos, y los protocolos, donde es posible detectar la mentalidad de la sociedad de la época, así como tradiciones, expresiones o comportamientos de ésta⁵¹. También las fuentes judiciales, donde encontramos la situación de las mujeres ante la justicia, y, por último, las fuentes literarias e iconográficas, utilizadas en esta tesis, que nos ilustran y nos muestran los arquetipos de mujeres construidos por la sociedad patriarcal y la situación vital femenina.

En cuanto a las fuentes secundarias, utilizadas en esta tesis para conocer la historia de las mujeres españolas, podemos afirmar que existen estudios dedicados a las

⁴⁹ SEGURA GRAIÑO, C., “Recepción y evolución...”, *op.cit.*, p.25.

⁵⁰ Para conocer el estado de la cuestión de los estudios sobre mujeres en la Edad Moderna en España es de obligada consulta el siguiente artículo: LÓPEZ-CORDÓN, M.V., “Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión”, en *Revista de Historiografía*, nº 22, 2015, pp. 147-181.

⁵¹ ORTEGA LOPEZ, M., “Una reflexión sobre historia...”, *op.cit.*, p.166.168.

mujeres de la primera Edad Moderna, especialmente a nivel europeo y mundial, con libros como los de Georges Duby y Michelle Pierrot⁵², el manual de Bonnie Anderson⁵³, y obras clásicas como las de Romeo de Maio⁵⁴ o Margaret L. King⁵⁵, pero también a nivel nacional, del que vamos a nombrar algunas autoras, como María Antonia Bel Bravo⁵⁶, Mariló Vigil⁵⁷, Teresa Sánchez⁵⁸ o Cristina Segura Graiño, que escribe los capítulos dedicados a las mujeres en la Edad Moderna dentro del libro *Historia de las mujeres en España*, ya nombrado. Finalmente, señalar las Actas de las Segundas⁵⁹ y Terceras⁶⁰ Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, dedicadas a estudios sobre las mujeres. Como defiende Margarita Ortega en su artículo “Una reflexión sobre la historia de las mujeres en la Edad Moderna”⁶¹, es necesario ir más allá del primer enfoque dado a la Historia de las mujeres en la Edad Moderna, centrado en señalar y victimizar a la mujer, para llegar a entender las relaciones entre sexos, pues éstos no pueden estudiarse por separado, sino como dos entes relacionados en situación de desigualdad. También nos explica que se ha desarrollado una metodología que ha conllevado la revisión de las pautas interpretativas tradicionales⁶². Esta tesis doctoral pretende contribuir a esta Historia de las mujeres modernas con el estudio de las fuentes iconográficas, que no han sido muy utilizadas como documento para conocer la situación femenina de la España renacentista⁶³.

Para finalizar el apartado hablaremos de los retos actuales, que señala la profesora Segura Graiño, entre los que destacamos la necesidad de buscar nuevos

⁵² DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las mujeres en occidente*, Madrid: Santillana, 2000.

⁵³ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op.cit.*

⁵⁴ DE MAIO, R., *Mujer y Renacimiento*, Madrid: Mondadori España, 1988.

⁵⁵ KING, M.L., *Women of the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.

⁵⁶ BEL BRAVO, M.A., *op.cit.*

⁵⁷ VIGIL, M., *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*, Madrid: Siglo XXI Editores, 1986.

⁵⁸ SÁNCHEZ, T., *La mujer sin identidad. Un ciclo vital de sumisión femenina durante el Renacimiento*, Salamanca: Amaru Ediciones, 1996.

⁵⁹ VV.AA., *Actas de las Segundas Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. La mujer en la Historia de España (siglos XVI-XX)*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

⁶⁰ VV.AA. *Jornadas Interdisciplinarias...*, *op.cit.*

⁶¹ ORTEGA, M., *op.cit.*, p.163.

⁶² *Ibidem*

⁶³ Los proyectos, libros y autoras aquí nombradas han sido escogidas por su trayectoria, consolidación y relevancia, pero queremos dejar patente que existen actualmente un número importante de investigadoras e investigadores, así como congresos (como el Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres del Archivo Diocesano de Jaén), proyectos, exposiciones, etc., que no hemos podido nombrar aquí por cuestiones tanto de espacio, como de necesidad de centrar el tema.

caminos, centrados en investigar aspectos que vayan más allá de lo externo (pensamiento, emociones, percepción del mundo, relaciones, etc.), continuar estudiando las diferentes etapas de la Historia de las mujeres, ya que la Edad Contemporánea ha sido muy estudiada, mientras que la Edad Media y la Moderna se encuentran en producción todavía, y la Prehistoria apenas ha sido analizada, y, por último, seguir luchando, ya que, aunque la Historia de las mujeres es el campo más estudiado dentro de los estudios sobre mujeres, todavía la historia que se enseña y se difunde es la tradicional y patriarcal, sin que la presencia de las mujeres haya trascendido y sin que haya sido introducida en manuales, universidades y currículos escolares⁶⁴.

1.1.4. LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.

La bibliografía que puede ser consultada en relación con la pintura del Renacimiento a nivel europeo y español es muy numerosa, contando con manuales y monografías de gran calado conceptual. En este caso, nos centramos en nombrar apenas algunas obras de obligada consulta cuando la investigación realizada se centra en la pintura del Renacimiento en España, siendo conscientes de no poder abarcar toda la información bibliográfica sobre este tema en apenas unas páginas.

De manera más que resumida y general, podemos nombrar algunos de los textos más difundidos y utilizados a la hora de estudiar esta etapa de la Historia del Arte, caracterizada por el gusto por las formas clásicas y el naturalismo, la aparición de la perspectiva, la idealización y la intelectualización, tanto de la propia pintura, como del oficio de pintor. Entre ellos, podemos destacar a dos grandes autores, que dedicaron parte importante de su carrera al estudio del arte renacentista: Erwin Panofsky y Ernst H. Gombrich. Panofsky realizó varias obras relacionadas con la perspectiva y la teoría de las artes en el Renacimiento, destacando entre ellas *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*⁶⁵, *La perspectiva como forma simbólica*⁶⁶, y algunos estudios monográficos como *Vida y arte de Alberto Durer*⁶⁷ o *Tiziano: problemas de iconografía*⁶⁸, todas obras que hoy en día son consideradas referencias fundamentales. Por otro lado, Ernst Gombrich, también dedica obras de gran relevancia al estudio de la

⁶⁴ SEGURA GRAIÑO, C., “Recepción y evolución...”, *op.cit.*, p.27-28.

⁶⁵ PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid: Alianza, 2013.

⁶⁶ PANOFSKY, E., *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1973.

⁶⁷ PANOFSKY, E., *Vida y arte de Alberto Durer*, Madrid: Alianza, 1982.

⁶⁸ PANOFSKY, E., *Tiziano: problemas de iconografía*, Madrid: Akal, 2003.

pintura renacentista desde un punto de vista que une la teoría del arte con la contextualización sociológica y la investigación acerca de la percepción del arte. Entre sus libros más reseñables podemos encontrar *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*⁶⁹, *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*⁷⁰ o *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*⁷¹, todas ellas compilaciones y conclusiones sacadas a partir de sus investigaciones en forma de artículos, a los que dedicó gran parte de su carrera.

Pese a que el número de obras que investigan el arte renacentista, y la pintura en particular, es imposible de abarcar en este apartado, podemos hacer referencia a algunas que actualmente son de obligada consulta, cuya información es usada hoy en día como una base fundamental para cualquier estudio específico que se realice sobre cualquier aspecto del Renacimiento dentro de la Historia del Arte. Entre las obras generales podemos hacer referencia a *Summa Artis*⁷² o *Ars Magna*⁷³, cuyo contenido se extiende por todas las etapas de la Historia del Arte y que, aunque se trata de unas obras de carácter general, abarcan los temas tratados con gran especificidad, de forma que, pese a que se han publicado otras obras de carácter monográfico, en muchos casos siguen siendo las que más información aportan, las más especializadas. Entre las obras sobre el arte del Renacimiento a nivel europeo podemos destacar también *El Renacimiento europeo*, de Peter Burke⁷⁴, algunos manuales como *El arte en la Italia del Renacimiento*⁷⁵ o *El arte del Renacimiento en Italia: arquitectura, escultura, pintura, dibujo*⁷⁶, indispensables para el estudio de esta época artística, y obras más específicas, como *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, de Michael Baxandall⁷⁷ o *La estética del Renacimiento*⁷⁸, de Patricia Castelli, que se centran en un estudio más

⁶⁹ GOMBRICH, E.H., *El legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1993.

⁷⁰ GOMBRICH, E.H., *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1990.

⁷¹ GOMBRICH, E.H., *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid: Alianza, 1985.

⁷² PIJOÁN, J. (dir.), *Summa Artis: Historia general del Arte*, Madrid: Espasa Calpe, 1966.

⁷³ LUNA, J.C., (dir.), *Ars Magna: Historia del Arte Universal*, Barcelona: Planeta, 2006.

⁷⁴ BURKE, P., *El Renacimiento europeo*, Madrid: Crítica, 2005.

⁷⁵ VV.AA., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid: Akal, 2002.

⁷⁶ VV.AA., *El arte del Renacimiento en Italia: arquitectura, escultura, pintura y dibujo*, Colonia: Könemann, 1999.

⁷⁷ BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

⁷⁸ CASTELLI, P., *La estética del Renacimiento*, Madrid: Machado libros, 2011.

concreto de algunos aspectos del arte renacentista occidental. Obras específicas acerca del Renacimiento italiano podemos encontrar en numerosas cantidades, aunque aquí destacamos por ejemplo el libro *El arte en la Italia del Renacimiento*, de John T. Paleotti⁷⁹. También podemos consultar obras sobre el Renacimiento en el norte de Europa, como *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*⁸⁰, o *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*⁸¹, donde encontramos valiosa información del arte renacentista en los Países Bajos y sus particularidades.

En cuanto al arte del Renacimiento en España, también son muy numerosas las obras que podemos consultar. En este caso, nos centramos en algunos autores españoles que dedican sus estudios al arte del Renacimiento, y más concretamente a la pintura, arte en el que se centra esta investigación. Entre las obras que podemos encontrar, el arte renacentista está tratado desde diferentes perspectivas: monografías sobre artistas, estudios acerca del mecenazgo, colecciones reales y obras que estudian el gusto personal de los monarcas y cómo usaron el arte para simbolizar su poder, y también obras que se centran en realizar un recorrido temático o temporal por la pintura del Renacimiento, donde se recogen meticulosamente las etapas y estilos, los artistas y sus influencias y las obras que realizaron. Entre los manuales y monografías dedicadas al Renacimiento español de forma generalizada, podemos señalar el ya nombrado *Summa Artis*, que posee varios volúmenes dedicados al arte español renacentista, estando realizado el de la pintura del siglo XVI español por José Camón Aznar, *El arte del Renacimiento español* de Ana María Arias de Cossío⁸², *Renacimiento y Barroco en España*, editado por José Fernández Arenas⁸³, *Historia del Arte español*, dirigida por Joan Sureda⁸⁴, o el volumen dedicado a la Historia del Arte medieval y del

⁷⁹ PALEOTTI, J.T., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid: Akal, 2002.

⁸⁰ HARBISON, C., *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*, Madrid: Akal, 2007.

⁸¹ BIALOSTOCKI, J., *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid: Istmo, 1998.

⁸² ARIAS DE COSSÍO, A.M., *El arte del Renacimiento español*, Madrid: Encuentro, 2007.

⁸³ FERNANDEZ ARENAS, J., *Renacimiento y Barroco en España*, Madrid: Gustavo Gili, 1982.

⁸⁴ SUREDA, J. (dir.), *Historia del Arte español*, Barcelona: Planeta, 1995.

Renacimiento realizado por José María de Azcárate⁸⁵, del que no podemos dejar de nombrar su magnífica obra sobre Alonso Berruguete⁸⁶.

Muchos son los autores que han dedicado su vida al estudio del Renacimiento en España, centrandó su atención especialmente en la pintura, entre los que destacamos a Fernando Checa, cuya obra *Pintura y escultura del Renacimiento en España* se ha convertido en un manual indispensable⁸⁷ y quien además ha publicado obras sobre el gusto artístico y el uso propagandístico que la monarquía hizo con la pintura y otras artes, como *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*⁸⁸. Una de nuestras mayores investigadoras en pintura renacentista es Pilar Silva Maroto, quien nos ilustra con obras como *Pintura hispano flamenca en castellana*⁸⁹ o el indispensable estudio sobre la figura de Juan de Flandes⁹⁰. De Miguel Falomir destacamos un interesante estudio sobre la pintura valenciana, donde el Renacimiento italiano tuvo un mayor arraigo, denominada *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*⁹¹, y de Miguel Ángel Castillo tenemos una obra de obligada lectura, *Renacimiento y manierismo en España*⁹². Para terminar, no podemos dejar de nombrar a Fernando Marías, quien también nos ha aportado algunas de las principales investigaciones acerca del desarrollo del Renacimiento en España, en obras ya clásicas como *El largo siglo XVI*⁹³ o *El siglo XVI. Gótico y Barroco*⁹⁴. Algunos estudios han dedicado su interés a temas de mayor especificidad, como la problemática del arte del Renacimiento español

⁸⁵ AZCÁRATE RÍSTORI, J.M., *Historia del Arte (medieval y del Renacimiento)*, Madrid: UNED, 1991.

⁸⁶ AZCÁRATE RÍSTORI, J.M., *Alonso Berruguete, cuatro ensayos*, Salamanca: Colegio de España, 1961.

⁸⁷ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento en España (1450-1600)*, Madrid: Cátedra, 1999.

⁸⁸ CHECA CREMADES, F., *Carlos V. La imagen del poder en el Renacimiento*, Madrid: Iberdrola, 1999.

⁸⁹ SILVA MAROTO, P., *Pintura hispano flamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*, [S.I.]: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar social, 1990.

⁹⁰ SILVA MAROTO, P., *Juan de Flandes*, Salamanca: Caja Duero, 2006.

⁹¹ FALOMIR FAUS, M., *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento, 1472-1620*, Valencia: Consejería de Cultura, 1994.

⁹² CASTILLO, M.A., *Renacimiento y Manierismo en España*, Madrid: Historia 16, 1989.

⁹³ MARIAS, F., *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid: Taurus, 1989.

⁹⁴ MARIAS, F., *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Madrid: Sílex, 1992.

desde una perspectiva espiritual, como es el caso de Palma Martínez-Burgos⁹⁵, o el de Diego Angulo con la presencia de la mitología en la pintura española⁹⁶.

Con la lectura de todos ellos se confirma la complejidad y riqueza de esta etapa artística en España, gracias a la enorme cantidad de influencias recibidas de diferentes lugares de Europa, los rasgos locales, los cambios en el gusto a lo largo del siglo, muchas veces condicionados por los de la monarquía y otros mecenas, y la intelectualidad y espiritualidad que rodeó el arte renacentista en nuestro país.

1.1.5. LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS MUJERES

Las mujeres han sido también olvidadas en la Historia del Arte durante mucho tiempo, pese a ser quizás el sujeto más representado en cualquier ámbito artístico. No fue hasta los años 70, con la aparición del feminismo, cuando se vio la necesidad de revisar la Historia del Arte tradicional: durante las tres siguientes décadas (70', 80', 90') se llevó a cabo un análisis del ámbito del arte desde la perspectiva de género, incluyendo nombres de artistas y estudiando la imagen de la representación de la mujer y su papel como objeto en la obra de arte, así como el papel femenino en el gusto artístico y el mecenazgo⁹⁷. Estos estudios comenzaron con uno de los artículos más relevantes de esta nueva Historia del Arte, realizado por Linda Nochlin, en el que se preguntaba por qué no había grandes mujeres artistas⁹⁸; esta era una pregunta casi retórica, pues la respuesta estaba clara: no es que no hubieran existido, sino que no se las ha valorado como artistas y, por tanto, la historiografía no las ha considerado relevantes.

Las autoras que comenzaron a incluir las corrientes feministas y la perspectiva de género en la Historia del Arte son, entre otras, Linda Nochlin, Mary Garrad, Norma Broude, y Carol Duncan, y más tarde, Griselda Pollock, Lisa Tickner, y Anthea Callen, quienes emplearon nuevas metodologías que trajeron consigo la posmodernidad, como por ejemplo, el uso del psicoanálisis⁹⁹. La profesora Noelia García Pérez señala, en

⁹⁵ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.

⁹⁶ ANGULO, D., *Mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.

⁹⁷ ROSA, M.L., "La cuestión del género" en OLIVERAS, E. (ed.), *Cuestiones de Arte Contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*, Buenos Aires: Emecé Arte, 2008.

⁹⁸ NOCHLIN, L., "Why Have There Been No Great Women Artists?" en *Arts News*, 1971, pp. 22-39.

⁹⁹ *Ibidem*.

relación a la Historia de las mujeres del Renacimiento, la importancia de desplazar las fuentes masculinas y optar por las narraciones femeninas¹⁰⁰, que nos hablen de qué ocurría con ellas y qué tipo de marginación sufrían, algo que es foco de atención de los estudios sobre las mujeres en la Edad Moderna, que nos aporta información, por ejemplo, para saber por qué había tan pocas mujeres artistas o, en el caso de nuestra tesis, cómo la sociedad patriarcal construyó la imagen de la mujer apoyándose en la representación artística. Como afirma Griselda Pollock, existe la necesidad de crear una Historia del Arte con nuevas perspectivas, tomando como guía tanto el feminismo, como la Historia social¹⁰¹: al igual que han defendido las historiadoras, Pollock está hablando de que hay que comprender que las sociedades en las que se ha desarrollado arte han estado formadas mediante desigualdades, entre las que destaca la desigualdad de sexos, especialmente si tenemos en cuenta que el arte ha sido transmisor de la cultura hegemónica¹⁰².

Durante los años 70 aún no existe una Historia feminista del Arte, pues será a partir de 1987 cuando podemos considerar que la crítica feminista se encuentra intrínseca en la disciplina¹⁰³, gracias al relevante artículo publicado por Thalia Gouma-Pterson y Patricia Matthews¹⁰⁴. Mientras que las primeras estudiosas feministas de los años 70 se centraron en temas como la formación artística y las consecuencias que sobre ello tuvo la exclusión femenina de la educación, pasamos a los años 80, cuando el debate se centra en la subjetividad, usando como herramienta el psicoanálisis, analizando con ello lo femenino como un constructo social¹⁰⁵. Ya en los años 90 vemos los frutos de la etapa anterior y, además, aparece la necesidad de estudiar la práctica artística femenina de los años 70. Actualmente la perspectiva feminista en los estudios de arte sigue estando muy presente, especialmente en el campo de la práctica, existiendo un gran número de artistas reivindicativas, pero también en el esfuerzo de las historiadoras del arte que buscan sacar a la luz a las mujeres en todos los ámbitos: como artistas, como mecenas, como sujetos representados. Giulia Colaizzi señala sobre la

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 87.

¹⁰¹ POLLOCK, G., "Women, Art and Ideology: Questions for Feminists Art Historians" en *Woman's Art Journal*, vol.4, nº1, 1983, pp. 39-47, p. 39.

¹⁰² *Ibidem*, p.40.

¹⁰³ NOCHLIN, L., *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres: Thames and Hudson, 1989, p. 11.

¹⁰⁴ GOUMA-PETTERSON, T.; MATTHEWS, P., "The Feminist Critique of Art History" en *The Art Bulletin*, LXIX, nº3, 1987, pp. 326-357.

¹⁰⁵ ROSA, M.L., *op.cit.*

mujer en el arte que es “objeto de sueño y del deseo de los hombres, el motor de su creatividad, el origen y telos de su productividad, pero sólo existe en tanto está ausente. Con su rostro desconocido ella permanece como criatura de los sueños, buscada, esperada, deseada, y, sin embargo, en ningún lugar, invisible, inalcanzable, pura representación (...)”¹⁰⁶.

Además de las autoras ya nombradas, encontramos otras investigadoras que centran sus estudios en la representación de las mujeres en el arte, tema que nos ocupa en la presente tesis doctoral, como Sara F. Matthews Grieco, Christa Grössinger, Geraldine A. Johnsson. En el caso de España los estudios sobre este tema se han centrado especialmente en la representación de las mujeres en época finisecular, como es el caso de Erika Bornay con su famoso libro *Las hijas de Lilith*¹⁰⁷, autora también de *Las mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco*¹⁰⁸; por otro lado, María López Fernández también ha dedicado un libro a la representación de las mujeres finiseculares, denominado *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*¹⁰⁹. Por supuesto, no podemos olvidar la importante contribución que supuso la celebración de las Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, que tuvieron como fruto unas actas de obligada consulta, pues resulta el primer acercamiento monográfico a la imagen de las mujeres en el arte español¹¹⁰, así como las también actas, resultantes de otro congreso monográfico sobre la representación femenina, coordinado por M^a Teresa Sauret y Amparo Quiles, investigadoras de relevancia en este ámbito, denominadas *Luchas de género en la historia a través de la imagen*¹¹¹. Desde el ámbito de la educación, pero con un uso muy certero de la iconografía, Antonia Fernández Valencia ha realizado una serie de artículos y estudios de gran interés, pues esta autora defiende el uso de la imagen femenina como documento para conocer la Historia de las Mujeres, y así lo defiende en artículos como *Pintura, protagonismo femenino e Historia de las*

¹⁰⁶ COLAIZZI, G., (ed.), *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid: Cátedra, 1990, pp.15-16.

Citado por ROSA, M.L., “La cuestión del género”, *op.cit.*

¹⁰⁷ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 2004.

¹⁰⁸ BORNAT, E., *Las mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*, Madrid: Cátedra, 1998.

¹⁰⁹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*, Madrid: A. Machado Libros, 2006.

¹¹⁰ VV.AA. *Jornadas Interdisciplinarias...*, *op.cit.*

¹¹¹ SAURET, T.; QUILES, A., *Luchas de género en la historia a través de la imagen: ponencias y comunicaciones*, Málaga: CEDMA, 2011.

*Mujeres*¹¹², o el capítulo *Cuerpo nutricao*, dentro del libro *Contar con el cuerpo*¹¹³. También autores como Teresa Alario¹¹⁴ y Jesús Félix Pascual¹¹⁵ han defendido esta metodología de estudio de la imagen femenina desde una perspectiva interdisciplinar, entendiendo a estas protagonistas como sujetos activos, que aportan información acerca de muchos ámbitos. En otros ámbitos de investigación, pero relacionados con la mujer en el arte, encontramos los trabajos de la profesora Noelia García Pérez, quien centra su atención en las mujeres y el patronazgo artístico durante el Renacimiento¹¹⁶, así como a Patricia Mayayo, que con su libro *Historias de mujeres, Historias del Arte*¹¹⁷, reivindica la figura y la presencia de la mujer artista y de la mujer representada; finalmente, nombrar a la profesora Palma Martínez-Burgos, que dedica sus estudios a la religiosidad y el arte de la Edad Moderna en España, quien ha realizado algunos artículos de gran interés sobre la representación de las mujeres¹¹⁸, así como a las profesoras Amparo Serrano de Haro y Esther Alegre Carvajal, responsables de una interesante monografía sobre la mujer en el arte del Renacimiento¹¹⁹.

Con la realización de esta tesis doctoral pretendemos ampliar los estudios que centran su atención en la mujer como sujeto representado en la Historia del Arte, ámbito que actualmente se encuentra en desarrollo y en el que aún hay mucho trabajo, pues las mujeres han sido, probablemente, el sujeto más representado en las obras de arte.

1.2. LAS MUJERES EN LA HISTORIA DEL ARTE

La Historia del Arte está llena de imágenes donde las mujeres son las protagonistas o aparecen como parte de la escena representada. Pocas son las obras de arte donde no aparezca una figura femenina; de hecho, probablemente, las mujeres sean

¹¹² FERNÁNDEZ VALENCIA, A., “Pintura, protagonismo femenino e Historia de las Mujeres” en *Arte, Individuo y Sociedad*. 9, 1997, pp.129-157.

¹¹³ FERNÁNDEZ VALENCIA, A., “Cuerpo nutricao. Iconografías de la lactación”, en Fernández, A. y López, M. *Contar con el cuerpo. Construcciones de la identidad femenina*, Madrid: Fundamentos, (pp.167-205).

¹¹⁴ ALARIO, M.T., “La mujer creada: lo femenino en el arte occidental” en *Arte, Individuo y Sociedad*, nº7, 1995, pp. 45-51.

¹¹⁵ PASCUAL MOLINA, J.F., “Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español”; en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, nº1, 2007, pp. 75-89.

¹¹⁶ GARCÍA PÉREZ, N., *Arte, poder y género en el Renacimiento español: el patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia: Nausicaa, 2006.

¹¹⁷ MAYAYO, P., *Historias de mujeres, Historias del Arte*, Madrid: Cátedra, 2011.

¹¹⁸ MARTÍNEZ-BURGOS, P., “Lo diabólico y lo femenino en el pensamiento erasmista: apuntes para una iconografía de género” en AMELANG, J.; TAUSIET, M., *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid: Marcial Pons, 2004.

¹¹⁹ SERRANO DE HARO, A.; ALEGRE CARVAJAL, E., (coords), *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid: UNED, 2012.

los sujetos más representados en el arte de cualquier periodo. Es por ello que no debemos tratar estas figuras como objetos o sujetos pasivos, sino activos y parlantes, portadoras de una información de gran valor para el estudio de la Historia. El hecho de que las mujeres se encuentren tan presentes en el arte, especialmente si hablamos de pintura, es muestra de la importante presencia que también tenían en las sociedades de cada tiempo. Eran madres, amantes, hijas, compañeras y, en muchos casos, anhelo de los hombres; en sus diferentes facetas, las mujeres son seres indispensables para el desarrollo de la vida masculina, al igual que los hombres para la femenina. Estos han mostrado durante largos siglos una ambigua relación con las mujeres, en la que, si bien han sido catalogadas a veces como peligrosas y enemigas, la realidad era otra: las mujeres eran sus amigas, sus madres o sus esposas, encontrando en ellas afecto, ayuda y un sinfín de sentimientos y experiencias vividas en común, sin las cuales la vida no discurriría de la misma forma. Sin embargo, no debemos pasar por alto que durante muchos siglos se ha tratado de una relación basada en la jerarquía, en la que los hombres tenían el poder y dominaban a las mujeres. Esta necesidad de controlar al sexo femenino se dio por las más variadas razones, pero principalmente por el recelo que creaba la diferencia en los hombres, y se ha visto reflejado en las representaciones artísticas, máxime si tenemos en cuenta que han sido precisamente los hombres quienes se han dedicado al arte, un campo vedado para las mujeres, plasmando sus ideas, sus convicciones o incluso sus miedos.

Es a partir de los años 70, con la aparición del movimiento feminista y los estudios que surgieron de él, cuando las investigadoras hablan de la necesidad de realizar una revisión de la Historia del Arte desde un punto de vista crítico, especialmente para analizar cómo se configura la imagen femenina, centrándose en el arte occidental¹²⁰. La imagen de la mujer siempre ha estado mediada por la mentalidad masculina, pues fueron los hombres quienes configuraban el imaginario en torno a la figura femenina: establecían el ideal de mujer en cuanto a su comportamiento, su belleza física, sus virtudes y cuáles eran sus funciones en la sociedad en la que vivían. Los artistas, como hombres de su tiempo, reflejaban todo aquello que se esperaba de las mujeres cuando las representaban, especialmente en figuras que mostraban ejemplos de mujeres modélicas, o aquellas que se realizaban con el objetivo de agradar al espectador, pero también en aquellas que mostraban los caminos censurables en la vida

¹²⁰ MAYAYO, P., *op.cit.*, p. 138.

femenina. Podemos asegurar, por tanto, que el arte ha sido una herramienta de gran utilidad para transmitir, legitimar y establecer una serie de estereotipos femeninos creados por la imaginación y los intereses masculinos. Las cualidades del arte lo convertían en un instrumento pedagógico y difusor de ideologías y conceptos; este uso, muy extendido en todas las etapas artísticas, fue de mucha utilidad para transmitir, a través del imaginario artístico, el adoctrinamiento pertinente para las mujeres, mediante el cual se educaba en los roles que deben adquirir y los que deben rechazar, contribuyendo a crear una identidad femenina ideal y limitada, y ayudando así a reforzar los códigos patriarcales¹²¹. Las imágenes de mujeres en el arte están asociadas al comportamiento moral, siendo usadas para representar conceptos como el Mal, el Bien, el vicio, el pecado o las virtudes¹²².

Los estereotipos femeninos son consecuencia del desarrollo a lo largo de la Historia del discurso masculino en torno al cuerpo y la existencia de las mujeres, un discurso que no varía mucho a lo largo de los siglos, cuyo cambio más destacado aparece en la contemporaneidad, cuando la biología femenina deja de ser considerada inferior e imperfecta, y se crea una nueva concepción de lo femenino, ahora basada en la diferencia y no en la imperfección¹²³. A la hora de analizar la representación de las mujeres en el arte debemos estudiar el contexto en que fueron creadas, prestando especial atención al imaginario existente y creado alrededor de ellas en dicho momento, pues la iconografía artística se encuentra “falseada”¹²⁴, mostrando lo que el discurso masculino quería transmitir acerca de las mujeres, para que estas imágenes coincidieran con su concepción del mundo. Así, se puede afirmar que la imagen femenina es una imagen creada, a través de la cual podemos conocer, tanto el ideal de comportamiento y vida al que aspiraban las mujeres, impuesto por los hombres, como la realidad de la vida práctica, pues con el estudio de otras fuentes podemos comparar y analizar si realmente las mujeres cumplían o no estas expectativas, y en qué coyunturas se movían en su vida real. Los artistas, como parte de la sociedad se insertaban y asumían esta ordenación, transmitiendo sus prejuicios mediante la obra de arte, tanto por el contenido temático, como por la composición y estructura visual, en la creación de las que, aparentemente,

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² PASCUAL MOLINA, J.F., *op.cit.*, p. 78.

¹²³ ALARIO, M.T., *op.cit.*, p.45.

¹²⁴ *Ibidem*, p.47.

parecen imágenes inofensivas¹²⁵. Aunque debemos ser rigurosos, y no pensar que todo el arte transmitía las ideas establecidas, en general se puede observar cómo la pintura ha sido en la mayoría de los casos transmisora del orden impuesto.

Ya desde el mundo ateniense tenemos ejemplos de mujeres que son representadas en actitudes inversas: por un lado, aquellas que son modelo de comportamiento y, por otro, las que no lo son, mostrando lo que no debe ser realizado por las mujeres¹²⁶. En estas representaciones antiguas, aparecen en actitudes muy parecidas a las que veremos en siglos posteriores, realizando tareas que les eran propias, bajo la atenta mirada masculina. Esta división entre “buenas y malas mujeres” también se da en Roma, donde las primeras son aquellas que cumplen con los objetivos establecidos para el género femenino, como ser esposas y matronas, y las segundas son las mujeres de los márgenes: prostitutas, actrices o adúlteras¹²⁷. Es en Roma donde veremos cómo el velo se convierte en un símbolo de gran importancia, a través del cual se refuerza y dignifica la posición de las matronas, y que será heredado por el cristianismo, dominando la imagen de la mujer casada a lo largo de muchos siglos. Las mujeres con la cabeza velada mostraban de esta manera su virtud y su estado de fiel esposa, confiriéndole un estatus en la sociedad, de acuerdo a su estado.

Durante la Edad Media, el arte cristiano va a mostrar a las mujeres también dentro de esta dicotomía entre buena y mala, pecadora y virtuosa, a través de la representación de dos modelos: Eva, la pecadora, la mujer peligrosa, y María, la más virtuosa y perfecta entre todas las mujeres, la redentora de la Humanidad. Eva, representada siempre culpable y avergonzada, condenada por el Pecado Original, encarna el peligro que suponen las mujeres, a través, no sólo de su desnudez, sino también de su cabellera salvaje y suelta, y su rostro desencajado. Sin embargo, las imágenes de María se caracterizan por su dignidad, siendo representada mayestática, como mediadora entre Dios y la Humanidad, mostrando un modelo perfecto de mujer inalcanzable. También a través de las imágenes en las que aparecen personajes femeninos sagrados, como mártires, santas o mujeres de la Biblia, se mostraba el ideal femenino al que el sexo débil debía aspirar.

¹²⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *op.cit.*, p. 16.

¹²⁶ MAYAYO, P., *op.cit.* p.141.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 142.

El arte hasta finales de la Edad Media fue casi exclusivamente religioso, por lo que las imágenes de mujeres de este periodo reflejan las ideas de la Iglesia y el poder eclesiástico, que controlaba el arte¹²⁸. Es a partir de finales del siglo XIII, con el despegue de la vida en las ciudades y los trabajos urbanos, como el comercio o la artesanía, momento en que la mujer tiene una presencia relevante en el mundo laboral público, participando de las tareas llevadas a cabo en talleres o mercados, y ocupando puestos masculinos, debido al elevado número de fallecimientos o ausencias de sus compañeros, cuando aparecen representadas realizando tareas de la vida cotidiana¹²⁹.

Los cambios que trae consigo el Humanismo y el Renacimiento no llegaron a ser de gran relevancia en la situación de las mujeres, aunque para la Historia del Arte tradicional el arte del Renacimiento tiene la tónica positiva que encontramos en la obra de J. Burckhardt sobre este periodo histórico, en relación con la vida femenina¹³⁰, que Joan Kelly le rebatió en su famoso artículo “Did Women Have a Renaissance?”¹³¹. Las teorías acerca del individualismo, el genio o el prestigio social no llegaron a calar en la situación de las mujeres, quienes no sólo quedaron, como en épocas anteriores, bajo el dominio masculino, sino que incluso llegaron a sufrir una mayor reclusión en el ámbito doméstico. El retrato es un género a través del cual podemos observar esta situación: mientras que los retratos masculinos comienzan a realizarse en una pose de tres cuartos, el femenino continúa realizándose de perfil, sin dirigir la mirada al espectador; será a partir de 1470 cuando el retrato femenino también aparezca de cara, pero se realizarán con ropa menos ostentosa, para crear una imagen humilde¹³². Las mujeres representadas guardan la honra y el prestigio del marido, por lo que, mientras que los retratos masculinos muestran las cualidades físicas e intelectuales de los hombres, los femeninos son tratados como objetos, mediante los cuales enseñar la juventud y belleza de sus mujeres, así como sus riquezas, a través de la lujosa vestimenta y decoración con las que son representadas.

La frialdad, basada en la dignidad y el decoro, presente en la representación de la relación de las mujeres y los hombres será una constante durante toda la Edad

¹²⁸ *Ibidem*, p.143.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ BURCKHARDT, J., *La cultura del Renacimiento en Italia* (trad. Teresa Blanco), Torrejón de Ardoz: Akal, 2004.

¹³¹ KELLY, J., *op.cit.*

¹³² MAYAYO, P., *op.cit.*, p. 146.

Moderna, continuando el uso de la mujer como objeto a través del cual mostrar poder. Será con la aparición de las ideas ilustradas acerca del amor y la familia cuando la pintura se llena de imágenes grupales, familiares, donde el centro es la madre, el perfecto modelo de mujer entregada a la consecución de una vida feliz para su marido y sus hijos¹³³. Esta idea terminará culminando en el “ángel del hogar” decimonónico, pues será en el siglo XIX cuando se consolide definitivamente y de forma absoluta la separación entre el espacio doméstico y privado femenino, y el público masculino, algo que venía dándose durante siglos, pero que ahora llega a su culmen. La misión de las mujeres, ahora más que nunca, es la de ser esposa y madre, sumisa y obediente, y esto va a ser mostrado en la pintura, especialmente la de género costumbrista; este género de “pintura doméstica” será el medio para representar la nueva cultura y moralidad¹³⁴. Sin embargo, es precisamente durante este siglo cuando las mujeres comienzan a despegarse de la norma dominante masculina, y aparecen conceptos como la *femme fatale* y las mujeres sufragistas, deportistas o elegantes, estableciéndose ahora de forma oficial una serie de prototipos femeninos a los que respondían las mujeres en función de la forma en que vivían su vida¹³⁵.

Finalmente, durante las Vanguardias existió lo que podemos denominar una fantasía de posesión del cuerpo femenino, especialmente en movimientos como el Fauvismo o el Expresionismo, que en gran parte recogen iconografías ya creadas durante el siglo XIX¹³⁶. Se explota ahora el concepto de *pintor bohemio*, figura en la que se relaciona la libertad y el vigor sexual con la energía y la capacidad creativa; por ello, el papel de la modelo recobra mucha fuerza, pues suelen ser mujeres de clase baja a las que se asocia sentimental o sexualmente con el pintor, aumentando su fama¹³⁷. A pesar de que estos artistas se rebelaron contra la burguesía y el orden establecido, no podemos considerarles feministas, pues no lucharon contra la imposición del patriarcado; lejos de eso, continuaron ayudándole a difundir los prototipos femeninos.

Por todo esto, la imagen de la mujer en el arte no debe pasar como una figura simplemente objetualizada o como una figurante más de la escena pictórica, sino como la plasmación de todo un imaginario creado en torno a ella, a través de la cual podemos

¹³³ *Ibidem*, p.151-152.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 154.

¹³⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *op,cit.*

¹³⁶ MAYAYO, P., *op. cit.*, p.162.

¹³⁷ *Ibidem*.

comprender y conseguir valiosa información acerca de la situación femenina de un periodo determinado.

2. LAS MUJERES CRISTIANAS HASTA LA LLEGADA DEL HUMANISMO.

Las mujeres, como grupo social y cultural, se vieron expuestas a una serie de cambios importantes durante el paso de la Edad Media a la Edad Moderna. Son estos cambios, en comparación con la situación anterior, lo que hace que, en los años 70, Joan Kelly se pregunte en su famoso artículo si las mujeres realmente vivieron un “Renacimiento”¹³⁸, a lo que ella misma se respondía de forma negativa. Las mujeres, ya subordinadas al dominio del hombre durante la Edad Media, vieron con el paso a la Edad Moderna aún más limitadas las pocas libertades que les fueron permitidas en el período medieval, debido a una serie de circunstancias.

Como explica Cristina Segura en uno de los libros fundamentales para conocer la Historia de las mujeres en España, el período del siglo VIII al XI fue de claro dominio islámico en la Península Ibérica, por lo que debe explicarse teniendo en cuenta este dato de gran relevancia¹³⁹. Debido a que esta tesis doctoral, como ya se ha explicado anteriormente, se centra en las mujeres cristianas, predominantes durante el Renacimiento en España, resulta complicado hablar de la etapa musulmana sin desviar el tema. Además, no debemos olvidar que la situación entre las mujeres de la Edad Media fue muy parecida, y tan sólo se establecen cambios en función de la clase social a la que pertenecían y la religión que profesaban, en cuanto a las prácticas religiosas. Musulmanas, judías y cristianas compartían el rasgo fundamental que caracteriza a las sociedades patriarcales: la subordinación al hombre y la estabilidad de esta coyuntura a lo largo de toda la Edad Media. Por tanto, nos centramos en la situación de estas mujeres en los reinos y territorios cristianos reconquistados; además, ya que la Alta Edad Media es un momento complejo y alejado de la etapa renacentista, que ocupa esta tesis, vamos también a poner nuestra atención en la etapa de plenitud medieval y especialmente, en los últimos siglos de la Edad Media, momento en que se forja la transición hacia la primera Edad Moderna. En definitiva, se trata de un breve resumen sobre la situación de las mujeres medievales, que no pretende ser exhaustivo, sino

¹³⁸ KELLY- GADOL, J., *op.cit.*

¹³⁹ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*

ayudar a comprender la transición hacia la Edad Moderna, y los grandes cambios que ésta supuso para el colectivo femenino.

Las fuentes son un tema de gran relevancia y dificultad en la tarea de investigar sobre la Historia de las mujeres, en cualquiera de los períodos a los que dediquemos nuestros estudios. La Edad Media es una etapa de clara dominación masculina, por lo que la información que encontramos en ella es sesgada, subjetiva e irregular en cantidad y calidad. Apenas encontramos fuentes directas de mujeres, es decir, escritas por ellas, ya que los documentos oficiales son realizados por las instituciones y el poder, en manos de los hombres, y muestran la mentalidad dominante, dando una información que puede ser más o menos parcial y con muy pocas referencias directas a las mujeres en la mayoría de los casos¹⁴⁰. Podemos afirmar que las mujeres aparecen en estas fuentes como ideas, enemigas e incluso como ídolos, mostrando así cómo el patriarcado no nos habla de las mujeres reales, sino de sus fantasías, de cómo deben ser las mujeres ideales según su punto de vista¹⁴¹. Por esto, hacer Historia de las mujeres conlleva un profundo análisis de todas las fuentes a las que podamos acceder, que nos hablen de ellas, de su vida cotidiana o de sus sentimientos, de manera directa o indirecta, buscarlas allí donde no parecen estar, siempre desde una perspectiva de género, que nos ayude a comprender la situación de las mujeres, pero a través también de la de los hombres; como nos dice Reyna Pastor : “(...) hemos aprendido a encontrarlas en las sociedades en las que vivieron y estamos aprendiendo a comprenderlas en ese marco, sin hacer comparaciones con las mujeres de hoy, las de la sociedad capitalista avanzada, también desigual, injusta y feroz, como las de los siglos medievales, pero de manera distinta.”¹⁴².

Estas fuentes pueden ser de carácter normativo, tanto jurídicas como religiosas, necesarias porque nos hablan de cómo el sistema patriarcal disponía la vida femenina, por lo que debemos contrastarlas con otras fuentes más cercanas a la realidad; también fuentes cronísticas, que, aunque dan la visión personal del autor, encontramos en ellas mujeres destacadas¹⁴³. Por otro lado, encontramos las fuentes literarias, de gran importancia y utilidad, ya que reflejan la mentalidad dominante, haciendo un retrato

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 119.

¹⁴¹ DUBY, G., PIERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres. La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, pp. 340-342.

¹⁴² MORANT, I., (dir.), *Historia de las mujeres en España y América Latina, Vol. I, De la Prehistoria a la Edad Media*, Madrid: Cátedra, 2005, p. 365.

¹⁴³ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.120.

bastante realista sobre la sociedad¹⁴⁴. Las fuentes económicas resultan interesantes, pues la visión aquí es más objetiva, debido a que lo importante es el hecho económico; aún así, debido a su carácter público, apenas aparecen mujeres¹⁴⁵. En cuanto a las fuentes más directas, las elaboradas por mujeres, son las más importantes para conocer realmente la situación femenina medieval; son sobre todo escritos de carácter científico o literario, destacando los de carácter religioso y las cartas, de las que hay una cantidad importante¹⁴⁶. El problema principal de este tipo de fuentes es que, al no considerarse interesantes ni relevantes, no hay prácticamente escritos que se hayan conservado o incluso editado, y muchos de los que sí trascendieron se catalogaron como anónimos o se desprestigió y negó la autoría femenina.

Las fuentes iconográficas, como asegura Cristina Segura, pueden aportar mucha información relevante acerca del imaginario femenino medieval (o de cualquier otra época) y, sin embargo, no han sido muy explotadas para ello todavía¹⁴⁷. A través de las imágenes podemos conocer cuáles eran las actividades que las mujeres llevaban a cabo, cómo vestían, las diferencias entre clases sociales, su relación con la cultura y, quizás lo más importante, contrastar la imagen usada por los artistas sobre la mujer con la realidad cotidiana de éstas: cuál era la imagen ideal y hasta qué punto ésta se correspondía con la realidad. Tampoco debemos olvidar el uso que del cuerpo femenino se hizo en el Medievo para representar metáforas y conceptos, como los vicios, las virtudes, los pecados, etc. Así, podemos asegurar que en las fuentes artísticas de la Edad Media encontramos una herramienta útil para matizar el papel de la mujer, ya que en sus imágenes está contenido el imaginario femenino del momento¹⁴⁸.

Las imágenes artísticas sobre la mujer nos hablan de lo que ocurría alrededor de ellas dentro de una sociedad gobernada por los hombres, por lo que estas representaciones deben ser entendidas, usadas y analizadas como documento histórico de primer orden; no debemos olvidar que el artista es hijo de su tiempo, y toma la información del medio en el que vive. Conocer las imágenes simbólicas que existían sobre las mujeres nos permite conocer lo que de ellas se pensaba y cómo se entendía al

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ *Ibidem.*

¹⁴⁶ *Ibidem*, p.121.

¹⁴⁷ *Ibidem.*

¹⁴⁸ BELLIDO, J.F., *La condición femenina en la Edad Media. Aproximación a la mujer medieval y a las escritoras en un mundo marcadamente patriarcal*, Córdoba: El Almendro, 2010, p.99.

género femenino¹⁴⁹. Sin embargo, no podemos olvidar las matizaciones que deben ser tomadas en cuenta para estudiar a las mujeres a través de las obras de arte sin simplificarlas. Evidentemente, debemos tener en cuenta que las obras de arte no son hechos aislados, sino que, como ya hemos apuntado, debe tenerse en cuenta todo el contexto en el que han sido realizadas, sin caer en anacronismos. Por otro lado, no debemos hacer la selección de imágenes favoreciendo nuestras teorías, o porque sean aquellas que mejor apoyen nuestra investigación, ya que esto, evidentemente, condiciona la fiabilidad de lo estudiado¹⁵⁰. Otro aspecto es la importancia de la perspectiva de género en el análisis de estas representaciones de mujeres realizadas por hombres. La imagen femenina se ha ido configurando en un medio donde la mentalidad dominante está controlada por el género masculino, por lo que estas imágenes son resultado de un proceso de elaboración donde sólo han participado hombres¹⁵¹; podemos asegurar que las mujeres que aparecen en el arte medieval (aunque esto puede extenderse a casi cualquier período artístico) son producto del imaginario masculino, que ha imaginado a la mujer según su propio concepto de la realidad¹⁵².

Para analizar estas imágenes desde la perspectiva de género, debemos preguntarnos qué papel están jugando las mujeres representadas en la obra de arte, para lo que debemos fijarnos en varios aspectos fundamentales: el emplazamiento, tanto la posición, como la relación con los varones en caso de que la haya, y el tamaño de la figura; también la indumentaria, que nos da mucha información sobre la posición social, si estamos ante una mujer “buena” o pecadora, así como acerca de la moda de la época, que además determinaba según una serie de normas cómo debía ser la mujer¹⁵³. Por último, pero quizás siendo el factor más importante, la gestualidad, ya que es a través de los gestos como mejor se transmite el papel sumiso, silencioso y obediente al que las mujeres estaban obligadas. El gesto nos habla de las normas y las convenciones que se

¹⁴⁹ GRAÑA CID, M.M.; SEGURA GRAIÑO, C, “Simbología del cuerpo y saber de las mujeres en el discurso masculino clerical. Dos ejemplos bajomedievales”, en CERRADA JIMÉNEZ, M.J.; LORENZO ARRIBAS, J. (eds.), *De los símbolos al orden simbólico femenino (siglos IV-XVIII)*, Madrid: Al-Mudayna, 1998, p. 106.

¹⁵⁰ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1997.

¹⁵¹ SAURET, T.; QUILES, A. (eds.), *op.cit.*, pp.7-10.

¹⁵² *Ibidem*, p.8.

¹⁵³ YEBRA, C., “Biblia, arte y mujer: Análisis e interpretación bíblica” en SEIJAS, G. (ed.), *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*, Navarra: Verbo Divino, 2015, pp. 15-37. P. 33.

establecían sobre las mujeres, según la clase y el estado civil¹⁵⁴. Así, las mujeres deben aparecer representadas con actitudes moderadas, sin gestos abruptos y sin mostrar ningún tipo de agitación, con la mirada hacia abajo para mostrar humildad, y siempre ocultando al máximo las emociones, como la risa o el llanto, pues se consideraba poco decoroso; por último, las mujeres aparecen vistiendo con moderación y poco ornamento, ya que lo contrario era señal de poca modestia y laxitud moral¹⁵⁵.

Un problema al que debemos enfrentarnos al utilizar las imágenes como documento histórico sobre la Historia de las mujeres es que durante la Edad Media la enorme mayoría de las imágenes son religiosas, algo que afecta a la objetividad de lo representado. En general, resulta más fácil estudiar a la mujer a través del arte profano, ya que estas imágenes se encuentran menos mediatizadas que las religiosas, ofreciendo así datos y resultados más objetivos y fiables¹⁵⁶. Esto es debido a que las imágenes de carácter religioso van acompañadas de una función pedagógica y de adoctrinamiento que, en muchos casos, matizan la realidad de lo representado. Se trata de una iconografía de carácter moralizante, que se preocupa de mostrar un ideal de comportamiento y un ejemplo a seguir, y no de representar la realidad; al proponer un modelo de sociedad, se puede decir que estas imágenes son más una enseñanza que un documento que nos hable de la vida real. Sin embargo, no por ello debemos dejar este arte al margen, pues precisamente gracias a él podemos, no sólo conocer el imaginario creado en torno a la mujer por la clase dominante, sino también ponerla en relación con toda la información acerca de la vida cotidiana y real de las mujeres para sacar importantes conclusiones.

Como vemos, la imagen de la mujer durante la Edad Media está estrechamente asociada a la representación del comportamiento moral, por lo que en muchas ocasiones es a través de la figura femenina como se representan tanto las actitudes más virtuosas, como las más pecadoras y malignas¹⁵⁷, dentro de esa doble concepción como santa y pecadora que se tenía de las mujeres durante la Edad Media y el Renacimiento. Hasta la Baja Edad Media el arte, como se ha dicho, es casi exclusivamente eclesiástico, por lo que la imagen de la mujer refleja aspectos subjetivos, relacionados con el punto de vista

¹⁵⁴ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op.cit.* p. 12.

¹⁵⁵ GRÖSSINGER, C., *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 43.

¹⁵⁶ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op.cit.*, p. 20.

¹⁵⁷ PASCUAL MOLINA, J.F., *op.cit.*, p. 78.

de la Iglesia. Por ejemplo, mientras que en el mundo protestante es muy frecuente el uso de mujeres fuertes del Antiguo Testamento para representar la importancia de la presencia femenina en la sociedad, el mundo católico lo silencia, enfatizando la sumisión, la obediencia y la imagen de debilidad e inferioridad que la Iglesia promulgaba¹⁵⁸.

Durante la Edad Media, el arte no presta demasiada atención a la vida cotidiana, y mucho menos dentro del ámbito privado femenino. Sin embargo, podemos encontrar a mujeres en sus tareas dentro de las ilustraciones de calendarios, en miniaturas y en pinturas en las que se representan nacimientos; además, encontramos representaciones de mujeres importantes, ya sea del ámbito histórico o del divino: reinas, nobles, santas, y, por supuesto, Eva, la Virgen María y personajes bíblicos relevantes, como María Magdalena. La Historia del Arte se ha centrado en la representación de mujeres con presencia histórica, por lo que, como se ha dicho, son las mujeres de los castillos y de los conventos las más representadas, ya que muestran a la mujer bajo las normas, algo que no ocurriría si mostraran a las mujeres trabajadoras¹⁵⁹, cuya coyuntura no siempre hacía posible el cumplimiento de dichas normas, aunque, por necesidad e interés, esta transgresión era aceptada por la propia sociedad. Una cita de Josefina Planas Badenas, recogida por María Antonia Frías, explica muy bien este asunto: “(...) las fuentes literarias y documentales son mucho más explícitas con respecto a las tareas femeninas que las obras de arte (...) concede muy poca importancia al detalle anecdótico, ciñéndose simplemente al tema que debe representar, normalmente de asunto religioso”¹⁶⁰. Sin embargo, hay que especificar que a partir del siglo XIII, con el despegue de la vida urbana, comienzan a aparecer representaciones de mujeres en su vida cotidiana, coincidiendo con una mayor presencia de la mujer en el ámbito público y del trabajo, por circunstancias que serán abordadas a continuación. No sólo aparecen mujeres trabajando, sino también leyendo, escribiendo y copiando o iluminando manuscritos, lo que nos aporta valiosa información acerca de un interesante cambio en la condición femenina durante la Baja Edad Media¹⁶¹.

¹⁵⁸ YEBRA, C., *op.cit.*, p.28.

¹⁵⁹ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op.cit.* p.30.

¹⁶⁰ FRÍAS, M.A., “La mujer en el arte cristiano bajomedieval (siglos XIII-XV)”, en *Anuario Filosófico*, nº26, 19933, pp. 573-598, p. 584.

¹⁶¹ MAYAYO, P., *op.cit.*, p.144.

Acerca de las mujeres de la Alta Edad Media podemos establecer unos rasgos, a grandes trazos, a través del capítulo dedicado por Margaret Wade a este tema en su libro *La mujer en la Edad Media*¹⁶². Durante los primeros siglos medievales podemos decir que el sexo femenino fue más valorado de lo que será en etapas posteriores, debido, especialmente, a la escasez de mujeres y a la necesidad de que éstas ayudaran en tareas agrícolas¹⁶³. De hecho, Tácito, en el siglo I d.C., nos habla de las mujeres como elemento de santidad, y como compañeras de los maridos en los sufrimientos y en el trabajo, asegurando la importancia de escuchar sus consejos¹⁶⁴, por lo que le aporta a la figura femenina una mayor valoración, tanto en relación con el mundo grecorromano, como en el Medievo posterior.

Las mujeres de estos primeros siglos morían muy a menudo debido a la enorme carga de trabajo y los continuados partos, que las dejaban exhaustas a temprana edad; a esto hay que añadir que, aunque las penas por agredir a las mujeres eran mayores de lo que serán más adelante, en general eran etapas de enorme violencia, y las mujeres la sufrían muy a menudo y en cualquier clase social. Por todo ello, tanto las mujeres, como su fecundidad, eran muy valoradas, algo comprensible si tenemos en cuenta que las ciudades aún no se habían desarrollado y se necesitaba mano de obra para la vida en el mundo rural. Otra diferencia con épocas anteriores y posteriores será la condición jurídica, más favorable ahora, pues se les otorgaba el derecho a heredar con mayor libertad¹⁶⁵. Además de en el campo, podemos encontrar a mujeres en cortes y monasterios. Aunque no era la tónica dominante, las reinas podían ostentar cierto poder, se responsabilizaban de administrar sus bienes y organizaban eventos donde se mostrara el poder y la riqueza de su casa, como también hacían las nobles, que imitaban los comportamientos de la monarquía¹⁶⁶. No hay que olvidar que, a partir de Carlomagno y el impulso que éste le dio a la cultura, considerando importante la formación también de las hijas, las mujeres más privilegiadas consiguieron un acceso a la formación intelectual que les permitió tener esta presencia en la sociedad. Por otro lado, encontramos las casas religiosas, normalmente fundadas por reyes y nobles, donde grandes abadesas fueron personalidades destacadas y con mucho poder¹⁶⁷. Su principal

¹⁶² WADE, M., *La mujer en la Edad Media*, Madrid: Nerea, 1986, pp.19-36.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 20.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 21.

¹⁶⁷ *Ibidem*, p.25.

objetivo era el estudio, y contaban con importantes contactos masculinos dentro del reino y de la Iglesia.

Como vemos, las mujeres de la Alta Edad Media, a pesar de la presencia constante de la violencia y de las duras condiciones de vida, tuvieron una cierta libertad de la que sus sucesoras carecerán. Las reinas perderán valor, quedando como una figura más de ceremonia que de poder, y las abadías femeninas perdieron reputación como centros intelectuales, debido a la aparición de las escuelas catedráticas y universidades¹⁶⁸.

La situación de las mujeres durante la Edad Media es el resultado de la mezcla entre los aspectos teóricos y la vida diaria, pues lo uno no puede comprenderse sin lo otro, de manera que se puede afirmar que la teoría teológica, legal, moral, etc., fue crucial en la vida real de las mujeres a lo largo de muchos siglos¹⁶⁹. El imaginario femenino medieval surge de las élites masculinas, tanto de la Iglesia como de la sociedad laica aristócrata. La mujer no fue considerada un individuo completo, y su posición quedó definida por su sexo, que conllevaba la concepción de inferioridad con respecto al hombre, una idea que la Edad Media hereda de la sociedad grecorromana y que se extenderá hasta prácticamente nuestros días¹⁷⁰. Este imaginario femenino oscila durante la Edad Media entre la adoración y el desprecio, como veremos a continuación.

2.1. EVA O MARÍA. CONCEPTOS ACERCA DE LAS MUJERES HASTA LOS PRIMEROS AÑOS DEL RENACIMIENTO.

Las mujeres de la Edad Media, como ocurre en prácticamente cualquier otro período histórico, han sido “creadas” por el pensamiento masculino dominante en las sociedades patriarcales, que ha construido a la mujer a partir de su sexo, haciendo del género femenino toda una fantasía articulada por hombres. Las mujeres perdieron así su propia identidad y su libertad, estando bajo el imaginario y las normas establecidas para ellas por los hombres. Las ideas heredadas del mundo grecorromano, junto a las nuevas que se unirán con la llegada del cristianismo, construyen a una mujer que oscila entre el Bien y el Mal, inferior al hombre y débil por naturaleza; una imagen que perdurará durante el Renacimiento.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p.36.

¹⁶⁹ POWER, E., *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro Ediciones, 1979, p.13.

¹⁷⁰ CORLETO OAR, R.W., “La mujer en la Edad Media. Algunos aspectos” en *Revista Teología*, nº91, 2006, pp. 655-670, p. 656.

Los primeros teólogos y filósofos cristianos, así como los Padres de la Iglesia estaban totalmente enlazados con la cultura pagana y grecorromana, aunque luego se posicionaran a favor o en contra de ésta, ya que su formación inicial se gestó en ese contexto y no podían desprenderse de ello, de la cultura en la que habían vivido¹⁷¹. Es importante tener en cuenta que los Padres de la Iglesia latina habían sido formados a través de la educación establecida por Cicerón o Quintiliano, con los textos de poetas, historiadores o moralistas de dicha época. Además, muchos de estos grandes teóricos entraron en el cristianismo de forma tardía en su vida, por lo que se puede decir que el cristianismo realizó ordenaciones internas necesarias para adaptar la cultura pagana y cristianizarla¹⁷². Por otro lado, debemos comprender la enorme influencia de grandes filósofos y teóricos del mundo grecorromano durante la Edad Media, haciendo mención especial al caso de Aristóteles.

En Grecia, la religión y algunos ritos preliterarios nos hablan de un posible matriarcado, así como una valoración de la mujer en las civilizaciones micénica y minoica. Sin embargo, es durante el florecimiento de la Grecia clásica, y el gran desarrollo de la cultura y la política, en el siglo V a.C., cuando la mujer queda relegada al gineceo y deja de ser un sujeto con derechos políticos y participación en la vida social, quedando remitida al hogar, y saliendo solamente a las celebraciones religiosas¹⁷³. Es en esta etapa griega cuando se establecen las bases del concepto de mujer, en las que participaron grandes filósofos. Los presocráticos, por ejemplo, crearon una serie de grandes preguntas alrededor de las cuales giraba el concepto de mujer: ¿eran los hombres y las mujeres opuestos? La contribución a la procreación, ¿tiene que ver con el sexo o con el género? ¿Tienen la misma capacidad hacia la sabiduría? ¿Son virtuosos haciendo los mismos actos?¹⁷⁴.

Sócrates estaba convencido de que la inferioridad de la mujer se debía a que no tenía acceso a la educación, como sí tenían los hombres; por tanto, aunque persuadido por las ideas sobre la inferioridad natural femenina, este filósofo defendía la necesidad de que pudieran, al igual que los hombres, recibir una educación para superar esa

¹⁷¹ MORANO, C., “Algunos aspectos de la confrontación cultura pagana-cultura cristiana en el tratamiento de la mujer en la obra de San Agustín” en *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano*, Ant. Crist., VII, 1990, p.314.

¹⁷² *Ibidem*.

¹⁷³ BERTINI, F. (ed.), *La mujer medieval*, Madrid: Alianza, 1989, p.13.

¹⁷⁴ ALLEN, P., *The Concept of Woman. Vol.II. The Early Humanist Reformation (1250-1500)*, Cambridge: W. B. Eerdmans, 2002, p.7.

situación inicial¹⁷⁵. Por otro lado, Platón, seguidor de Sócrates, continúa con la idea de la necesidad de educación para igualar a las mujeres con los hombres. Asegura que no hay diferencias entre sexos y que el alma es de sexo único, igualando a todos los seres humanos; sin embargo, hay veces que encontramos ciertas contradicciones en su teoría, pues hace mención a que los malos hombres se reencarnarán en mujeres, entre otras ideas¹⁷⁶.

Será Aristóteles quien, un siglo después, establezca, al hablar sobre la diversidad natural, la metafísica de los opuestos, enfrentando así a las mujeres y los hombres, como miembros de la misma especie, pero dentro de grupos diferentes que se oponen. La teoría aristotélica afirma que la mujer es inferior por naturaleza y que se trata de un “hombre imperfecto” o malformado, caracterizada por una razón débil y por el poco control que tienen sobre sus emociones¹⁷⁷, por lo que es necesario que esté bajo la tutela masculina y las mujeres no deben ni siquiera participar en la educación de sus hijos. Aristóteles llega incluso a desmerecer la mayor característica femenina, la procreación, asegurando que sólo son recipientes, que trabajan de forma pasiva, recibiendo del hombre la semilla que crea a los hijos, aportando ella sólo la materia¹⁷⁸. En sus obras políticas asegura que las mujeres tienen menos capacidad para razonar y controlar sus instintos, por lo que es una persona exponencialmente peligrosa, y debe quedar bajo mando masculino.

Estas ideas no tendrán cambios importantes hasta que San Agustín mezcle las ideas grecolatinas con el cristianismo. Por ello, durante la etapa de dominio romano, continúa la idea de la inferioridad femenina; de hecho, es muy interesante acudir al derecho romano para comprender la situación de la mujer romana: no era sujeto de derecho, sino un objeto a cargo de padres y esposos, siendo excluida de la política¹⁷⁹. El lugar donde estaba más respetada era el hogar, donde tenía cierto reconocimiento por ser ella quien administraba la casa y la educación de sus hijos, aunque, por lo demás, podemos considerar que tenía prácticamente la misma consideración que una esclava. Durante el Imperio, la situación femenina vivió algunas mejoras, especialmente en el

¹⁷⁵ BERTINI, F. (ed.), *op.cit.*, p.13.

¹⁷⁶ ALLEN, P., *op.cit.*, p.7.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 8.

¹⁷⁸ BERTINI, F. (ed.), *op.cit.*, p. 14.

¹⁷⁹ PERNOUD, R., *La mujer en el tiempo de las catedrales*, Barcelona: Juan Granica, 1982, p.22.

campo de la protección legal y cierto proceso de emancipación, que favoreció que algunas mujeres de poderosas familias llegaran incluso a tener cierta presencia en los asuntos públicos¹⁸⁰.

Lo más interesante de estas mejoras en las condiciones de vida y la consideración acerca de las mujeres durante la etapa romana es que coincide con la aparición de la prédica del Evangelio, pues las palabras de Cristo aseguran la igualdad esencial entre el hombre y la mujer, ya que ambos están hechos a imagen y semejanza de Dios¹⁸¹. Fue Cristo quien realiza una labor inclusiva con las mujeres en la sociedad romana de la Palestina del momento, asegurando la igualdad de todos los creyentes en su doctrina, incluyéndolas en la educación que impartía, negando las descripciones acerca de la naturaleza inferior de las mujeres, e incluso hablando con ellas directamente y aceptándolas como seguidoras, algo que trascendió los comportamientos convencionales de su época¹⁸². El Nuevo Testamento trae nuevas aportaciones que revalorizan la naturaleza femenina y su dignidad, mientras que el Antiguo Testamento reflejaba la sociedad judía, que mantenía a las mujeres en el hogar, y su única relevancia se encontraba en la capacidad procreadora; es por esto que en este texto sagrado lo que se prima es la maternidad, exaltando la fecundidad y haciendo de la infertilidad una maldición¹⁸³.

Es curioso encontrar en los 300 años que discurren entre la vida de los apóstoles y la aparición de los Padres de la Iglesia una gran cantidad de nombres femeninos de enorme importancia para el cristianismo, especialmente mujeres santas¹⁸⁴. Debido al desprecio que muchas mujeres romanas sufrían en sus familias, vieron en el primer cristianismo y en la dignidad que le confería a las mujeres una vía de escape que les ofrecía una vida más libre¹⁸⁵. Tanto los Hechos de los Apóstoles, como las Epístolas, hablan de la existencia, en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Cristo, de mujeres que actúan como iguales de los hombres dentro de esta nueva fe, como es el caso de las diaconisas, quienes dejaban a sus familias para unirse a grupos mixtos que se dedicaban a la religión, o las mujeres que se convirtieron en mártires por defender sus

¹⁸⁰ BERTINI, F. (ed.), *op.cit.*, p.14.

¹⁸¹ PERNOUD, R., *op.cit.*, p.23.

¹⁸² ANDERSON, B.S.; ZINSER, J.P., *op.cit.*, p.91.

¹⁸³ BERTINI, F. (ed.), *op.cit.*, p.13.

¹⁸⁴ PERNOUD, R., *op.cit.*, p.23.

¹⁸⁵ *Ibidem.*

creencias durante las persecuciones romanas contra el cristianismo¹⁸⁶; éstas fueron mujeres capaces de convertir la fe de todo un pueblo.

A partir del siglo IV d.C. aumenta la necesidad de un guía espiritual masculino para todas las mujeres que dedicaban su vida a la religión cristiana, hecho que coincidió con que la jerarquía eclesiástica estaba bajo el dominio de los hombres¹⁸⁷. Aunque se permitió que las mujeres llevaran una vida religiosa, fueron consideradas cristianas diferentes de los hombres, marcadas por su naturaleza inferior, volviendo así a las estructuras grecolatinas, que nunca habían desaparecido del todo, y que son retomadas por el sistema patriarcal, que ahora se apoderaba de la Iglesia, para mantener el orden. La vida religiosa femenina es limitada por la Iglesia y queda relegada a la clausura, excluida de las actividades regulares. Estas ideas son fundamentadas por la Iglesia y la patrística en tres pilares fundamentales: los pasajes del Antiguo Testamento en los que la mujer es subordinada, la tradición de subordinación existente en la propia sociedad en la que vivían y, además, buscaron justificación en pasajes de la Biblia escritos por San Pablo, los apóstoles, evangelistas y los primeros escritores cristianos¹⁸⁸.

A medida que el cristianismo aumenta y se institucionaliza se comienza a negar la igualdad entre sexos y pensadores, teólogos y teóricos como San Pablo y los Padres de la Iglesia, Jerónimo, Tertuliano, san Agustín o san Juan Crisóstomo, establecen conceptos que contrastan con las palabras del propio Jesucristo¹⁸⁹. Ya en el siglo V d.C., los dirigentes y teólogos del cristianismo habían aceptado y afirmado las ideas sobre la inferioridad femenina, asociada a lo malo y lo bajo, a diferencia del hombre, que se asocia a lo superior y lo bueno.

En este contexto, Cesáreo de Arlés realiza su obra *Regula ad Virgenes* (ca. 512-514), considerada la primera regla femenina, que fue la base de las órdenes religiosas cristianas de mujeres en posteriores siglos¹⁹⁰. En este texto se obliga a las devotas a deshacerse de sus propiedades, hacer voto de castidad y a permanecer enclaustradas. Así, las congregaciones femeninas se convierten en lugares de los que no se puede salir ni entrar libremente, y que se autoabastecían gracias al trabajo de las propias religiosas en tareas agrícolas y domésticas. Con la llegada de la regla benedictina, en el siglo VII,

¹⁸⁶ ANDERSON, B.S.; ZINSER, J.P., *op.cit.*, p.93.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 100.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 101.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.100.

se incluye en la vida de estas mujeres enclaustradas la oración y el canto de salmos, y el estudio y las obligaciones quedaron relegadas a los huecos que tenían libres¹⁹¹. Por otro lado, los clérigos y monjes desarrollaron también las ideas sobre la inferioridad femenina y el peligro que suponía que no fueran capaces de controlar sus impulsos, ya que esto era un obstáculo para llevar a cabo una vida espiritual¹⁹²; para ellos, que estaban obligados al celibato, las mujeres suponían una tentación y, por ello, apoyan las teorías que surgen alrededor de la necesidad de que el sexo femenino quede alejado del masculino, con el fin de no corromperlo.

San Pablo, aunque predica la idea de que todos somos iguales a ojos de Dios, unidos por la fe, subordina la mujer al hombre en el terreno de la moral y de la vida terrenal, considerando al varón como ser superior¹⁹³. Estas ideas contradictorias sobre la mujer, se mantienen durante la Edad Media con autores como San Agustín, que crea la teoría de la complementación sexual, en la que hombres y mujeres tienen la misma dignidad en el plano divino, pero en el terrenal el hombre debe mandar sobre la mujer; San Isidoro, que defiende el mismo concepto, justificando que el hombre posee más fuerza que la mujer, o Santo Tomás de Aquino y San Alberto Magno, que defienden que la mujer puede ser incluso superior al hombre en el terreno divino, idea que surge a partir del aumento de la devoción mariana, ya que en ese plano puede superar la debilidad inherente que le es propia al sexo femenino en el mundo natural, pero en éste deben ser controladas por el hombre¹⁹⁴. Estos pensadores, la mayoría de ellos clérigos, dominaban el pensamiento de la época y tenían el poder sobre la escritura, por lo que ejercían una enorme influencia, máxime si tenemos en cuenta que ellos tenían la tarea de guiar a los humanos hacia la salvación¹⁹⁵; es por esto que el imaginario negativo que estos hombres difundían acerca de la mujer tuvo tanto calado en la sociedad; una idea, fundamentada en el tipo de vida alejada de las mujeres que los clérigos vivieron, que les llevó a considerar a la mujer como enemiga, debido a la lejanía y el temor vertidos sobre ella, junto a un sentimiento contradictorio de deseo y anhelo¹⁹⁶.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² MOLINA MOLINA, A.L., *La mujer en la Baja Edad Media: aproximación a su estudio*, Cieza: Ayuntamiento de Cieza, 2007, p. 17.

¹⁹³ *Ibidem*, p.15.

¹⁹⁴ ALLEN, P., *op.cit.*, p.10.

¹⁹⁵ DUBY, G.; PIERROT, M., *op.cit.* p.41.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p.43.



La gran ramera de Babilonia, *Beato de Gerona*, 975.

El Pecado Original, contenido en el Génesis (Gen 3:1-24), fue el fundamento principal para hablar de la inferioridad de la mujer, justificando ésta en el comportamiento de Eva como gran culpable de la transgresión. A partir del siglo II, la Iglesia considera a Eva como fuente de pecado, tentadora de hombres y encarnación de todas las mujeres¹⁹⁷, por lo que todo ser humano nacido bajo la condición femenina cargaba con la culpa del pecado cometido por la primera mujer, naciendo marcada por el mal, sufriendo durante el parto y quedando relegada a la sumisión al sexo masculino¹⁹⁸. Se justifica la mala decisión de Eva en la propia debilidad mental de las mujeres, y en la nula capacidad de razonar para dominar sus emociones y deseos; por esta inferioridad, el hombre debe tutelar la vida de las mujeres, dirigiéndolas hacia el buen camino, cuidándose ellos mismos para no caer en sus tentadoras garras.

Por todo esto, y conforme la Iglesia se organizaba institucionalmente, las mujeres quedaron excluidas de los puestos de autoridad, aludiendo a su inferioridad, a su impureza periódica debido a la menstruación y los partos, y su participación en el Pecado Original, volviendo a sus papeles como madres y esposas de las culturas anteriores¹⁹⁹. El hecho, también extraído del Génesis, de que Eva fuera creada a partir de la costilla de Adán marcará el devenir de la vida de las mujeres, pues esta teoría será

¹⁹⁷ ANDERSON, B.S.; ZINSER, J.P., *op. cit.*, p. 102.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 103.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 105.

interpretada y utilizada para apoyar las ideas sobre la inferioridad natural de la mujer y también su papel como compañera del hombre, subordinada a los intereses, deseos y necesidades de éste.



El Pecado Original, Santa Cruz de Maderuelo (ahora en el Museo del Prado), siglo XII.

Como resultado del pecado de Eva, se reanudaron una serie de prejuicios e ideas negativas acerca del cuerpo femenino. La inferioridad femenina viene dada por atribuciones, no sólo de la teología o de la filosofía, sino también de la medicina y ciencias como la fisiología o la fisiognomía. La opinión medieval acerca del cuerpo de las mujeres se fundamenta en la tradición grecolatina, ya que los tratados de esta época fueron traducidos y asimilados en dos períodos: primero, tras el final del Imperio romano, durante los siglos IV al VI, una etapa de condensación de los conocimientos, y después un segundo momento, considerado un periodo de renovación, entre los siglos XI a XIII²⁰⁰, que además estuvo influido por el mundo árabe, pues fue a través de dicha cultura como nos llegaron los tratados clásicos de ciencias. Podemos, por tanto, asegurar que el período medieval no se termina de desvincular del clásico, ya que presenta un constante interés por la cultura del período que les antecedió, especialmente en lo que se refiere a la ciencia, ya que con ella podían confirmar los nuevos principios del cristianismo; de hecho, cuando se traducían se añadían comentarios que dotaron a estos textos clásicos de un carácter medieval específico²⁰¹. Según la opinión medieval, de tradición clásica, entre los machos y las hembras existen unas diferencias naturales

²⁰⁰ MORAL DE CALATRAVA, P., *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*, Murcia: Nausicäa, 2008, p. 15.

²⁰¹ *Ibidem*, p.15.

que responden a la manera en que el mundo está ordenado, con lo que justifican la necesidad de la división sexual de las tareas y funciones, siendo necesario para la perpetuación de la especie²⁰²; además, estaban convencidos de que el Plan Divino y el Orden Natural eran coincidentes, existía consenso, justificando así de nuevo las diferencias de género.

Las diferentes perspectivas desde las que se estudiaba la naturaleza de la mujer durante el Medievo se basaban en su capacidad de engendrar, que resultó ser un gran misterio durante mucho tiempo, y la “esencia” de lo femenino, donde se englobaban todos aquellos aspectos filosóficos sobre las mujeres que no tenían un apoyo científico. En general, las hembras eran consideradas como seres más húmedos y fríos que los hombres, cuya principal característica era el calor que poseían, que los hacía perfectos; esto hacía que la mujer no tuviera capacidad de crear, y que fuera el hombre quien produjera la semilla en la reproducción²⁰³. Como el macho es el ser más perfecto, se tomará como modelo, y a partir de él se establecen las características del sexo femenino, cuyos rasgos corporales denotaban una menor madurez, como podía observarse en el tamaño más pequeño de la cabeza, una cantidad menor de vello en el cuerpo y una disposición interna de los órganos sexuales, que son resultado de un desarrollo incompleto y defectuoso²⁰⁴. Por todo ello, la mujer era considerada un hombre imperfecto.

Para conocer qué se pensaba del cuerpo femenino desde el punto de vista médico durante la Edad Media, contamos con algunos textos generales y tratados específicos, tanto ginecológicos como de obstetricia, escritos por autores y, en algunos casos, autoras, desde la Antigüedad hasta el final de la Edad Media²⁰⁵. Además podemos hacer uso de la iconografía, pues de las representaciones se extraen las posturas culturales adoptadas para partos, cesáreas, instrumental, etc., especialmente en textos iluminados, retablos góticos, o pinturas en las que aparezcan escenas que narran estas situaciones, que se dan especialmente en representaciones de la vida de la Virgen María.

²⁰² *Ibidem*, p. 17.

²⁰³ *Ibidem*, p. 55.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.59.

²⁰⁵ GIMÉNEZ TEJERO, M., “Una aproximación al cuerpo femenino a través de la medicina medieval” en *Fianderas. Revista interdisciplinar de estudios feministas*, nº1, 2016, pp.45-60, p.47.

En general, existen descripciones anatómicas acerca de los órganos de la mujer, sin embargo, tenemos que tener muy presente que no se trata de una práctica científica, pues durante la etapa medieval los hombres, quienes escribían estos tratados médicos de forma mayoritaria, no tenían acceso al cuerpo de las mujeres, por lo que estas descripciones son muy imprecisas²⁰⁶. Por otro lado, no encontramos apenas escritos realizados por las propias mujeres, aquellas que mejor conocen sus cuerpos, puesto que no tenían ni permiso para hacerlo, ni la suficiente autoridad, a excepción de dos grandes autoras, Trótula (cuya existencia aún está en entredicho) e Hildegarda de Bingen, quienes escriben importantes tratados donde el cuerpo de la mujer es analizado y explicado como ente en sí mismo, sin la constante comparación con el hombre que aparece en otros textos. Existe, durante la mayoría de los períodos históricos, una falta importante de la palabra femenina acerca de sus propios cuerpos, enfermedades y características, y la información que obtenemos sobre ellos ha sido mediada por los hombres, mostrando unos cuerpos y una sexualidad femenina no del todo real²⁰⁷. Un aspecto a tener en cuenta es que las mujeres, debido en gran parte a todo el halo negativo que gira alrededor de ellos, no dan acceso a sus cuerpos, pues era para ellas una especie de agresión, por lo que a veces incluso ocultaban la enfermedad, para de esta manera mantener el control sobre estos²⁰⁸. De hecho, algunos autores señalan que el tratado de Trótula parece estar hecho para que las mujeres eviten tener que ir al médico, teniendo a mano toda la información que necesitan²⁰⁹.

Podemos explicar la concepción acerca del cuerpo femenino mediante las ideas de Aristóteles, pues fue quien más influencia tuvo a lo largo de la Edad Media sobre el concepto de mujer. El filósofo griego asegura que la menstruación es el semen femenino, pero éste, al ser la mujer un individuo frío, no es fértil ni tiene una capacidad activa, que sí tiene el del hombre. Esta idea de que en la creación de los niños son los padres los que tienen un papel activo apoya y confirma la superioridad masculina²¹⁰. Así, la teoría aristotélica afirma que hombres y mujeres pertenecen a la misma especie pero son dos grupos opuestos con diferencias en el cuerpo y la materia, y características particulares. Lo que diferencia a la mujer del hombre es que éste es forma, mientras que

²⁰⁶ *Ibidem*, p.48.

²⁰⁷ RIVERA GARRETAS, M.M., *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*, Barcelona: Icaria, 1990, p. 105.

²⁰⁸ *Ibidem*, p.116.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ MORAL DE CALATRAVA, P., *op.cit.*, p.28.

la mujer es materia, siendo superior la primera, ya que es la que conforma a la segunda. Además, como ya se ha dicho, consideraba que las mujeres eran hombres imperfectos, cuyos órganos sexuales no se habían desarrollado bien, quedando hacia el interior del cuerpo.

Las características del cuerpo femenino sólo eran estudiadas desde el punto de vista más importante: la procreación, única función por la que podrían interesarse los hombres, ya que el resto eran temas menores, como, por ejemplo, su psicología: era considerada un ser dominado por sus órganos, especialmente los sexuales, y dependía absolutamente de la materia, en un mundo en que los hombres aspiraban a desprenderse de ella²¹¹. El gran temor que se tenía hacia el cuerpo de la mujer, objeto de deseo y culpable de los peores pecados, lleva a los estudiosos y teóricos medievales a malinterpretar las informaciones y subestimarlos, aunque, por otro lado, les despertaba un enorme interés por todo el misterio alrededor de él, creándose así un incómodo sentimiento contradictorio, a caballo entre el odio y el miedo por un lado, y el deseo y el interés por otro.

Las respuestas hacia los misterios y las características del cuerpo femenino siempre han sido dadas por los hombres, únicos capacitados y con autoridad para hacerlo durante la etapa medieval. Las mujeres poseen cuerpos que son imposibles de conocer para los hombres, inexplicables e inexpugnables, pues, pese a su capacidad de crear vida, por otro lado tenían una serie de rasgos, como la menstruación, que eran considerados signos de la inferioridad biológica con respecto al hombre, que traía como consecuencia la necesidad de subordinación a este, y control sobre su vida social y jurídica²¹².

La única forma que se contemplaba para las mujeres como vía para la salvación era la virginidad. La sexualidad femenina quedó marcada por el Pecado Original y toda la teoría acerca de la debilidad e inferioridad femenina, que hacía de las mujeres seres irracionales, que tendían al pecado carnal, pues eran tentadoras por naturaleza, y una vez probaban el sexo no tenían forma de limitar sus instintos. Por eso, la sexualidad femenina fue un tema controvertido que sirvió a los hombres para justificar el control sobre las mujeres, para que éstas no se desviaran del camino a la salvación, ni llevaran a

²¹¹ DUBY, G.; PIERROT, M., *op.cit.*, p.41.

²¹² MORAL DE CALATRAVA, P., *op.cit.*, p.141.

sus compañeros masculinos a cometer pecados. Como ya se ha explicado anteriormente, conforme la Iglesia y su jerarquía se iba institucionalizando, las mujeres fueron excluidas de este ámbito, y volvieron a sus papeles como madres y esposas: esta función femenina en la familia fue ensalzada por los dirigentes cristianos, estableciendo el servicio al hombre y la reproducción como objetivos vitales femeninos, ya que era la única razón que encontraban para la propia existencia de las mujeres²¹³. Al mismo tiempo se alaba la virginidad como estado más perfecto e inocente, llevando de nuevo a las mujeres a una situación contradictoria sobre cómo debían comportarse y cuál era realmente la mejor forma de llegar a la salvación.

La virginidad suponía renunciar al sexo y, por tanto, a la reproducción, es decir, a aquello que las hacía mujeres. Tras el pecado carnal protagonizado por Eva, madre de todas, la virginidad se convierte en un estado “paradisíaco” al que deben aspirar especialmente las mujeres²¹⁴. Así, al renunciar al sexo, renuncian también a su identidad femenina, dándose la posibilidad de superar esa situación inferior por naturaleza mediante el acercamiento a la mujer viril, es decir, no sólo rechazando su identidad, sino también mediante la consecución de una serie de virtudes consideradas masculinas²¹⁵. Aunque la castidad fue un tema de gran relevancia en el cristianismo en general, adquiere una importancia sobredimensionada en el caso de las mujeres, y más si tenemos en cuenta otros significados que tenía este estado para el sistema patriarcal.

La virginidad no sólo fue importante para aquellas mujeres que decidieron dejar de lado su identidad femenina para consagrarse a la vida religiosa, sino que adquiere un cariz de gran relevancia en las mujeres laicas: por un lado, la virginidad fue usada como “moneda de cambio” por los hombres, llevando a cabo contratos matrimoniales; por otro, el linaje masculino debía ser cuidado, por lo que la virginidad femenina era clave a la hora de legitimar la paternidad del hombre²¹⁶, por lo que, además, se convierte en una cuestión de honor, que no afecta directamente a las mujeres, sino a toda la familia. Sin embargo, no debemos obviar que esta vía también fue para las mujeres una forma de escapar a una vida impuesta; la virginidad, en muchos casos, fue una elección de las

²¹³ ANDERSON, B.S.; ZINSER, J.P., *op.cit.*, p.106.

²¹⁴ DUBY, G.; PIERROT, M., *op.cit.*, p.431.

²¹⁵ ANDERSON, B.S.; ZINSER, J.P., *op.cit.*, p.107.

²¹⁶ SEGURA GRAIÑO, C., “Leer, escribir y enseñar. La experiencia de las religiosas en los siglos IV a X” en SEGURA GRAIÑO, C. (ed.), *De leer a escribir. La educación de las mujeres, ¿libertad o subordinación?*, Madrid: Al-Mudayna, 1996, pp.23-44, p.49.

mujeres que quisieron controlar el acceso a su cuerpo reelaborando el discurso patriarcal y apartándose voluntariamente de las formas normales de vida²¹⁷.



Las vírgenes prudentes, San Quirce de Pedret (ahora en el Museo Nacional de Arte de Cataluña), finales del siglo XI, principios del XII.

Las mujeres, como descendientes directas de Eva, están relacionadas con el pecado, con el mal, y así será vista en los primeros siglos del cristianismo, apoyada en las teorías de la incipiente Iglesia, de San Pablo o incluso de los clérigos, que hicieron aparecer la idea de mujer como tentación²¹⁸. Sin embargo, asistimos durante los siglos XII y XIII a un aumento de la devoción mariana, que está relacionado, tanto con las nuevas necesidades espirituales, que demandan una justificación a los papeles y funciones que les ha tocado vivir, como a una mayor presencia e importancia de la mujer en la vida cotidiana de la sociedad urbana²¹⁹. La Virgen María, cuya imagen se estaba ahora difundiendo, resulta ser el modelo perfecto de mujer, con todas las características que se requerían en la Edad Media. De esta manera, las mujeres medievales tuvieron en la Virgen María el ejemplo a seguir para poder deshacerse de su condición de hijas de Eva, creándose una doble visión sobre el sexo femenino, que iba de la glorificación de aquellas que seguían el modelo de María, hasta el odio y el temor hacia las que no lo hacían, continuando en la senda del pecado abierta por Eva. La humanidad, que había sido condenada por una mujer, ahora sería redimida por otra, que

²¹⁷ *Ibidem*.

²¹⁸ POWER, E., *op.cit.*, p. 20.

²¹⁹ MUÑOZ FERNÁNDEZ, A. (ed.), *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*, Madrid: Al-Mudayna, 1989, p. 63.

fue aceptada gracias a su comportamiento obediente, que contrarrestaba el de Eva²²⁰. Muchas mujeres encontraron consuelo en la figura de María, en la que se veían reflejadas, pues había sido madre, esposa, y había sufrido las emociones de la maternidad como ellas; además, la Virgen se convierte en una mediadora entre el ser humano y la divinidad, por lo que es una figura que consuela y da protección en temas relacionados, sobre todo, con la maternidad, el embarazo, el parto y la protección de los hijos nacidos²²¹. Sin embargo, como ha ocurrido con otros aspectos ya vistos, también con la Virgen María las mujeres tuvieron una relación contradictoria, pues no sólo fue reflejo que dignifica las funciones de las mujeres medievales, sino que mantiene su imagen de Reina de los Cielos, que la aleja y distancia de las mujeres terrenales, que no pueden llegar a compararse con ella, especialmente en el caso de las madres, que han perdido su virginidad. Pese a la aparente glorificación de las mujeres a través de María, esto no trajo consigo cambios en el concepto sobre la mujer en la Europa medieval²²². Así, vemos como el concepto sobre la mujer anda entre dos aguas, entre dos mujeres, Eva y María, el bien y el mal.

Esta ideología alrededor del concepto de mujer quedó reflejada y se difundió a través de la literatura, tanto en los cuentos, como en las novelas del amor cortés, y en los tratados realizados por autores muy influyentes durante la etapa medieval. Ya que este es un tema muy extenso, sólo se pretende explicar la importancia que los textos tuvieron en la expansión y legitimación del concepto medieval de mujer. Resumiendo quizás demasiado, existen dos posturas que podríamos denominar a favor y en contra de la mujer: en la segunda, englobamos textos de diversos géneros literarios en los que el varón tiene una primacía biológica y moral, por lo que la mujer debe estar supeditada a él desde el punto de vista ontológico, psicológico y social, existiendo textos más misóginos y otros más moderados²²³; es el caso de autores como Tomás de Aquino²²⁴, Francesc Eiximenis²²⁵ o el *Corbacho*²²⁶, de Martínez de Toledo y *La Celestina* de Fernando de Rojas²²⁷. También existieron una serie de autores que escribieron a favor

²²⁰ ANDERSON, B.S.; ZINSER, J.P., *op.cit.*, p.413.

²²¹ *Ibidem*, p.414.

²²² *Ibidem*, p.416.

²²³ CRUZ CRUZ, J., “¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajomedieval de la mujer” en *Anuario Filosófico*, nº26, 1993, pp. 513-540, p.513.

²²⁴ TOMÁS DE AQUINO, *Summa Theologiae*, ca. 1265-1274.

²²⁵ FRANCESC EIXIMENIS, *El carro de las donas*, ca.1387-1392.

²²⁶ ALFONSO MARTÍNEZ DE TOLEDO, ARCIPRESTE DE TALAVERA, *Corbacho*, 1438.

²²⁷ FERNANDO DE ROJAS, *La Celestina*, 1499.

de las mujeres, y las defienden de las acusaciones misóginas sobre su inferioridad, exaltando ejemplos de mujeres fuertes y extraordinarias²²⁸; es el caso de las obras de Álvaro de Luna²²⁹, Diego de Valera²³⁰ o Juan Rodríguez de Padrón²³¹. Es interesante constatar que, dentro de la literatura misógina, se da el uso del humor y la sátira para ridiculizar a las mujeres, una tradición heredada de los griegos²³², que además aparece justo en el siglo XIII, momento en que Aristóteles está siendo leído y difundido en las universidades; un ejemplo muy claro de ello es el *Roman de la Rose*²³³, una sátira sobre las féminas, que recoge el pensamiento dominante y devalúa a la mujer. Dentro de esta brevísima referencia a la literatura, no podemos dejar de nombrar el movimiento conocido como *Querella de las mujeres*, que comienza a partir del siglo XIV como reacción a este trato misógino y ridiculizante, cuando parece que las mujeres privilegiadas que han tenido cierto acceso a la cultura, comienzan a ser conscientes de su situación y escriben acerca de ello. La gran obra de la Querella es *La ciudad de las damas*, de Christine de Pizan²³⁴, donde la autora critica la situación de las mujeres, defiende sus capacidades y crea una genealogía femenina, a través de la construcción de una ciudad ideal, en la que sólo viven mujeres. Este movimiento se convirtió en un debate social, intelectual y literario, que se extiende hasta el siglo XVI, que defendía a las mujeres y pondrá las primeras bases a lo que mucho después conoceremos como feminismo²³⁵.

2.2. LA VIDA FEMENINA ANTES DE LA EDAD MODERNA: NOBLES, MUJERES DE LAS CIUDADES Y CAMPESINAS.

La característica principal de la vida de las mujeres durante la Edad Media es la gran estabilidad que se mantiene a lo largo de todos los siglos que abarca esta etapa. Se producen muy pocos cambios, y cuando éstos se dan es por alguna coyuntura especial, y suelen volver después a la tónica original²³⁶. Es por esto que el tiempo no es un factor que aporte importantes diferencias en la vida de las mujeres, pues, como vemos, no se

²²⁸ CRUZ CRUZ, J., *op.cit.*, p. 514.

²²⁹ DON ÁLVARO DE LUNA, *Libro de las claras e virtuosas mugeres*, primera mitad del siglo XV.

²³⁰ DIEGO DE VALERA, *Tratado en defensa de las virtuosas mugeres*, 1444.

²³¹ JUAN RODRÍGUEZ DE PADRÓN, *Triunfo de las donas*, ca. 1438-1441.

²³² ALLEN, P., *op.cit.*, p. 181.

²³³ GUILLAUME DE LORRIS, *Roman de la Rose*, ca. 1225-1240.

²³⁴ CHRISTINE DE PIZAN, *La ciudad de las damas*, 1405.

²³⁵ SEGURA GRAIÑO, C. (coord.), *La Querella de las mujeres*, Sevilla: Al-Mudayna, 2010, p. 11.

²³⁶ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.115.

producen cambios con el paso de los siglos; los rasgos de la vida de las mujeres que influyen en su situación y en los cambios que pueden producirse en ellas son: su lugar de residencia (el campo o la ciudad), su estado civil (solteras, casadas, viudas o monjas), la clase social a la que pertenecen, la edad y la religión que profesan²³⁷. Estos elementos ofrecen matices en la vida femenina, que dentro de cualquiera de las situaciones que éstos produzcan se caracteriza por la subordinación al hombre.

En cuanto al último de estos factores, la religión que profesan, es importante señalar que tanto las mujeres judías, como musulmanas o cristianas definían sus vidas en relación a la subordinación al hombre y la dedicación al hogar y la familia, siendo la reproducción la principal función femenina. Generalizando, podemos asegurar que los matices los encontramos, como es lógico, a la hora de las propias prácticas religiosas. Las mujeres que escogen la vía religiosa serán estudiadas en su propio apartado.

En cuanto a las mujeres laicas, el sitio en el que viven, el campo o la ciudad, fue un factor que introdujo importantes diferencias entre ellas, pues la vida era muy distinta en ambos lugares. Por un lado, las mujeres del medio rural medieval estaban sometidas, al igual que los hombres, al modo de producción feudal que, como vimos, se mantiene durante prácticamente toda la Edad Media. Es en este ámbito en el que están integradas la enorme mayoría de las mujeres, cerca del 80% de ellas, que eran campesinas²³⁸. Las responsabilidades y tareas eran bastante diferentes entre las mujeres campesinas, las mujeres de las ciudades y las nobles. Las campesinas no tenían que administrar grandes terrenos ni posesiones, pero aun así sus responsabilidades eran enormes, pues con su trabajo no sólo ayudaban a su marido en las labores del campo y a su familia a pagar las rentas, sino que además se encargaba de tareas domésticas con las que se mantenía toda la familia, como lo relacionado con el alimento, la ropa, los animales, los cuidados médicos, etc., como veremos más adelante²³⁹. También en las ciudades las mujeres trabajaban en el ámbito laboral y en el doméstico, aunque aquí encontramos una cierta libertad para ellas. La principal característica de las mujeres en las ciudades es que, a diferencia del campo, podían contar con un poco de libertad a la hora de salir, pues iban al mercado, a la iglesia o al pozo a recoger agua, momentos que eran aprovechados para entablar relaciones con otras personas, especialmente mujeres, que vivían cerca;

²³⁷ *Ibidem.*

²³⁸ *Ibidem.*

²³⁹ CORLETO OAR, R.W., *op.cit.*, p. 660.

además, en algunas ocasiones llegaban a cobrar salarios por su trabajo, aunque fueran irrisorios y mucho menores que los de sus compañeros masculinos²⁴⁰. En general, podemos decir que esta libertad femenina se debe a que el sistema económico urbano necesitaba más personas para trabajar²⁴¹. Una de las principales tareas era ayudar en el negocio familiar, por lo que, como vemos, la presencia femenina en las ciudades, así como en el campo, tanto en el ámbito doméstico como en el laboral era bastante importante. En el caso de las mujeres nobles, sus tareas también estuvieron relacionadas con lo doméstico, pero además tuvieron que administrar sus tierras, sus bienes y sus casas, siendo en ocasiones de ausencia masculina quienes ocupaban el puesto de cabeza de familia. Aunque estas mujeres muchas veces eran enviadas a conventos, y en otras ellas mismas escogían esta vía, su principal estado era el de esposas; debían administrar sus tierras en ausencia del marido, pero sobre todo su trabajo se centraba en el hogar, siendo su función más importante la maternidad, pero también encargándose de la organización y control de los sirvientes, el abastecimiento de la casa, la administración de los recursos, etc.²⁴². Como vemos, la clase social condicionaba a las mujeres, aunque todas compartían el principio de subordinación y la reclusión en menor o mayor medida dentro de los espacios domésticos²⁴³.

La elección entre el matrimonio o la consagración a la vida religiosa debía ser una decisión personal y propia, tomada de manera libre una vez era superada la pubertad²⁴⁴; sin embargo, sabemos que esto no ocurría así, pues en la gran mayoría de los casos eran los padres u otros miembros masculinos de las familias quienes decidían el futuro de las niñas cuando aún eran muy jóvenes, o cuando ya estaban en edad casadera. El matrimonio era el destino más frecuente para las mujeres, quienes entonces pasaban a estar tuteladas por el marido y su familia, y absolutamente bajo su control; debían ser esposas obedientes, fieles para legitimar el linaje, y buenas administradoras de los hogares²⁴⁵. Una vez quedaban viudas, podían llegar a ejercer cierto poder sobre los bienes familiares y recuperar la personalidad legal, perdida si contraían segundo

²⁴⁰ MOLINA MOLINA, A.L., *op.cit.*, p.66.

²⁴¹ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.115.

²⁴² POWER, E., *op.cit.*, p.65.

²⁴³ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.190.

²⁴⁴ VINYOLES, M.T.; VALERA, E., "Religiosidad y moral social en la práctica diraria de las mujeres de los últimos siglos medievales" en MUÑOZ, A.; GRAÑA, M.M., *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (siglos VIII-XVIII)*, Madrid: Al-Mudayna, 1991, pp. 41-60, p. 47.

²⁴⁵ WADE, M., *op.cit.*, p. 48.

matrimonio²⁴⁶. Al ser mujeres solas, eran consideradas peligrosas en algunos casos, pues manejaban cierto poder, y eran instadas a ingresar en conventos. Las mujeres solteras no eran muy numerosas, pues una mujer que no estaba en el convento ni tenía una familia no era considerada como persona²⁴⁷. Sólo encontramos algunas en las ciudades, donde tuvieron la posibilidad de encontrar un trabajo, pero en general estas mujeres, vistas con desprecio, quedaban relegadas a la marginalidad, la prostitución y la mendicidad. Finalmente, las mujeres religiosas podían llevar una vida sin la subordinación directa a un hombre, por lo que muchas veces elegían esta vía para escapar de la estructura social²⁴⁸; sin embargo, existen otros muchos casos en los que las mujeres son obligadas a ingresar en conventos, pues la familia así lo decide.

Para finalizar con este apartado, haremos referencia a otro factor que, sin duda, marca profundamente la vida de las mujeres medievales: la edad. Las mujeres jóvenes eran consideradas inexpertas, sin capacidad para discernir entre el bien y el mal, y, por tanto, necesitaban de una disciplina en la familia y control masculino²⁴⁹. La virginidad era una importante moneda de cambio para sus padres, que pronto escogían un marido o un convento para ellas, por lo que debían quedar a resguardo en casa, bajo vigilancia, para que este importante rasgo no fuera mancillado. Por otro lado, las mujeres ancianas eran consideradas sabias y virtuosas, importantes modelos para las jóvenes, por lo que podían asumir funciones de enseñanza²⁵⁰. Sin embargo, también existía una visión de la mujer anciana como peligrosa, pues influían de forma negativa en las mujeres, tentándolas con afeites, con la cháchara y hablándoles de los pecados de la carne, induciéndolas al pecado²⁵¹. Esta doble visión fue utilizada por los moralistas, que contraponen la imagen de la anciana modesta, que lleva una vida de oración y ayuno, con la de la alcahueta, cuya supervivencia se basa en la corrupción de otras buenas mujeres.

Como hemos podido observar, la tónica predominante es la subordinación al hombre en todos los estamentos, a todas las edades, en cualquier lugar, y sea cual sea el estado civil de las mujeres. Además, es interesante señalar esa imagen contradictoria

²⁴⁶ *Ibidem.*

²⁴⁷ *Ibidem*, p.49.

²⁴⁸ *Ibidem.*

²⁴⁹ DUBY, G.; PIERROT, M., *op.cit.*, p.111.

²⁵⁰ *Ibidem.*

²⁵¹ *Ibidem.*

que se presenta entre la mujer “imaginada” por el pensamiento patriarcal, débil e irracional, confinada al hogar, con esa otra fémica real, que vemos en campos, calles y castillos, fuerte y dispuesta, que lleva a cabo una enorme cantidad de trabajo, recayendo sobre sus hombros la responsabilidad de la supervivencia de su familia.

La vida de las mujeres de la Edad Media se encontraba marcada por su condición como género femenino y, por tanto, por las pautas de comportamiento y vida que se les impone. Aunque algunas de ellas escogen la vía religiosa, por vocación, obligación de la familia o como forma de rechazo hacia las estructuras dominantes, como veremos más adelante, lo cierto es que la mayoría de las mujeres se plegaba a una vida muy determinada por dos objetivos clave: el matrimonio y la maternidad. Por eso es importante conocer los factores determinantes en la vida de las mujeres, y cómo éstos influyeron en ella: la infancia, la educación, el concepto de mujer ideal, el matrimonio, su situación ante la ley y el momento en que quedan viudas.

Según el *Speculum al joder*, de autor anónimo, existen cinco edades de la mujer, siendo la niñez aquella que dura hasta los 8 años²⁵². La moral cristiana medieval consideraba que a los ocho años el infante pasaba a ser un adolescente, pues poseía discernimiento y hacía uso de razón, estando ya obligado a la confesión²⁵³. La adolescencia suponía comenzar una nueva etapa de aprendizaje, tanto para ser una buena esposa, como para llevar a cabo las tareas correspondientes con el trabajo y el estamento al que pertenecía, ya sea el campo, un taller artesano, o la corte. En la Edad Media, la niñez y la adolescencia eran etapas muy cortas, pues se consideraba que los hombres a los 14, y las mujeres a los 12 años eran adultos, por lo que su etapa de aprendizaje para la vida ya debía estar concluida²⁵⁴. Por otro lado, es importante señalar que las edades del hombre vienen marcados por patrones biológicos y sociales, mientras que las femeninas se dividen en torno al matrimonio y la pérdida de la virginidad, es decir, cuando empiezan a procrear y cuando finalizan esta tarea²⁵⁵. Es por esto que la adolescencia finaliza en las mujeres medievales cuando tienen 12 años y se producen

²⁵² LÓPEZ BELTRÁN, M.T., “De la niñez a la plena madurez. Una etapa vital para las mujeres del común en la sociedad urbana bajomedieval” en *Jóvenes en la Historia*, nº 34, 2004, pp. 99-126, p. 99.

²⁵³ *Ibidem*, p.100.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ PASTOR, R., “Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemática y puntos de vista” en FONQUERNE, Y.R.; ESTEBAN, A. (eds.), *La condición de la mujer en la Edad Media (Actas del Coloquio Hispano-Francés)*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, pp.187-214, p.188.

los cambios biológicos necesarios para que puedan consumir el matrimonio, así como la aparición de una madurez mental suficiente para la procreación²⁵⁶. En general, la primera etapa de vida es muy parecida para los niños y niñas, ya que se consideraba que ambos poseían la misma capacidad de raciocinio y madurez sexual, por lo que aún no existían distinciones entre géneros²⁵⁷.

A través del estudio de las fuentes podemos asegurar que los padres preferían que sus hijos fueran varones, ya que ellos transmitían el patrimonio y su crianza era menos problemática para la familia, mientras que las hijas eran una carga para ellos, pues debían vigilarlas y procurarles un buen matrimonio y, por tanto, una buena dote²⁵⁸. Mientras que las niñas nobles se convertían enseguida en objeto de deseo de hombres que querían un matrimonio provechoso, las que pertenecían a una clase más baja gozaban de algunas ventajas, pues no eran enviadas como las primeras a los gineceos o a conventos hasta ser casadas, e incluso al hogar de la familia del futuro esposo hasta que cumpliera la edad necesaria, sino que las campesinas y las artesanas tuvieron más posibilidades de relacionarse, y conocer a sus propios maridos²⁵⁹. Por otro lado, la educación y la convivencia mixta era muy corta, y enseguida se enseñaba a las niñas que lo que significaba ser niñas, y, aunque no sabemos de qué manera se les enseñaba las actitudes y gestos propios de este sexo, sí se les inculcaba que la mirada debía ir siempre hacia el suelo, que el silencio era una gran virtud y que su bien máspreciado, donde residía no sólo su honra, sino la de su familia, era la protección y mantenimiento de su virginidad. En una sociedad tan violenta, especialmente en el ámbito sexual, era muy frecuente que la pérdida de la virginidad de la hija fuera causa de la deshonra de toda una familia, sobre todo en ámbitos como el campo o el servicio doméstico, donde las mujeres quedaban a merced de sus amos o se encontraban solas y alejadas de casa; por ello se estableció una fuerte reglamentación alrededor del cuerpo femenino y una vigilancia constante sobre las mujeres²⁶⁰. Es en el siglo XII cuando encontramos la confirmación y consumación total de la diferencia entre sexos, cuando los hombres evolucionaban e iban a las universidades, ampliando sus miras y las relaciones sociales,

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*, p.191.

²⁵⁸ DUBY, G.; PIERROT, M. (eds.), *op.cit.*, p. 268.

²⁵⁹ *Ibidem*, p.272.

²⁶⁰ LÓPEZ BELTRÁN, M.T., “De la niñez a la plena madurez...”, *op.cit.*, p.104.

mientras que las mujeres quedaron estancadas en sus funciones tradicionales, dentro del ámbito privado²⁶¹.

Un elemento importante para conocer y comprender la vida de las mujeres en la Edad Media es la educación. En los primeros años de vida son las madres quienes se encargan de la crianza y educación de los hijos de ambos sexos, aunque los varones eran enviados a complementar su formación con los padres al cumplir los 7 años, pues con ellos se preparaban mejor para sus futuras tareas masculinas²⁶². Por tanto, existe un papel femenino de gran importancia en la primera formación, basada sobre todo en la moral y la religión, pues, pese a que muchos tratados aseguran la necesidad de separar pronto a las madres de los hijos e hijas para que éstos no sean malcriados con su afecto, resulta indudable la influencia materna como factor decisivo en la madurez de los hijos de ambos sexos. Concernía a la madre dar todas las enseñanzas que no tuvieran que ver con la dedicación a nivel laboral, o materias ligadas a la guerra, sino acerca de la convivencia y los comportamientos²⁶³.

En el caso particular de las mujeres, no poseemos mucha información acerca de su formación o quién se la daba, ya que probablemente, al ser considerado un tema doméstico y de ámbito privado, no se escribiera acerca de ello, pues no era relevante y no tenía que aparecer en documentos públicos, como sí hará la educación masculina a partir del siglo XIII, ya que ésta se considerará un asunto de Estado²⁶⁴. Sabemos que, mientras los niños iban con sus padres a completar su formación, las niñas se quedaban en casa con las mujeres de la familia, quienes le enseñaban a llevar a cabo sus tareas domésticas²⁶⁵, transmitiendo así de generación en generación una serie de conocimientos femeninos, que los hombres no poseían, acerca de los alimentos, de la administración o incluso de cuidados médicos, que podemos considerar como cultura femenina, aunque en sus propias sociedades esta sabiduría era considerada menor y no fue valorada por ello. Esta distinción tan marcada en los comportamientos y saberes entre géneros provoca que hombres y mujeres tengan perspectivas y maneras de entender la vida absolutamente diferentes. Así, la educación femenina se basaba en el

²⁶¹ *Ibidem*, p. 275.

²⁶² LÓPEZ BELTRÁN, M.T. (coord.), *De la Edad Media a la Edad Moderna: mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*, Málaga: Universidad de Málaga, 1999, p. 69.

²⁶³ *Ibidem*, p.70.

²⁶⁴ *Ibidem*, p.67.

²⁶⁵ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.177.

aprendizaje de un comportamiento y de los conocimientos necesarios para poder cumplirlo, siendo éstos las obligaciones domésticas, reproductivas y religiosas²⁶⁶, convirtiéndose en una herramienta social para alienar a las mujeres, para que acepten sus papeles y funciones vitales, controlándolas y alejándolas de su parecido a Eva²⁶⁷. Existen para dar esta educación una serie de tratados que establecen las pautas de comportamiento, basadas en no estar ociosas, ser buenas cristianas, dóciles, obedientes y sumisas, como establecieron San Jerónimo y San Agustín²⁶⁸. Podemos hablar de dos tipos de educación femenina: por un lado, la empírica, de la que ya se ha hablado, dirigida a enseñar acerca de reproducción y producción, y cuyos conocimientos son transmitidos por las propias mujeres de la familia y adquiridos mediante la práctica²⁶⁹. Por otro, la educación teórica, aquella que encontramos en los tratados escritos por hombres, muy difundidos durante la época, tanto seculares como religiosos, en los que se establece la imagen de la mujer ideal²⁷⁰, aunque ésta no era la realidad, pues las mujeres no siempre podían comportarse de esa manera, sino que se adaptaban a la sociedad.



Libro de horas de la Reina María de Navarra, ca.1342.

²⁶⁶ *Ibidem*, p.178.

²⁶⁷ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las laicas en la Baja Edad Media castellana. Cultura de hombres ¿cultura de mujeres?” en SEGURA GRAIÑO, C. (ed.), *De leer a escribir...op.cit.*, pp. 63-75, p.63.

²⁶⁸ *Ibidem*, p.66.

²⁶⁹ *Ibidem*, p.67.

²⁷⁰ WADE, M.,*op.cit.*, p.61.

En la mayoría de los tratados pedagógicos o moralistas realizados por autores tan importantes en la época como San Jerónimo, Felipe de Novara, Vicent de Beauvais o de la Tour Landry²⁷¹, y aparecidos fundamentalmente a partir del siglo XIII, se creaba un perfil de la esposa perfecta en imágenes tradicionales y ejemplos que representaban al modelo al que las mujeres debían imitar²⁷². Para los hombres, el matrimonio ideal era aquel en el que existía compañerismo, pero esto no conllevaba una situación de igualdad, pues las premisas sobre la necesidad del hombre de educar y controlar los instintos inferiores de las mujeres iban inherentes a la concepción del matrimonio, en cualquier estamento²⁷³. La esposa ideal es aquella que acepta esta situación de forma obediente, pues en ella recae la responsabilidad de que la unión sea estable y feliz; para ello, estos tratados ofrecían estrategias y consejos para mantener a sus esposos felices, mitigar sus defectos sin ofenderles, protegerles ante las consecuencias de sus errores, etc.²⁷⁴. Vemos como la educación de las mujeres estaba dirigida a hacer de ellas mujeres sumisas y silenciosas, al servicio de los hombres y, de hecho, eran las propias mujeres quienes difundían esta concepción, pues ellas transmitían estos conocimientos a sus hijas, siguiendo los consejos de los escritores seculares o religiosos, que aseguraban que las madres debían enseñar a las hijas las habilidades domésticas, pues éstas eran más importantes que las académicas²⁷⁵.

Debemos distinguir entre la educación y la instrucción, pues mientras todas ellas accedían a la primera, porque como ya hemos visto era la forma en que aprendían sus funciones y labores, muy pocas privilegiadas podían acceder a la instrucción, es decir, al estudio teórico, intelectual y cultural, pues éste no era recomendable para ellas. La instrucción suponía el acceso a un saber mediante su estudio, conocer saberes teóricos que se estudiaban en los lugares públicos y que eran enseñados por especialistas en la materia²⁷⁶. Las mujeres que recibieron cierta instrucción, en general era para poder desarrollar mejor las funciones domésticas, como educar a los hijos, leer obras piadosas, ayudar a sus maridos en negocios...sin embargo, este saber no era utilizado para leer ni escribir, ya que había obras que no debían leer, y la escritura era territorio masculino²⁷⁷;

²⁷¹ ANDERSON, B.S; ZINSSER, J.P., *op.cit*, pp.370-371.

²⁷² *Ibidem*, p.465.

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*, p.467.

²⁷⁵ *Ibidem*, p.468.

²⁷⁶ GARRIDO, E. (ed.), *op. cit.*, p. 180.

²⁷⁷ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las laicas...”, *op.cit.*, p.71.

además, esta posible formación no tenía reconocimiento público, puesto que se conseguía dentro del ámbito privado. Por tanto, ser una mujer culta no era un requisito para la mujer ideal, pues a lo que se refería la educación era a saber comportarse; las mujeres cultas sólo eran aceptadas cuando su saber era pasivo, es decir, lo poseían, pero ni lo creaban ni lo difundían, y, de hecho, aquellas que conseguían participar de la cultura perdían su feminidad, masculinizándose²⁷⁸.

Los casos aislados que encontramos de mujeres instruidas están entre la clase privilegiada, pues las campesinas y las mujeres de las ciudades apenas tenían tiempo ni recursos para ello. Aun así, sabemos que en las ciudades existían escuelas elementales mixtas, al servicio de los hijos de la pequeña burguesía, a las que apenas asistían niñas, en las que lo más probable es que enseñaran un poco de catecismo, buenos modales y el alfabeto²⁷⁹. Evidentemente, esto no existía en las zonas rurales para los niños y niñas más pobres, que eran mayoritariamente analfabetos. Eran las mujeres nobles las únicas adecuadas en ciertos casos para recibir instrucción y ser cultas, pues se esperaba de ellas que fueran buenas consejeras y administradoras, especialmente cuando éstas iban a ser reinas. Las mujeres tenían las siguientes posibilidades para conseguir una educación literaria: los colegios conventuales, casi los únicos lugares para la educación femenina en la Edad Media, que presentaban limitaciones para las mujeres debido a su tamaño y al precio de las clases; entrando al servicio de grandes damas, en las que obtenían buenos conocimientos prácticos y podían conseguir un buen matrimonio; en los colegios elementales para los más pobres, que estaban en las ciudades, y muy pocos en el campo; en los talleres familiares, donde obtenían una educación técnica o en los propios hogares, de los que no tenemos ninguna información acerca de la educación que allí se recibía, aunque sabemos que en los casos más privilegiados contaban con una institutriz, un tutor o un capellán que las formaba²⁸⁰. Se puede afirmar que las mujeres más educadas no eran las que mayor preparación intelectual y cultural tenían, sino aquellas cuyos conocimientos y comportamientos se adecuaban a los preceptos exigidos por la clase masculina dominante.

Es en la Edad Media cuando se configura el matrimonio tal y como lo conocemos ahora, pues durante los primeros siglos del cristianismo el matrimonio era

²⁷⁸ *Ibidem*, p.73.

²⁷⁹ POWER, E., *op.cit.*, p.106.

²⁸⁰ *Ibidem*, pp.100-104.

un contrato civil, que no necesitaba de la presencia de la Iglesia para legitimarlo, sino el permiso paterno y la unión carnal de los esposos²⁸¹. Para controlar este importante campo en la vida de los ciudadanos, la Iglesia comenzó a intervenir, dada la preocupación por los pecados sexuales que pudieran darse en las uniones entre hombres y mujeres. Así, crearon una normativa y establecieron una serie de posibles nuevas transformaciones, condenando el adulterio, las prácticas abortivas y el incesto, pero también eliminando la necesidad del permiso paterno para casarse, pues al convertirlo en sacramento sólo era necesaria la presencia de un clérigo que diera la bendición, lo que traía como consecuencia el libre albedrío de los contrayentes, idea que atraía a los ciudadanos²⁸²; esto, sin embargo, fue obviado, especialmente por las clases más altas, ya que continuaron primando los intereses de la familia, por lo que el padre era quien elegía²⁸³. Aunque ya en el siglo IX la Iglesia afirma el matrimonio como sacramento, tardará mucho en imponerse, especialmente en las clases más bajas, siendo a partir del siglo XIII cuando se establece y cala en la sociedad realmente; esto trae consigo la indisolubilidad del matrimonio, así como algunas ideas innovadoras como la igualdad de derechos y deberes de los cónyuges y la denuncia hacia el adulterio, aunque la realidad no será tan positiva para las mujeres, que no tenían apenas personalidad jurídica y debían demostrar aquello que denunciaban de forma muy contundente, teniendo grandes dificultades para ser creídas.

Las mujeres tampoco gozaron de voz en lo que al matrimonio se refiere, pues fueron los padres u otros miembros masculinos de su familia quienes convenían y negociaban la unión con otro hombre, ya que se trataba de un auténtico negocio, donde primaban los intereses familiares. Primero se realizaba la firma de esponsales, es decir, el pacto que se podía realizar cuando la niña o ambos eran muy pequeños todavía, y después el desposorio, cuando, con la edad necesaria, la pareja era unida en la celebración de una fiesta, donde la mujer era entregada al marido, quedando ahora bajo su tutela²⁸⁴. Mientras que en las clases más bajas el matrimonio era algo más libre y espontáneo, pues no tenían con qué negociar, en las clases más privilegiadas esta unión era un acuerdo de carácter civil, con condiciones de índole económica, que las mujeres

²⁸¹ DUBY, G., PIERROT, M. (eds), *op.cit.*, p.187.

²⁸² GARRIDO, E., *op.cit.*, p.182.

²⁸³ ANDERSON, B.S.; ZINSSER, J.P., *op.cit.*, p.420.

²⁸⁴ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.156.

no podían más que aceptar obedientes²⁸⁵. En el matrimonio, el marido entregaba las arras, y la mujer la dote, que era más alta cuanto mayor fuera su posición social, y que no debía gastarse, pues eran la garantía económica para la mujer en caso de que quedara viuda²⁸⁶.



Entrega de Ermengarda al conde de Rosellón, Liber Feudorum Maior, ca.1192.

El matrimonio no sólo fue defendido por la Iglesia como única forma sin pecado de unión entre hombres y mujeres, y necesaria para la reproducción de la especie, sino que fue de gran relevancia para una sociedad que necesitaba de estas uniones para continuar con el orden establecido: en el caso de los campesinos, para tener mano de obra y ayuda en el trabajo, mientras que en el caso de las clases nobles, para mantener el linaje y las propiedades. Y en todo este intrincado conjunto de intereses, las mujeres jugaron un papel relevante, pero sólo como moneda de cambio, engendradoras y fuerza de trabajo.

Haciendo una breve referencia a la situación legal de las mujeres, hay que señalar que el espacio jurídico femenino estaba muy restringido debido a las ideas acerca de su limitada capacidad de juicio y su natural tendencia al poco raciocinio y la tentación²⁸⁷. Sólo eran llamadas para testificar cuando el juez lo requería, pero no si no lo hacía, y tan sólo para hablar de temas considerados de ámbito femenino, como habladurías, trabajos femeninos o transgresiones sexuales²⁸⁸. En general, las mujeres no

²⁸⁵ *Ibidem.*

²⁸⁶ *Ibidem.*

²⁸⁷ MORANT, I. (dir.), *op.cit.*, p.457.

²⁸⁸ *Ibidem.*

tenían personalidad jurídica, pues eran propiedad del marido. En los casos de adulterio, sólo el femenino estaba penado con dureza, ya que atacaba a la honra del marido y su familia; en el caso de las violaciones, éstas estaban también castigadas, pero no por protección de la mujer, sino de la honra de las familias que dependían de la castidad de ésta, y, de hecho, en algunos casos, eran casadas con sus agresores. Por último, los raptos estaban castigados cuando la mujer estaba casada, pero también podían suceder cuando la pareja no tenía el permiso paterno, como forma de forzar la unión, en cuyo caso ellas normalmente eran desheredadas, y debían pedir permiso a la sociedad para reincorporarse a ella²⁸⁹. Para estudiar la situación legal de las mujeres debemos acudir al máximo posible de fuentes, no sólo las jurídicas, y analizarlas con cuidado, ya que éstas no siempre muestran la realidad femenina, pues, aunque nos hablen de las preocupaciones del estado, la Iglesia y la sociedad según los temas que se legislen, también lo que se mostraba mediante las leyes era la sociedad ideal que se pretendía conseguir con ellas, y no la que realmente existía²⁹⁰. Además, las leyes en las que se incluía a mujeres, se referían a mujeres honradas, por lo que hay un grupo muy numeroso de mujeres solas o marginadas que no gozan de protección ni beneficios jurídicos²⁹¹.

Para finalizar, hablaremos de otro estado en el que se insertaban las mujeres cuando sus maridos morían: la viudez, que tanto les traía una posible liberación, como una serie de rígidas limitaciones si no querían ser consideradas mujeres peligrosas, puesto que ya no estaban bajo tutela masculina. Como consecuencia de la elevada tasa de mortalidad masculina, debido a la mala salud, las guerras y la baja esperanza de vida de los hombres, existió durante toda la Edad Media un alto número de viudas, siendo un grupo femenino relevante por su cantidad y por sus funciones. Quizás la principal característica de la viuda medieval es que era independiente, y se convertía en la cabeza de su familia, pues ya no estaba sujeta ni al padre ni al marido, sino a su propia autoridad²⁹². Sin embargo, las viudas se veían expuestas a la indefensión, a limitaciones en torno a sus hijos, pues perdían la tutela a favor de la familia del padre si volvían a

²⁸⁹ *Ibidem*, p.458.

²⁹⁰ SEGURA GRAIÑO, C., “Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el Medievo hispano (Andalucía)” en FONQUERNE, Y.R.; ESTEBAN, A. (eds.), *La condición de la mujer... op.cit.*, p.121.

²⁹¹ *Ibidem*, p.122.

²⁹² PÉREZ DE TUDELA Y VELASCO, M.I., “La condición de la viuda en el Medievo castellano-leonés” en SEGURA GRAIÑO, C. (ed.), *Las mujeres en las ciudades medievales*, Madrid: UAM, 1984, pp.87-101, p. 87.

casarse, y también a restricciones, como que debían guardar un año de luto antes de volver a casarse, y que la Iglesia no veía bien este segundo matrimonio, y abogaba por que entraran en conventos²⁹³. La subsistencia de estas mujeres quedaba asegurada por la distribución del patrimonio familiar, al que la viuda tenía derecho, así como al acceso a su dote, que era la base de esa garantía económica²⁹⁴, y a los bienes conseguidos durante el matrimonio. Aunque la situación ideal para las mujeres viudas era la vida religiosa, puesto que así no había mujeres solas que vivieran de manera libre, la realidad era que existía un gran número de ellas que actuaban como matriarcas y obtenían una posición respetable en sus familias²⁹⁵. Sin embargo, aunque algunas consiguieron una situación digna y favorable económicamente, no llegaron más allá, no entraron en el ámbito de la política o del gobierno, sino que quedaron bajo un dominio masculino que no cuestionaron.

Si el matrimonio era un objetivo básico de las mujeres de la Edad Media, la maternidad es su propia razón de ser, ya que la principal característica, e incluso justificación, de la existencia del ser femenino medieval era su capacidad creadora, pues los hombres las necesitaban para la reproducción. Pese a la elevada función que las mujeres tenían en la sociedad, fueron consideradas pecadoras por reproducirse, ya que en esta época se defiende la castidad como vía hacia la perfección y la salvación²⁹⁶. La primera vez que encontramos una referencia a la valoración de la maternidad es en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, en las que no sólo se habla de la maternidad como fuente de reproducción, sino también de amor, afecto y honra²⁹⁷; también las *Partidas* reflexionan de forma interesante acerca de los matices sobre la paternidad y la maternidad, sin aparecer como imposición social, sino reflejando el sentimiento de la sociedad hacia esta función. En ellas se habla de un oficio, que comienza con los dolores del parto y continúa con la crianza, del amor y el papel de la madre como transmisora de los bienes y de la honra, incluyendo la idea de que la madre ama al hijo o hija por naturaleza, de la misma manera que los animales cuidan por instinto a sus cachorros²⁹⁸. También se describen las obligaciones de los padres, entre las que se

²⁹³ *Ibidem*.

²⁹⁴ PÉREZ GONZÁLEZ, S.M., “Mujeres liberadas de la tutela masculina: de solteras y viudas a finales de la Edad Media” en *Cuadernos Koré*, Vol.I, nº 2, 2010, pp.31-53, p. 38.

²⁹⁵ ANDERSON, B.S.; ZINSSER, J.P., *op.cit.*, p.450.

²⁹⁶ RIVERA GARRETAS, M.M., *op.cit.*, p.65.

²⁹⁷ PASTOR, R., “Para una historia social de la mujer...”, *op.cit.*, p.192.

²⁹⁸ *Ibidem*.

encuentran educarles en las costumbres y las buenas maneras y aportarles los recursos materiales que necesiten, en función de su situación económica; a cambio, de los hijos e hijas recibirán amor, respeto y servicio²⁹⁹. Sin embargo, esta era una idea teórica y utópica acerca de la maternidad, que no siempre era real, pues existían castigos violentos hacia los hijos y actitudes negativas hacia la maternidad, que daban lugar a abortos, abandonos e incluso infanticidios, la mayoría de veces debido a la imposibilidad de mantener a más hijos, otras por casos de violación o por trastornos mentales, etc.³⁰⁰; en todos estos casos, las mujeres eran duramente castigadas si las encontraban culpables.

Para las mujeres la maternidad fue, al mismo tiempo, la consecuencia del Pecado Original y la vía para la salvación, mediante el servicio que con ella se prestaba a los hombres³⁰¹. Dada la relevancia de esta tarea, pues era la obligación más importante de las mujeres, cuya única alternativa era dedicar su vida a la virginidad y la religión, existían muchas preocupaciones alrededor de los aspectos de la maternidad: la infertilidad, traer al mundo niños o niñas deformes, la legitimidad de la paternidad, los problemas del parto, etc., pues la madre tenía una gran parte de responsabilidad en todos estos aspectos, ya que debe cuidarse de llevar una vida acorde con su estado y con su elevada función, siendo culpa siempre de la mujer los casos de deformidad o cualquier otro tipo de tara en el bebé³⁰². Mientras que la madre era quien llevaba a cabo la primera instrucción moral y religiosa, controlando los comportamientos, especialmente de las hijas, y era aceptado que ella sentía un mayor amor hacia los hijos por su relación física, estos aspectos no siempre fueron valorados: el amor materno era considerado puramente fisiológico y natural, un instinto animal, basado en la certeza absoluta de que la criatura es suya por la relación física que han tenido, reduciendo la maternidad a una visión puramente fisiológica. Se aseguraba que los hijos querían más al padre, no sólo porque él era el responsable de los bienes que les eran ofrecidos, sino porque tenían una mayor carga genética del varón³⁰³. Las teorías heredadas de autores clásicos, en especial de Aristóteles, defendían que el hombre era quien aportaba la semilla responsable de la creación del bebé y de su alma, siendo la madre tan sólo la portadora de la materia³⁰⁴,

²⁹⁹ *Ibidem*, p.194.

³⁰⁰ MORANT, I. (dir.), *op.cit.*, p.454.

³⁰¹ DUBY, G.; PIERROT, M. (eds.), *op.cit.*, p.165.

³⁰² *Ibidem*, p.166.

³⁰³ *Ibidem*, p.168.

³⁰⁴ ALLEN, P., *op.cit.*, p.95.

debido a que el cuerpo femenino era frío, por lo que estaba inhabilitada e infértil, mientras que el masculino era caliente y fértil. Existían otros autores que defendían la existencia de un semen femenino, que podría participar de la gestación, pero la teoría más difundida anulaba prácticamente la presencia de la mujer en un tema tan femenino como es la propia maternidad, excluyéndola.

La maternidad era considerada la “profesión” femenina, por lo que se dio en todas las clases sociales, aunque con ciertas diferencias. En el mundo rural la vida era muy complicada y vulnerable; es por ello por lo que los hombres y las mujeres se casaban y trabajaban juntos, asegurando la supervivencia de su generación. Las campesinas podían pasar la gran mayoría del tiempo de su vida embarazadas o criando, ya que para el mundo rural la existencia de hijos era crucial para poder, no sólo autoabastecerse, sino trabajar con el resto de la familia en el campo y poder pagar las rentas, razón por la que incluso los señores favorecían los matrimonios en sus tierras. El número de hijos dependía de la salud, de la facilidad para el parto y la susceptibilidad de cada mujer hacia las enfermedades³⁰⁵, pero un factor que también influye es el económico, pues estas clases pobres no podían alimentar a una gran familia. Aunque se tiene la imagen de grandes familias rurales en la Edad Media, la realidad es que no pudieron formar unidades domésticas de tal tamaño³⁰⁶; no sólo calculaban cuándo casarse, sino cuántos hijos debían tener, teniendo en cuenta que alguno no sobreviviría. Por tanto, las familias controlaban su tamaño, en la medida de lo posible, la frecuencia de los embarazos y los intervalos entre éstos, con prácticas abortivas y anticonceptivas, como el “coitus interruptus”, e incluso la abstención sexual durante ciertos períodos³⁰⁷. Otro modo, ya nombrado anteriormente, de eludir la maternidad fue el infanticidio o el abandono, pero, a partir del siglo IX, todas estas prácticas fueron duramente reprimidas por la Iglesia y el Estado, castigando a las mujeres que lo llevaban a cabo. La maternidad en la nobleza era, al igual que en el campo, el principal objetivo vital de las mujeres, que eran preparadas para ello desde que nacían. A través del matrimonio las mujeres donaban su cuerpo y su fertilidad al propósito del esposo de mantener y aumentar su familia y su linaje³⁰⁸; por ello, la fertilidad estaba altamente valorada, mientras que la infertilidad era considerada una maldición. Además, debido a la

³⁰⁵ ANDERSSSEN, B.P.; ZINSSER, J.P., (eds.), *op.cit.*, p.130.

³⁰⁶ *Ibidem*, p.160.

³⁰⁷ *Ibidem*, p.161.

³⁰⁸ *Ibidem*, p.319.

importancia de que la paternidad fuera legítima, y la imposibilidad en la época de demostrar que así era, se establecieron durísimas normas de reclusión hacia las mujeres nobles en el ámbito doméstico. Las familias privilegiadas solían tener un número elevado de hijos, ya que podían permitirse la manutención de todos ellos³⁰⁹, y, en muchos casos, se encargaba de su crianza la nodriza o ama de cría, no las propias madres.



Melchor Broederlam, *Huida a Egipto* (detalle), 1398.

El amamantamiento es un tema relevante durante la Edad Media, pues se pensaba que no era bueno que la madre alimentara al hijo al nacer, por la delicada situación en la que quedaba tras el parto, y porque así se disminuían los períodos de tiempo entre los embarazos, por lo que las nodrizas estaban a la orden del día, hasta que el Renacimiento lo prohíba, y se dedique a concienciar a las mujeres de la importancia de la crianza de los propios hijos³¹⁰. Las mujeres de clases bajas amamantaban a sus hijos ellas mismas, pero, además, en muchos casos eran ellas quienes trabajaban como amas de cría para conseguir ingresos extras³¹¹. Normalmente eran mujeres que habían perdido a sus hijos, o que usaban su leche materna para los hijos de las nobles, en detrimento de sus propios hijos, por necesidades económicas. Algunas veces las nodrizas vivían en las casas de las nobles, pero en otras ocasiones eran los bebés enviados al campo para criarse allí durante los primeros meses de vida³¹². Las nodrizas tenían que cumplir una serie de requisitos: no favorecer a sus propios hijos, tener los

³⁰⁹ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.157.

³¹⁰ PUCHINOTTA, A.M., *Iconographia senologica. L'immagine del seno nella storia, nella cultura e nell'arte*, Padua: La Garangola, 1985, p. 72.

³¹¹ ANDERSSON, B.S.; ZINSSER, J.P., *op.cit.*, p.134.

³¹² *Ibidem*, p.164.

senos de un tamaño moderado para no chafar la nariz del niño, pero suficientes para tener bastante alimento, no quedarse embarazada en período de lactancia, tener buenas costumbres, y era mejor si podía tener algún parecido con la madre biológica³¹³. De hecho, la iconografía de la caridad fue utilizada para adoctrinar y mostrar la responsabilidad que las mujeres que trabajaban como nodrizas tenían hacia los niños, puesto que existen documentos que nos hablan de actitudes violentas o negativas de éstas hacia los bebés³¹⁴. Pese a la importancia y la preocupación por la lactancia y el amamantamiento, vemos una casi total ausencia del pecho femenino en los tratados médicos, quedando reducido a la función nutricia sin referencias sobre su anatomía, funcionamiento o enfermedades³¹⁵.

Otro aspecto que une a las mujeres de todas las clases sociales en la maternidad es el peligro al que se veían expuestas cuando quedaban embarazadas, pues debido al poco conocimiento de la anatomía y las enfermedades femeninas de la época, así como a los pocos recursos médicos de los que disponían y las malas condiciones higiénicas, parir era mortal para un número muy elevado de mujeres. Las complicaciones que podían darse en el parto eran, por ejemplo, los partos prolongados, las hemorragias, la deshidratación, la necesidad de cirugía o las infecciones posteriores debido a la mala higiene o a procesos mal realizados, a lo que había que sumar que las mujeres empezaban muy jóvenes a parir y continuaban hasta los 40 años, lo que las dejaba exhaustas³¹⁶. Debido a que los hombres no tenían acceso al cuerpo femenino y, por tanto, tampoco en muchas ocasiones los conocimientos necesarios para asistir a un parto, eran las propias mujeres las que se ayudaban entre sí a parir, por lo que con el tiempo se consideró una tarea femenina, apareciendo la figura de la partera, una mujer con importantes conocimientos acerca del embarazo, el parto y los bebés, obtenidos a través de la experiencia práctica y la difusión oral entre generaciones, a la que, aunque trabajaba como tal, nunca le fue reconocida su tarea como profesión y nunca pudo acceder a las escuelas de medicina. Por la importancia que las parteras tuvieron, los médicos universitarios y los gremios de cirujanos se unieron para controlar su cualificación y, con el tiempo, desacreditarlas, asegurándose también de que no

³¹³ *Ibidem.*

³¹⁴ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op.cit.*, p. 11.

³¹⁵ MORAL DE CALATRAVA, P., *op.cit.*, pp.67-69.

³¹⁶ ANDERSON, B.S.; ZINSSER, J.P., *op.cit.*, p.408.

realizaran ninguna otra tarea médica³¹⁷. Aun así, es innegable la relevancia y la enorme presencia que las parteras tuvieron durante la Edad Media; estas mujeres fueron veneradas y respetadas por la sociedad debido a la gran labor que llevaban a cabo, poniendo sus conocimientos al servicio de los demás. Al serles negado el derecho a una educación formal, las mujeres se ayudaron entre sí difundiendo sus conocimientos, escribiendo guías médicas que podían ser consultadas por mujeres, como es el caso de Trótula o Hildegarda de Bingen³¹⁸.



Imagen de un parto, *Las Cantigas de Santa María*, segunda mitad del siglo XIII.

Las cualidades de las mujeres como sanadoras eran conocidas por todos e innegables, puesto que está demostrado que las actividades de cuidado y atención a la salud dentro del ámbito doméstico fueron llevadas a cabo por las mujeres, es decir, que eran los miembros femeninos los que, dentro de las tareas consideradas como propias de su sexo, debían cuidar de la salud de sus familiares, algo que contrasta con la imposibilidad impuesta a las mujeres para ejercer la medicina. En las fuentes peninsulares encontramos las actividades sanitarias femeninas en cuatro contextos: las mujeres autorizadas a realizar prácticas sanitarias bajo determinadas condiciones, las sanadoras contratadas por personas o instituciones para atender casos específicos, aquellas requeridas en las cortes para aportar datos en valoraciones de casos judiciales, y, finalmente, las que fueron acusadas de utilizar métodos sospechosos por la Iglesia³¹⁹. Las sanadoras autorizadas a practicar legalmente la medicina recibían una licencia de

³¹⁷ *Ibidem*, p.445.

³¹⁸ *Ibidem*, p.446.

³¹⁹ MORANT, I. (dir.), *op.cit.*, p.641.

los monarcas o de instancias municipales, que delimitaba lo que podían hacer o no, dentro de un territorio determinado, sin concederles ningún apelativo³²⁰. Pero esto deja fuera a la mayoría de mujeres sanadoras, que fueron aquellas que cuidaron de sus familias, y llevaron a la práctica sus conocimientos dentro del ámbito doméstico.



Cuidados médicos femeninos, *Tacuinum Sanitatis*, finales del siglo XIV.

La presencia de las mujeres en las actividades económicas y laborales fue la regla, no la excepción, durante toda la Edad Media. Las podemos encontrar en el campo, en las ciudades y en sus cortes y castillos, trabajando codo con codo con los hombres en tareas agrícolas, realizando prácticas artesanas con gran dominio de la técnica, o administrando y defendiendo las tierras, como auténticas políticas y guerreras; sin embargo, en ninguno de estos casos consiguieron la igualdad real con los hombres, ni en salarios ni en valoración del trabajo. Además, cuando hablamos del trabajo de las mujeres debemos incluir el doméstico, no considerado durante siglos hasta prácticamente hoy en día. De nuevo, como en todos los aspectos que se vienen viendo sobre la mujer medieval, en el trabajo también existen una serie de diferencias según el estamento o clase social, en cuanto al salario y las tareas a desempeñar.

Para comenzar, hay que hablar del trabajo doméstico de las mujeres. Mientras los hombres contaban con una jornada laboral que, aunque dura, siempre llegaba a un final, las mujeres continuaban con su trabajo, pues tras las tareas del campo o la ciudad, seguían las que se desarrollaban dentro del ámbito doméstico, no sólo haciéndose cargo del alimento, la higiene, los remiendos de la ropa de la familia, etc., sino también

³²⁰ *Ibidem*, p.642.

atendiendo, escuchando y cuidando a todos los miembros de ese núcleo, del que la mujer es responsable de su felicidad y del buen funcionamiento; un trabajo de 24 horas y 365 días. Las tareas de casa no se consideraban un trabajo, sino un deber femenino, y por ello no estaban remuneradas, ni valoradas o reconocidas por la sociedad. De estas tareas realizadas por los miembros femeninos se beneficiaba toda la familia, especialmente el hombre, pues éstas eran productoras y generaban un bien económico, tanto por las labores directas de producción (de ropa, alimentos, cuidados médicos, etc.) como por el ahorro de dinero que supone no tener que contratar servicio doméstico³²¹. Las tareas domésticas eran duras y requerían de fuerza para traer el agua, mantener el fuego vivo, atender el huerto y a los animales domésticos, pero también de los conocimientos otorgados por esa cultura femenina de la que el hombre no solía participar, que enseñaba a las mujeres cómo coser, preparar los alimentos o atender las necesidades médicas de su familia³²². Uno de los trabajos más realizados por las mujeres medievales fue el servicio doméstico; las chicas iban del campo a la ciudad, de sus familias pobres a otras más privilegiadas, donde vivían y prestaban servicio como criadas, ahorrando su salario para reunir una dote suficiente y conseguir un buen matrimonio. Las criadas trabajaban desde el alba hasta que el último de sus dueños se retiraba, vivían lejos de sus familias y, aunque la señora normalmente la trataba como un miembro más de la familia y se sentía responsable de la chica, no ponía límites a su autoridad sobre ella³²³. La explotación física no sólo se refería al trabajo, en muchas ocasiones también se trataba de un tema sexual, pues quedaban bajo el mando de sus amos, quienes abusaban de ellas. Aun así, el trabajo como criadas les daba a las mujeres una posibilidad de salir de la pobreza y contraer matrimonio, normalmente con compañeros de servicio que conocían en las casas.

³²¹ *Ibidem*, p.518.

³²² *Ibidem*, p.520.

³²³ ANDERSON, B.S.; ZINSSER, J.P, *op.cit.*, p.383.



Imagen del trabajo doméstico de la mujer, *Tacuinum Sanitatis*, finales del siglo XIV.

Es cierto que las mujeres tuvieron acceso al mundo laboral, pero siempre de forma limitada y con matizaciones: sólo tenían acceso a algunos trabajos que eran despreciados por los hombres por el poco dinero que aportaban o por el bajo prestigio social que tenían; sus trabajos no estaban jurídicamente reglados, por lo que eran trabajos precarios y podían ser suprimidos cuando ya no fueran necesarios; por otro lado, no tenían acceso a los gremios ni a las cofradías religiosas, y, por último, el estado civil era muy considerado a la hora de dar un trabajo a una mujer, para que estuviera justificado y fuera aceptado socialmente³²⁴. Toda esta situación quedaba legislada por los hombres, quienes lo hicieron bajo sus intereses y el miedo a que las mujeres conquistaran espacios públicos que les pertenecían. Aunque con el desarrollo de las ciudades las mujeres experimentaron una posibilidad de encontrar trabajos y participar en la vida laboral, durante los siglos finales de la Edad Media vivieron un progresivo desplazamiento de las actividades económicas, de nuevo al hogar.

Las campesinas se vieron obligadas a trabajar con sus familias debido a la gran cantidad de trabajo que el campo conllevaba y la necesidad de mano de obra. Así, podemos asegurar que realizaban casi las mismas tareas que sus compañeros masculinos, y trabajaban más horas, pues también se hacían cargo de las tareas domésticas y la crianza de los hijos. Las mujeres tenían una amplia gama de responsabilidades y presencia en el mundo rural, ya que realizaban las tareas agrícolas

³²⁴ MORANT, I. (dir.), *op.cit.*, pp.537-539.

junto a su marido, necesarias para el mantenimiento de la familia y el pago de la renta, llegando a ocuparse ellas de las tierras en caso de que los hombres marcharan a la guerra³²⁵. Eran labradoras muy activas, que cargaban con bastante peso, y también se encargaban de los animales de carga y domésticos, así como del huerto de la familia, del que sacaban gran parte del alimento³²⁶; además, tejían para su familia y para las dependencias señoriales, preparaban productos manufacturados y se encargaban de su venta³²⁷. Encontramos imágenes de estas mujeres realizando tareas agrícolas que nos aportan información en calendarios, pues eran usadas en ocasiones para representar las estaciones, y estaba aceptado por la Iglesia, ya que también era imagen modelo con cierto sentido de penitencia³²⁸.



Hermanos Limbourg, *Las muy ricas horas del Duque de Berry, Junio*, ca.1410.

Con el nacimiento del modelo urbano en el momento de plenitud de la Edad Media, se dieron migraciones desde el campo hacia estas zonas urbanizadas, con el objetivo de conseguir mejores condiciones de vida y trabajo, aunque la enorme mayoría siguieron trabajando en el medio rural. El trabajo femenino se va a centrar en el ámbito

³²⁵ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.169.

³²⁶ *Ibidem.*

³²⁷ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M., *op.cit.*, p.194.

³²⁸ *Ibidem*, p.197.

artesanal y comercial, y va a estar ligado siempre al trabajo del padre o del marido. Las esposas, madres e hijas de los artesanos colaboraban en los talleres y, a base de práctica, conseguían un buen conocimiento técnico del oficio, ya que parece que desde niñas aprendían en los talleres, aunque no de forma oficial³²⁹; sin embargo, su trabajo allí no estaba reglamentado, pese a que en algunos momentos de ausencia o muerte del marido, podían llegar a ser oficialas o maestras, ya que en estos casos en que el hombre faltaba eran ellas las que se encargaban del taller, siempre que el hijo aún fuera menor para hacerlo, ocupando así el puesto de cabeza de familia. Es complicado catalogar este trabajo pues no era doméstico, pero tampoco era público, puesto que no recibían salario ni podían integrarse en la organización laboral, por lo que estamos hablando de una fuerte domesticidad de las actividades laborales cuando son las mujeres quienes las desempeñan³³⁰. En cuanto a las mujeres de los mercaderes, pasaban mucho tiempo solas, ya que sus maridos viajaban a menudo precisamente por trabajo, por lo que, de nuevo, eran ellas quienes se encargaban del negocio cuando el marido estaba ausente, aunque se trataba de labores que quedaban lejos de las actividades recomendadas para el sexo femenino³³¹; por ello, sabemos que las mujeres también fueron capaces de manejar las técnicas mercantiles. En las ciudades existieron un número importante de trabajos exclusivamente femeninos, como el servicio doméstico, las panaderas, las hortelanas, vendedoras o manufactureras de ajuar para el hogar; esto no significa que fueran los únicos trabajos que realizaban las mujeres, sino los únicos en los que no había participación masculina, y, como vemos, la mayoría son del sector terciario y están relacionados con el abastecimiento del hogar y el servicio doméstico³³².

³²⁹ GARRIDO, E. (ed.), op.cit., p.198.

³³⁰ *Ibidem*, p.199.

³³¹ *Ibidem*.

³³² *Ibidem*, p.203.



Mujer trabajando en la ciudad, *Platearius*, Biblioteca Nacional de París, siglo XII.

Las nobles durante la Edad Media se caracterizaron principalmente por ser terratenientes, pero sin dominio legal sobre sus tierras. Sin embargo, en casos de ausencia masculina, que se daban a menudo por muerte, por guerra, especialmente en la Península Ibérica durante la presencia de los musulmanes, o porque acudían a las cortes para estar cerca del círculo del rey, las mujeres se hacían cargo de la administración y de la defensa de estos territorios: cobraban las rentas y reunían tropas por si era necesario en caso de ataque, aunque legalmente no podían ostentar el poder de un señorío³³³. La tarea de mantener el feudo era una gran responsabilidad, pues se encargaba de la administración, control y abastecimiento del hogar, teniendo a un número muy elevado de personas a su cargo, pese a que esta actividad ha sido silenciada durante mucho tiempo.



Doña Ximena, Tumbo A, Catedral de Santiago de Compostela, ca. 1129-1255.

³³³ *Ibíd.*, p.166.

Las mujeres formaban parte de la estructura jerárquica de clases medieval, que era poco tolerante hacia las personas que no encajaban. Según hemos visto, los hombres consideraban a las mujeres seres inferiores y peligrosos, por lo que debían estar bajo control masculino; para ello, crearon una legislación que les protegía de ellas, y las subordinaba y apartaba, siendo castigadas cuando incumplían las normas³³⁴. Bajo el yugo de esta estructura, las mujeres no eran concebidas si no estaban casadas o formaban parte de una familia, pues las “mujeres solas” eran consideradas peligrosas al no tener una tutela masculina y romper con el equilibrio social³³⁵. Esta marginación las lleva a la máxima pobreza, y a dedicarse a la prostitución o la mendicidad, estando absolutamente expuestas a la violencia y al abuso, pues no contaban con ningún tipo de protección al no ser consideradas mujeres honradas, ni siquiera ciudadanas.

Algunas mujeres usaron el concubinato o la barraganía para quedar solteras, pero dejar de levantar sospechas, al estar relacionadas con un hombre. La barraganía era una forma muy extendida de matrimonio civil, que se basaba en la convivencia de un hombre y una mujer prolongada en el tiempo, con las siguientes condiciones: el hombre no debía estar casado ni haber hecho votos religiosos, y la mujer no debía ser virgen y sí ser mayor de 12 años; el hombre debía anunciar públicamente que tomaba a una mujer como barragana y, pese a que no tenía plena imagen de mujer legítima, era aceptaba como esposa por la sociedad, y, en el caso de que hubiera descendencia, los hijos eran considerados legítimos, aunque la procreación no era el objetivo de estas uniones³³⁶. En cuanto al concubinato, esta era una situación límite, pero no eran consideradas prostitutas, pues estaban con un solo hombre, y a veces incluso se casaban con ellos, ya fueran hombres laicos o clérigos. También se basaba en una relación de convivencia, donde la mujer vivía con un hombre que la mantenía a cambio de sus servicios, en la que, aunque no estaba bien visto, no había problema si ambos estaban solteros³³⁷.

Además de la mendicidad, la práctica que en realidad estaba más extendida entre las mujeres marginadas era la prostitución, único trabajo exclusivo de mujeres, en el que éstas cobraban un salario. Existía una actitud ambivalente hacia estas “mujeres públicas” por parte de la sociedad cristiana medieval, pues aunque el pecado carnal estaba presente en cada una de ellas, se consideraba, por herencia romana, que la

³³⁴ WADE, M., *op.cit.*, p.247.

³³⁵ PÉREZ GONZÁLEZ, S.M., *op.cit.*, p.47.

³³⁶ MORANT, I. (dir.), *op.cit.*, pp. 676-678.

³³⁷ MOLINA MOLINA, A.L., *op.cit.*, p.92.

prostitución era un mal necesario para proteger a las “mujeres buenas y honradas” de la lujuria de los hombres. Esta actividad era considerada necesaria para que se pudieran controlar los apetitos sexuales masculinos, por lo que durante la Plena Edad Media la prostitución fue aceptada, y en los últimos siglos medievales llegó a institucionalizarse³³⁸, con la creación de burdeles. Estos lugares acumulaban la práctica de la prostitución en un lugar, normalmente a las afueras de las ciudades, y así evitaban que se llevara a cabo en las calles, lo que conllevaba que las mujeres que quedaban fuera de los burdeles fueran consideradas clandestinas³³⁹, quienes escapaban a los controles y ejercían en las calles, los baños o los mesones. Alrededor del mundo de la prostitución existían figuras agresivas con las mujeres que ejercían, como el rufián o la alcahueta, un control sobre ellas, siendo mediadores con las citas, pero también prácticamente esclavizándolas para sacar de ellas un beneficio económico. Por último, hay que señalar que las prostitutas aparecían en las leyes, pero no para protegerlas contra la violencia a la que estaban expuestas, sino para establecer los lugares donde podían estar o la vestimenta que debían llevar para ser identificadas como mujeres de la calle: no debían llevar joyas, pieles o sedas, ni grandes vestidos con los que pudieran ser confundidas con mujeres de honra, aunque esto en muchas ocasiones no lo cumplían, ya que gracias al alto beneficio que algunas conseguían podían permitirse las mejores ropas³⁴⁰.

2.3. LA VIDA RELIGIOSA DE LAS MUJERES ANTES DE LA REFORMA DEL CARDENAL CISNEROS.

La Edad Media es una etapa de la Historia caracterizada por la importancia de la religiosidad; de hecho, hay autores que afirman que la crisis del medievo se produjo con la secularización de la sociedad, que pasaba de ser teocéntrica a antropocéntrica³⁴¹. En la Península Ibérica es un momento de gran exaltación religiosa debido a la presencia y lucha de dos grandes religiones, como son el Islam y el cristianismo. En el caso del cristianismo, las mujeres vieron un lugar de protección y consuelo, modelos a seguir y justificación para las tareas que le habían sido encomendadas, pero también una forma

³³⁸ *Ibidem*, p.98.

³³⁹ *Ibidem*, p.113.

³⁴⁰ WADE, M., *op.cit.*,p.253.

³⁴¹ SEGURA GRAIÑO, C., “Fuentes para hacer una historia de la religiosidad de las mujeres” en MUÑOZ, A.; GRAÑA, M.M., *Religiosidad femenina: expectativas...op.cit.*, pp.11-20, p.11.

de crear una identidad propia, una forma de vivir de manera individual y un lugar donde refugiarse y escapar de las estructuras sociales dominantes.

Actualmente sigue siendo un tema a debate si realmente existió una religiosidad femenina. Es evidente que existieron dos modelos de comportamiento religioso diferentes, el masculino y el femenino, ya que, aunque Cristo afirmó que todos somos iguales ante los ojos de Dios, poco a poco la jerarquía de la Iglesia, especialmente los escritos de San Pablo y la patrística, fue estableciendo pautas diferentes para los hombres y las mujeres, junto con algunas de carácter general que atañían a ambos sexos³⁴². Sin embargo, estos modelos no dejan de ser el concepto de cristiano/a ideal para la Iglesia, y no siempre fueron llevados a cabo en la realidad, donde estas pautas fueron adaptadas y transformadas según la coyuntura o las necesidades. Por ello, debemos acudir a las fuentes más cercanas a la vida cotidiana medieval para encontrar información acerca de este tema: legislación conciliar, sermonarios, penitenciales, cofradías, documentos de bautizos y bodas, fondos clericales, documentación conventual, documentación municipal, etc.³⁴³. No cabe duda de que las fuentes principales para estudiar estas manifestaciones son las obras escritas directamente por mujeres, en las que expresan sus emociones y sentimientos sin trabas ni mediación masculina³⁴⁴. A pesar de que estas fuentes son bastante numerosas, y nos aportan valiosa información, no podemos llegar a saber cómo las mujeres vivieron en su intimidad la religiosidad, ya que, como asegura Cristina Segura, la vida religiosa responde a la aplicación práctica de los principios teóricos dados por los teólogos, pero sufriendo los condicionantes de la realidad social³⁴⁵. Las manifestaciones de espiritualidad femeninas, aunque coartadas y constreñidas por la obligación de amoldarse a las normas establecidas, no buscan adecuarse al modelo, sino que es un ámbito donde las mujeres encuentran una zona de libertad para ellas: venían dadas por una relación directa entre la fiel y la divinidad y, por ello, en algunos casos estos movimientos fueron considerados heréticos por la Iglesia³⁴⁶. Por las carencias en las fuentes, no podemos estar seguros de si existió una religiosidad femenina como tal, pero desde luego podemos asegurar que la relación de las mujeres con el cristianismo fue

³⁴² *Ibidem*, p.13.

³⁴³ *Ibidem*, pp.15-17.

³⁴⁴ *Ibidem*.

³⁴⁵ *Ibidem*, p.17.

³⁴⁶³⁴⁶ *Ibidem*, p.17.

más libre que la de los hombres, por lo que hablamos de una religiosidad más espiritual y personal, con un toque cotidiano con el que ellas se sentían más consoladas e identificadas³⁴⁷.

Dentro de estas manifestaciones encontramos algunas que fueron realmente fenómenos en los siglos medievales, y algunas las encontramos todavía durante la Edad Moderna. Estos movimientos femeninos tuvieron su antecedente en los primeros años del cristianismo, cuando las mujeres romanas vieron en esta nueva religión una forma de escapar de la estructura patriarcal, un lugar donde refugiarse y encontrar, a través de la espiritualidad, una identidad propia, que les diera la oportunidad de desarrollar sus inquietudes e intelecto, llevando una vida al margen del matrimonio y la familia; por ello, muchas de estas mujeres eligieron llevar un modo de vida ascética y otras llegaron a ser diaconisas, a lo que hay que añadir las mujeres que conocemos como seguidoras de Jesús. Las mujeres tuvieron en el primer cristianismo funciones muy parecidas a las masculinas, predicando y convirtiendo a nuevos creyentes, hasta que la Iglesia comenzó a institucionalizarse y sus jerarquías a masculinizarse, y la presencia de las mujeres se vio limitada, volviendo a las estructuras judías. Ninguna figura femenina participó de la jerarquía eclesiástica, no iban a las asambleas y, por tanto, no pudieron participar en la creación del pensamiento religioso; la Iglesia adapta la doctrina y crea unos modelos de comportamiento que interesaban a la sociedad patriarcal, controlando incluso el sentir la religiosidad de los hombres y las mujeres³⁴⁸. A lo largo de la Historia sólo vemos dos momentos en que las mujeres consiguen de nuevo una cierta similitud a los hombres dentro del ámbito eclesiástico: una es en el siglo XII y el renacimiento cultural, y otro en el siglo XVI, con el protestantismo; aun así, cada momento de fervor y liberación conllevaba otro de control y restauración de viejas tradiciones, donde las instituciones redefinían y retomaban el poder, limitando la presencia y las actividades femeninas. Aunque la Iglesia sólo quiso darles un papel pasivo, las mujeres fueron activas, aprovechando para manifestar, a través de su propia forma de entender la religión, su pensamiento y sentimientos. Aunque la mayoría de las mujeres quedaron plegadas a los designios del cristianismo y las normas establecidas, hubo un grupo de mujeres que llevaron a cabo una práctica religiosa libre; algunas fueron perseguidas, por

³⁴⁷ *Ibidem*, p.19.

³⁴⁸ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.182.

considerarlas heréticas, pero otras consiguieron quedar dentro de los límites de la ortodoxia, y vivir su propia religiosidad.

En el denominado movimiento religioso femenino, que se desarrolla entre los siglos XII y XV en el occidente europeo, que congregó a un enorme número de mujeres que consagraron su vida a Dios, bajo modalidades de vida religiosa independiente³⁴⁹, las beguinas fueron las protagonistas del que quizás sea la más importante de estas corrientes espirituales, pues todavía las encontramos activas durante el siglo XV. Se trata de un grupo de mujeres piadosas que decidieron dejar las estructuras tradicionales del matrimonio y la familia, y reunirse con otras mujeres en comunidades, en las que se convivía, dirigidas por un director o directora espiritual³⁵⁰; era un lugar donde se congregaba gente corriente con una vida entre la laicidad y la religión: hacían voto de castidad y trabajaban para autoabastecerse, aunque eran libres de dejar la comunidad en cualquier momento para formar una familia, y poseían propiedades privadas. El movimiento se difundió y era conocido en las ciudades y zonas rurales en las que estas mujeres llevaban a cabo labores piadosas y benéficas, por lo que muchas otras mujeres en edad casadera, pero solteras, decidieron unirse influidas por esa devoción laica que transmitían, así como para quedar fuera de la estructura familiar³⁵¹. De hecho, las beguinas fueron la solución para muchachas nobles, que no querían o no podían permitirse el matrimonio y no encontraban soluciones a su futuro, ya que las campesinas tenían la posibilidad de trabajar junto a la familia en el campo durante sus años de vida. La Iglesia comenzó a desconfiar de este movimiento libre, que no se ajustaba a las normas eclesiásticas tanto como les hubiera gustado a los conservadores eclesiásticos, pues no estaban sujetas a ninguna parroquia ni a otro tipo de autoridad, por lo que sólo se aceptaron aquellas beguinas que actuaban de forma más ortodoxa, excomulgando al resto³⁵². Otro movimiento fue el de las cenobitas o anacoretas, que, aunque también vistas con recelo por escapar al control eclesiástico, se consideró un modo de vida adecuado para las mujeres, pues estaba alejada de la sociedad y vivía tranquila, sola y reclusa, aunque normalmente contaban con alguna criada que les ayudara con los recados³⁵³. Para ser cenobita existía una serie de requisitos: el permiso

³⁴⁹ MORANT, I. (dir.), *op.cit.*, p.734.

³⁵⁰ WADE, M., *op.cit.*, p.180.

³⁵¹ *Ibidem*, p.152.

³⁵² *Ibidem*, p. 153.

³⁵³ *Ibidem*, p.164.

del obispo de la diócesis, se estudiaba el carácter de la candidata, y también el lugar donde se colocaría la celda³⁵⁴. El misticismo fue una consecuencia del movimiento cenobita, cuya forma de vida trajo consigo la meditación, la contemplación y el anhelo de la experiencia mística, y la comunicación directa con la divinidad³⁵⁵. Las místicas consiguieron la experiencia de las visiones a través de largos períodos de ayunos y vida contemplativa, y, en muchos casos, dejaron por escrito lo que habían vivido, aportándonos una interesante fuente documental para conocer mejor la personalidad y la vida de estas mujeres, y cómo interpretaban su papel en la religión. Es verdad que fueron una minoría que no consiguió realmente cambiar la situación y la realidad femenina, pero tampoco cabe duda de que abrieron una puerta al largo camino de la emancipación de las mujeres, aunque sus palabras quedaron en el olvido, siendo silenciadas³⁵⁶.

La mayoría de mujeres que dedicaron su vida a la religión escogieron la vía tradicional ofrecida por la Iglesia, aunque allí también supieron establecer un espacio propio y una forma individual de vivir la religiosidad, haciendo de los conventos un lugar para las mujeres, en el que desarrollar sus inquietudes emocionales e intelectuales, creando lazos con otras mujeres y viviendo al margen de la estructura patriarcal, pese a que en muchas ocasiones las autoridades eclesiásticas pusieron freno a su libertad. Las mujeres acudían a la vida religiosa por varias razones: muchas entraron en conventos por vocación, porque sentían que debían dedicar su vida a la divinidad; otras, entraban también por voluntad propia, pero más que por vocación, entraban movidas por la oportunidad de llevar a cabo una vida independiente del poder masculino³⁵⁷. Por último, encontramos mujeres que entraron a los conventos obligadas por su familia y su situación, bien porque no le encontraban marido, o no tenían recursos para darle una dote; estas mujeres entraban desde muy pequeñas a los conventos en contra de su voluntad, por lo que allí no seguían una vida del todo religiosa, y, como consecuencia, se dio una secularización de los conventos en algunos momentos de la Edad Media, que conllevaban reformas para no perder el control sobre ellos, pues muchas recibían visitas, no realizaban los deberes impuestos por la norma, o incluso intentaban escapar³⁵⁸. Sin

³⁵⁴ *Ibidem*, p.165.

³⁵⁵ *Ibidem*, p.170.

³⁵⁶ ESTEBAN RECIO, M.J., "Otras miradas, otros caminos. Mujeres de fines de la Edad Media" en *EM*, 1999, PP.195-216, p.216.

³⁵⁷ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.215.

³⁵⁸ *Ibidem*, p.216.

embargo, muchas mujeres encontraron en los conventos un lugar donde llevar una vida libre, de reflexión y conocimiento.

Cuando la Iglesia se institucionaliza, aleja a las mujeres de la autoridad, pero le ofrece, por otro lado, la posibilidad de dedicarse a la vida religiosa, eso sí, bajo las condiciones impuestas por los eclesiásticos. En los primeros años del cristianismo, mujeres y hombres se agrupaban en comunidades, adoptando una regla común, que fueron normalizadas durante los siglos IV, V y VI³⁵⁹. A partir del siglo VII, las abadesas llegaron a ostentar el poder en esos monasterios, encargándose de la administración de las tierras y los recursos, siendo responsables de la vida de sus monjas y monjes; el respeto hacia ellas llegó a ser tal que tuvieron el poder en el siglo XII de reformar la vida y las funciones de sus monjas, que habían quedado relegadas a la oración como única función, dándoles una educación que les permitía un mayor acceso al conocimiento³⁶⁰; como consecuencia, estos centros se convirtieron en lugares de estudio, al nivel de las universidades, donde las mujeres pudieron librarse de las descalificaciones y limitaciones impuestas a su sexo en el mundo de la sabiduría. Así, aparecieron mujeres extraordinarias, como Roswitha, Hildegarda de Bingen o Herrada de Landsberg. El mundo de las grandes abadesas llegó a obtener tanto prestigio y poder que disfrutaron de una libertad sin precedentes, y, por ello, esta situación fue cortada de raíz por las autoridades eclesiásticas en el siglo XIII, volviendo a viejas tradiciones que hablaban sobre la inferioridad femenina, el pecado de Eva o la irracionalidad, que hacía imposible la presencia y autoridad de las mujeres en la religión³⁶¹. La mayor restricción fue la imposición de la clausura obligatoria para todos los conventos femeninos, pero también les restringieron el acceso a privilegios reservados al clero masculino, fueron obligadas a estar bajo las órdenes de los papas y obispos, que les ordenaron obediencia, quedando así bajo supervisión masculina, y con todo esto también se perdió el acceso al conocimiento³⁶². Comienza así una etapa de misoginia y actitudes negativas hacia las mujeres, a las que se les permitirá entrar a la vida religiosa, pero enclaustradas y limitadas. Aun así, algunas mujeres privilegiadas continuaron entrando en esta época a los conventos, y fueron consideradas literal y espiritualmente esposas de Jesús; también quisieron entrar en las órdenes reformadas, aunque tuvieron problemas para ello, pues

³⁵⁹ ANDERSON, B.P.; ZINSSER, J.S., *op.cit.*, p.209.

³⁶⁰ *Ibidem*, p.211.

³⁶¹ *Ibidem*, p.217.

³⁶² *Ibidem*.

los dirigentes de estas nuevas instituciones caían en los prejuicios. Pese a esto, hubo mujeres que consiguieron entrar, e incluso fundar sus propios conventos.

En los conventos la mayoría de las mujeres eran de clase alta y el número era limitado; las pobres no entraban ya que no disponían de la dote obligatoria, a lo que hay que sumarle que las familias las necesitaban para trabajar en el campo. Allí se llevaban a cabo un gran número de tareas, no sólo servían como lugar en el que las mujeres a las que no se les podía dar otro futuro dedicaran su vida a la religión, sino también como casas para viudas y esposas en la ausencia de sus maridos, donde se les protegía, algo que estaba mal visto por las autoridades, porque las laicas enseñaban a las monjas la vida más allá de la clausura, y como centros de caridad para las clases más bajas: en los conventos se ayudaba con obras de beneficencia, pero también se empleaba a mujeres para trabajar como sirvientas o en sus granjas³⁶³. El ideal de clausura no era del todo llevado a cabo, puesto que las monjas encargadas de los asuntos diarios, como la sacristana o la camarera, debían salir al exterior a conseguir víveres o a hacer negocios y pagar rentas³⁶⁴; por otro lado, debido a la necesidad de otras fuentes de ingresos, los conventos crearon talleres, hospitales, sirvieron para la admisión de huéspedes, y trabajaron como preceptoras de niñas y niños, incluso cuando la reforma del siglo XIII lo prohibió, ya que lo necesitaban para sobrevivir³⁶⁵. La vida material de los conventos era mucho más pobre en el caso de las monjas que en el de los hombres, puesto que éstos últimos se beneficiaban de más donaciones³⁶⁶; en general, los conventos eran bastante pobres y se autoabastecían con el trabajo de las monjas, y algunos pocos fueron ricos gracias al patrocinio de la corona o de grandes casas de nobles. La vida en los conventos se regía por una estricta rutina, que equilibraba el tiempo dedicado al trabajo, a la oración y al estudio, todo bajo un estricto silencio, que debía llevarse a cabo el máximo tiempo posible a lo largo del día³⁶⁷.

³⁶³ POWER, E., *op.cit.*, p. 117.

³⁶⁴ *Ibidem*, p.121.

³⁶⁵ ANDERSON, B.P.; ZINSSER, J.S., *op.cit.*, p.229.

³⁶⁶ *Ibidem*, p.224.

³⁶⁷ POWER, E., *op.cit.*, p. 117.



Libro de la muy activa vida de las monjas del Hôtel Dieu en París, siglo XII.

En el mundo laico también las mujeres llevaron a cabo su religiosidad de una manera personal, siendo frecuentes las prácticas de caridad y los actos piadosos. Las mujeres trabajadoras cumplían con sus deberes religiosos, pese a la carga de trabajo que tenían, y oraban para buscar la protección divina de sus familias. Las mujeres de las clases privilegiadas practicaban la caridad y la beneficencia, así como la donación de dinero para causas piadosas, como la construcción de hospitales o la fundación de conventos; además, tenían tiempo libre que dedicaban a la oración y la lectura de libros religiosos y piadosos, cultivando su espiritualidad. La misa era la principal actividad religiosa para todas las mujeres medievales, como también lo eran las fiestas. Debido a su condición de mujer, y su doble visión como Eva y María, las mujeres practicaban la caridad, daban limosnas y oraban para encontrar el perdón de sus pecados y conseguir la vía hacia la salvación³⁶⁸. Otro elemento en común para todas las mujeres ante el cristianismo, fue la tutela y la influencia masculina, pues todas ellas debían contar con un confesor o guía espiritual. Es importante señalar que el culto a la Virgen María desarrollado en la plenitud de la Edad Media supuso una alternativa para las mujeres que no entraban en la vida religiosa como monjas enclaustradas, pues fue un ejemplo de cómo llevar la vida de madre y esposa con castidad, mediante oraciones y acciones buenas hacia los demás, con lo que conseguían la protección de la Iglesia y obtenían honor³⁶⁹. Esta vida de imitación a la Virgen María no sólo les daba dignidad, sino también autoridad, pues los hombres de la Iglesia las respetaban y apoyaban,

³⁶⁸ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p.217.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p.243.

denominándolas mujeres ejemplares, cuya vida podía incluso generarles experiencias místicas que la Iglesia reconocía como revelación divina³⁷⁰; es el caso de mujeres como Santa Isabel de Hungría, Santa Catalina de Siena, etc.

Tras esta brevísima reseña a la vida religiosa de las mujeres durante la Edad Media, no cabe duda de que las mujeres encontraron en ésta una vía de libertad, que supieron aprovechar para crear, al menos en éste ámbito, una identidad propia y una forma de vivir individualizada, mediada al mínimo posible por el hombre.

2.4. LA CONTRIBUCIÓN DE LAS MUJERES A LA CULTURA.

Es difícil hablar de la contribución femenina a la cultura medieval debido al carácter efímero de muchas de sus obras: bordados, paños, música, espectáculos en la corte, etc.³⁷¹. La información que tenemos de ello ha sobrevivido a través de los cronistas y los inventarios, y debemos suponer que existe una cantidad enorme de estas aportaciones que ni siquiera nos han llegado, debido a la poca valoración dada a los trabajos femeninos, especialmente en un ámbito tan masculino en la Edad Media como era la cultura. Ellas aparecen como benefactoras en la mayor parte de los ejemplos de contribuciones culturales que han llegado hasta nosotros, ya que hay que tener en cuenta que fueron las nobles y privilegiadas quienes más posibilidades y recursos tuvieron en este ámbito; las mujeres pobres y de las ciudades no tenían tiempo ni recursos para dedicarse a tal cosa. También los conventos, gracias a su forma de vida, fueron lugares de estudio y reflexión, donde las mujeres desarrollaron la cultura. Desde el siglo XIII hasta el XIV, la actividad cultural femenina más importante fue la literatura religiosa, escribiendo especialmente tratados místicos. Por otro lado, encontramos la música, a la que se dedicaban las mujeres nobles como entretenimiento, o los bordados, que fue también una tarea principal a la que las mujeres nobles dedicaban su tiempo³⁷². La ilustración de manuscritos fue un oficio muy especializado, en el que las mujeres tuvieron presencia, pues conocemos conventos del norte de Europa en los que se practicaba este arte, que fue desapareciendo del entorno femenino cuando se limitan las actividades culturales en los conventos³⁷³. En cuanto a la poesía, aparecen a partir del siglo XII mujeres creadoras, además de mecenas, influidas por el amor cortés. Las cartas, aunque quizás no pueden ser consideradas como una actividad cultural en sí

³⁷⁰ *Ibidem.*

³⁷¹ *Ibidem*, p.277.

³⁷² *Ibidem*, pp. 285-288.

³⁷³ *Ibidem*, p.289.

misma, nos aportan mucha información sobre las mujeres y la cultura femenina, pues en ellas transmitían sus sentimientos y preocupaciones, un tema muy desconocido, pues no tenían voz para exponerlo.

En el ámbito literario es donde, sin duda, nos han llegado más ejemplos de mujeres que consiguieron hacerse un hueco en el ámbito cultural durante la Edad Media. No podemos dejar de nombrar autoras como Hildegarda de Bingen, Dhuoda con su magnífica obra pedagógica, Trótula, de la que ya hemos hablado, o Christine de Pizan, quien con su obra *La Ciudad de las Damas*, comenzó la andadura de la “querrela de las mujeres”, primer movimiento de concienciación y defensa del sexo femenino. Sin embargo, en mayor o menor medida, todas estas mujeres que se atrevieron a escribir utilizaron un tono humilde, justificándose y aceptando que tan sólo estaban dando una pobre aportación, pues al final estaban entrando en un terreno vedado durante muchos siglos para ellas; muchas estaban impregnadas de la cultura masculina dominante, y otras se justificaron como estrategia para poder entrar en un territorio inconquistable para el género femenino.



La ciudad de las Damas, Christine de Pizan, British Library.

3. LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO FEMENINO Y SU REFLEJO EN LA PINTURA RELIGIOSA DE LOS SIGLOS XV Y XVI EN ESPAÑA

3.1. INTRODUCCIÓN

Indagar en la Historia de las Mujeres durante los comienzos de la Edad Moderna no resulta tarea fácil. Las fuentes que conservamos son escasas y, en muchos casos, las mujeres son omitidas y no encontramos información directa de este colectivo en documentos históricos. Es por ello que la Historia del Arte suple en muchos casos aquellas fuentes escritas que, por diversas circunstancias, no nos aportan la información que necesitamos. A través de las obras de arte, en este caso de la pintura, y siempre teniendo en cuenta el contexto sociopolítico y artístico-cultural a la hora de analizarlas, podemos encontrar una cantidad importante de datos, pues las representaciones se encuentran mediadas por la coyuntura histórica en las que son realizadas. Así, si analizamos la representación del imaginario creado en torno a la mujer a partir de las figuras femeninas que encontramos en la pintura renacentista en España, podemos encontrar y sacar a la luz aquella ideología bajo la cual las mujeres desarrollaban su vida.

El contexto histórico en el que nos movemos a lo largo de la tesis doctoral es complejo debido a los diferentes cambios que se dieron en una España, que ahora pasaba a formar parte de los grandes Estados Modernos, llegando a convertirse en un Imperio. La crisis espiritual, con la Reforma y la Contrarreforma, los diferentes gobiernos de las monarquías de los Reyes Católicos, Carlos I y Felipe II, o la influencia flamenca e italiana en el pensamiento y la cultura, son sólo algunos de los aspectos en los que podemos enmarcar las pinturas que aquí son analizadas. A finales del siglo XV y principios del XVI, todo giraba en torno a tres países: España y Portugal, por su riqueza y expansión más allá del océano Atlántico, que les alzaba como grandes potencias, e Italia, cuna del Renacimiento y el Humanismo, donde se produce ahora la renovación cultural, espiritual y artística³⁷⁴. El Imperio Germánico quedaba a la zaga de estos estados renovados, aunque fue sobre éste donde se apoyó la dinastía que traerá consigo la creación de un Imperio que se extendía más allá del continente³⁷⁵.

³⁷⁴ MARGOLIN, J.C., *Los inicios de la Edad Moderna*, Madrid: Akal, 1992, p. 116.

³⁷⁵ *Ibidem*.

Durante la Plena Edad Media, la historia política de la Península Ibérica está marcada por la invasión islámica y el concepto de Reconquista, y la unificación de España sólo fue posible tras el matrimonio entre Isabel de Castilla y Fernando de Aragón³⁷⁶. Mientras que en 1974 Isabel sucedía a su hermano Enrique IV, Fernando se convierte en rey de Aragón en 1479, consiguiendo por fin unir el poder de los dos reinos en uno sólo, gracias a este matrimonio que, finalmente en 1492, conseguirá además finalizar la Reconquista, con la victoria en Granada. Pero no sólo se terminará con el dominio islámico en la Península, pues también este es el año en que se da el descubrimiento de América por parte de Cristóbal Colón y, con ello, comienza la expansión de un Imperio que abarcará territorios más allá del océano Atlántico³⁷⁷. Los Reyes Católicos comenzaron a establecer el nuevo Estado Moderno, fundamentado en la consolidación del poder centralizado, que primero encontró resistencias, pero finalmente entusiasmó a la población, consiguiendo un nuevo espíritu de unión y pertenencia³⁷⁸. La centralización del poder conllevó la dominación de la nobleza por parte de la monarquía, estando ésta ahora al servicio de los reyes, así como la asunción del control del poder eclesiástico por Isabel y Fernando³⁷⁹. Este dominio por parte de la monarquía trajo consigo una primera reacción contraria, pues suponía, tanto para el clero como para la nobleza, no sólo una clara pérdida de poder, sino también un desembolso importante a favor de los reyes, y estar siempre al servicio de aquello que éstos pudieran necesitar, tanto en materia de dinero, como de apoyo político o militar. En el proceso de centralización de poder se llevaron a cabo medidas, como el nombramiento de obispos por parte de la monarquía, la reducción de la influencia papal o la disminución de la autonomía municipal, pasando las ciudades de estar gobernadas por concejales elegidos, a corregidores nombrados por la corona, así como la creación de una serie de consejos, donde la presencia de juristas era muy importante, cuya tarea principal era aumentar los poderes de la corona³⁸⁰. Nos encontramos ante un estado que no era único, sino formado por una unión de estados, de diferentes reinos, si bien todos ellos dominados por Castilla y cuyo poder disminuía en favor de una cada vez mayor centralización del poder.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 101.

³⁷⁷ *Ibidem*.

³⁷⁸ *Ibidem*, p.101.

³⁷⁹ *Ibidem*.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 103.

La política matrimonial de los Reyes Católicos, por todos conocida, trajo consigo la unión de dos monarquías que en conjunto dominaban gran parte de Europa y los territorios de ultramar. Felipe, llamado el Hermoso e hijo del emperador Maximiliano I de Habsburgo, contrajo matrimonio con Juana, tercera hija de los Reyes Católicos, quien se convertirá por la muerte de sus hermanos, Juan e Isabel, en la principal heredera de los territorios gobernados por los Reyes Católicos³⁸¹. En 1500, año en que nace su hijo Carlos en Gante, Juana, y su marido Felipe, se convierten en herederos de los reinos españoles, aunque el camino al poder estará vetado por el propio Fernando el Católico, quien no renuncia al gobierno de Castilla. Tras la muerte de Felipe en 1506, a causa de una neumonía, la reclusión de Juana en el palacio de Tordesillas, donde terminaría sus días a causa de una supuesta enfermedad mental, y el fallecimiento de Fernando de Aragón en 1516, quien entonces era Carlos de Luxemburgo se convierte en el rey de los territorios españoles, a los que anexiona, a la muerte de su abuelo Maximiliano, los bienes y territorios de los Habsburgo. Pese a que la corona de Castilla, y, por tanto, las colonias americanas, continuaba perteneciendo a Juana, Carlos hizo caso omiso, proclamándose rey de este reino, justificando esta acción por la enfermedad que padecía su madre³⁸², y dando lugar a la creación de uno de los mayores Imperios que verá la Historia de Europa.

Mientras el gobierno de los Países Bajos había sido puesto en manos de Margarita de Austria, tía paterna del futuro Carlos V, éste embarcó hacia España con sus principales ministros. Aunque los comienzos de su gobierno en tierras españolas no fueron fáciles, pues era considerado un extranjero y las clases altas de la Península no congeniaban con sus ministros y el comportamiento de éstos, finalmente acabaron por jurarle fidelidad. Así, la casa de Austria se estableció de forma sólida³⁸³. El gobierno de Carlos V se caracterizó por el respeto hacia la diversidad política de España, pues no quiso crear instituciones universales que abarcaran al conjunto de territorios que estaban bajo su dominio, manteniendo su independencia, algo por lo que se ganó el favor de las élites, que querían conservar su autonomía³⁸⁴. Creó una estructura a través de la cual poder gobernar tal cantidad de territorios: en la corte se encontraba la principal cadena de mando, encabezada por el emperador, mientras en los reinos contaba con el favor y

³⁸¹ *Ibidem*, p.125.

³⁸² *Ibidem*, p. 126.

³⁸³ *Ibidem*, p.131.

³⁸⁴ FLORISTÁN, A. (coord.), *Historia moderna universal*, Barcelona: Ariel, 2015, p.149.

la colaboración de la élite sociopolítica, por lo que podemos decir que el gobierno tuvo su fundamento en fórmulas fuera de las instituciones, basadas en el servicio y la fidelidad al monarca, especialmente mediante el ingreso de las élites en el gobierno de la monarquía, a través de una serie de reformas administrativas, llevadas a cabo cuando ya había sido coronado como emperador³⁸⁵. Esta reorganización se produjo introduciendo en el gobierno de la Península a personajes importantes de la vida española, que habían quedado en un principio relegados por la llegada de los consejeros y ministros venidos con Carlos, mientras a su vez se incorporaban hombres españoles al gobierno de los Países Bajos, produciéndose una hispanización de aquellos territorios³⁸⁶. Este gobierno y su planificación administrativa continuaron vigentes hasta los últimos años del reinado de Carlos V, aunque ya se encontraban en un momento de crisis, donde era palpable la necesidad de una reestructuración institucional y administrativa, debido principalmente a la muerte de aquellos hombres que fueron grandes apoyos del monarca³⁸⁷. Los últimos años de Carlos en el trono estuvieron marcados por un periodo convulso, donde se dio la crisis espiritual y las sesiones del Concilio de Trento, la división de la Casa de los Habsburgo en la rama hispánica y austríaca, y diferentes conflictos que se estaban sucediendo en el Imperio. Finalmente, la cesión de los Países Bajos a su heredero, Felipe, se produjo en 1555 y al año siguiente abdicó como rey de España y los territorios anexionados, como las colonias americanas y el reino de Nápoles, quedando en manos del que de ahora en adelante sería Felipe II³⁸⁸.

Aunque Carlos V no había podido mantener su Imperio unido, los territorios que hereda su hijo Felipe continúan siendo muchos y diversos. El nuevo rey mantuvo la estructura política de los Reyes Católicos, sus bisabuelos, rodeado de consejeros a quienes pedía opinión y con los cuales contaba como ayudantes a la hora de tomar decisiones³⁸⁹. En cuanto a la administración de sus territorios, Felipe fue un monarca que, a diferencia de su padre, no viajó mucho, centralizando el poder en la corte madrileña, donde pasaba sus días, lo que hizo que, pese a que la estructura administrativa era buena, las decisiones tardaran mucho en llegar a través del correo³⁹⁰.

³⁸⁵ *Ibidem*, p.149.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 151.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 152.

³⁸⁸ MARGOLIN, J.C., *op.cit.*, p.448.

³⁸⁹ FLORISTÁN, A., *op.cit.*, p.216.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 218.

Dentro del territorio español, salvo el problema morisco y el rechazo por parte de Aragón hacia algunas medidas del gobierno que afectaban a los fueros, Felipe apenas tuvo que hacer frente a crisis, mientras que, a nivel internacional, los Países Bajos se convertían en un foco de dificultades, dando lugar a la conocida como *Guerra de los Ochenta Años*. Para hacer frente al problema y procurar una solución pacífica, Felipe legó a su muerte estos territorios, no a su hijo Felipe III, sino a su hija Isabel Clara Eugenia, casada con Alberto de Austria, con el fin de darles una línea dinástica independiente³⁹¹. Durante el reinado de Felipe II asistimos a uno de los momentos de la historia de nuestro país en las que las relaciones internacionales estuvieron más activas; esto es debido a las actuaciones ofensivas que se llevan hacia el Imperio español, con el objetivo de disminuir su poder, pero también porque, dados los bastos territorios que poseían, cualquier conflicto europeo era capaz de afectar algún lugar dominado por España³⁹². Además de los conflictos a nivel europeo a los que se enfrentó el rey, especialmente en Francia e Inglaterra, uno de los problemas hacia los que Felipe se comprometió con mayor dedicación fue la erradicación del Protestantismo, convirtiéndose en el monarca defensor del catolicismo, e impulsando la Contrarreforma.

3.1.1. EL HUMANISMO EN ESPAÑA.

La situación política de España durante finales del siglo XV y el XVI es muy diversa y, aunque caracterizada por el dominio europeo y el poder, conlleva grandes enfrentamientos y cambios, llevados a cabo para estabilizar y no perder el control de los territorios. Pero no es esta la única faceta en la que España presenta cambios y dificultades, pues nos encontramos en un momento de gran efervescencia cultural y espiritual, con la llegada de movimientos como la Reforma o el Humanismo.

La tradición antigua sobre la que la civilización occidental sienta sus bases quedó desfigurada tras la caída del Imperio, la aparición del cristianismo y el desprestigio que sobre lo pagano llevó a cabo la Edad Media; es por ello que los intelectuales, una vez el mundo medieval había entrado en crisis, se preguntaron por aquella época y sintieron la necesidad de conocerla, dándole así una presencia y revalorización³⁹³, que traerá consigo la renovación que supuso el Renacimiento. Con el

³⁹¹ *Ibidem*, p.219.

³⁹² *Ibidem*, p.221.

³⁹³ GONZÁLEZ ROLÁN, T., “Los comienzos del Humanismo renacentista en España” en http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Llcv-BCFB2642-2715-8181-7506-BD1C14B189F7/Comienzos_del_Hum.pdf (Consultado en 6/8/219).

Humanismo se recuperan ideas de la tradición clásica, como por ejemplo el espíritu crítico, que conlleva una nueva imagen del hombre y la llegada del concepto de individuo, una cultura laica, donde el hombre letrado ya no tiene por qué ser un eclesiástico y la valoración de la *virtus* y el talento, como medio para mejorar en la vida³⁹⁴. Así, el Renacimiento se va a caracterizar por una transformación en la forma de ver el mundo, más optimista y racional que, aunque se puede remontar a Petrarca y el siglo XIV, es ahora cuando eclosiona.

En la Península Ibérica, una vez acabada la Reconquista, se crea un ambiente entusiasta en lo que a política y religiosidad se refiere, que impulsa a crear una transformación y reforma del mundo cristiano español. Por ello, una vez que el Humanismo se introduce en España, éste va a tener aquí un cariz religioso y literario, basado en el intento de unir esta nueva concepción del mundo con la religiosidad.

La entrada del Humanismo en España se da a través de canales como la correspondencia mantenida con los humanistas italianos, los contactos personales que también se dieron entre éstos y los españoles, y la importación de libros desde Italia, entre los que no sólo había obras de gran actualidad realizadas por autores italianos, sino también obras clásicas, tanto traducidas, como en latín³⁹⁵. El gran patrón del Humanismo en España será el cardenal Francisco Jiménez de Cisneros, quien funda en 1509 la Universidad de Alcalá de Henares, que desde su nacimiento se encuentra entre las más prestigiosas de Europa, y que fue centro de desarrollo y expansión del Humanismo, especialmente, como ya se ha dicho, desde una perspectiva religiosa: su tarea principal fue renovar los estudios teológicos a través de la investigación y análisis de los textos originales; además, fue proyecto personal del cardenal Cisneros crear una Biblia políglota, que estuviera traducida al latín, hebreo, sirio y griego, aunque falleció antes de poder verla terminada³⁹⁶. Por tanto, podemos asegurar que, en buena parte, la renovación del Humanismo en España fue principalmente religiosa e intelectual, teniendo a la cabeza personalidades eclesiásticas como el inquisidor general, Alfonso Manrique, el obispo de Toledo, Alfonso de Fonseca, o teólogos como Juan Maldonado, Luis Núñez Coronel o los hermanos Juan y Francisco Vergara³⁹⁷. También fue un movimiento a nivel filológico y literario, pues aparecieron personajes de la talla de Juan

³⁹⁴ *Ibidem*, p.24.

³⁹⁵ *Ibidem*, p.26.

³⁹⁶ MARGOLIN, J.C., *op.cit.*, p.201.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 202.

Luis Vives, Antonio de Nebrija, el bibliófilo Núñez de Guzmán, o Juan Boscán, a quien debemos la traducción del *Cortesano* de Castiglione³⁹⁸.

Un aspecto interesante del Renacimiento en España fue influencia de la doctrina erasmista, que casaba con las ideas del Humanismo religioso de Cisneros³⁹⁹. Fue durante los años de 1516 a 1518 cuando el pensamiento de Erasmo de Rotterdam comenzó su entrada en la Península, en aquellos centros donde se desarrollaba la vida intelectual. Aunque el erasmismo no fue bien visto en algunos ambientes y recibió malas críticas y sentimientos de sospecha, en especial entre dominicos y franciscanos, y algunos otros miembros del orden eclesiástico, hay una serie de circunstancias que permiten que, aun con cierta desaprobación, las ideas del erasmismo calasen en la sociedad española del siglo XVI, ; entre ellas se encuentran las sólidas relaciones de amistad que Erasmo había establecido con los consejeros de Carlos V, por lo que fue una figura cercana al propio monarca, y la aparición de lugares que se convierten en auténticos baluartes del erasmismo, como Valencia y Burgos⁴⁰⁰. Aunque el erasmismo siempre levantó sospechas, y la Inquisición comenzó a perseguir a quienes lo seguían sin poner barreras claras con el luteranismo, lo cierto es que durante la primera mitad del siglo XVI Erasmo fue una figura de gran influencia y prueba de ello son las numerosas ediciones y reimpressiones que podemos encontrar. Aunque con la llegada de las primeras ideas que conformarán la Contrarreforma, el erasmismo será perseguido y sus seguidores no podrán expresarse con libertad, podemos asegurar que en 1540 las obras de Erasmo de Rotterdam todavía son honradas y ampliamente conocidas⁴⁰¹.

En España, desde la crisis de finales de la Edad Media, hay gran inquietud en lo que se refiere a la religiosidad, con un sentimiento profundo de necesidad de cambio, y ruptura con lo anterior⁴⁰². Así, el panorama espiritual es proclive a la aparición de diferentes corrientes, que resultaban del agrado de la sociedad, mediante una doctrina que diera respuesta a sus inquietudes morales y espirituales, como fue el caso del erasmismo, o incluso del iluminismo⁴⁰³. Relacionada con el éxito del Humanismo cristiano que se extendió por la Península encontramos la difusión de la denominada

³⁹⁸ BALDASARRE CASTIGLIONE, *El Cortesano*, 1528, ed. De Mario Pozzi (Madrid: Cátedra, 2011)

³⁹⁹ MARGOLIN, J.C., *op.cit.*, p.308.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 310.

⁴⁰¹ *Ibidem*, p.313.

⁴⁰² MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...op.cit.*, p. 13.

⁴⁰³ *Ibidem*.

devotio moderna, cuyo principio de individualidad, meditación e intimismo en la espiritualidad, así como su carácter moralista y su tendencia al uso de los textos fundamentales de la cristiandad, armonizaban con los principios de éste⁴⁰⁴. Esta espiritualidad, basada en gran parte en la identificación con los personajes de la Historia Sagrada, especialmente de Cristo, y la intención de seguir sus ejemplos como modelos de vida, explica en gran parte la influencia que la representación pictórica de estas figuras va a tener a la hora de transmitir los nuevos ideales de comportamiento, especialmente para el adoctrinamiento de las mujeres.

El Humanismo muestra hacia las mujeres un sentimiento ambiguo, que se mueve entre la tradicional doble imagen femenina, que queda estereotipada en la dicotomía Eva-María, es decir, la maldad y la virtud. Aunque se trata de una imagen femenina que proviene de la Edad Media, en el Renacimiento estas ideas no cambian en exceso; por su lucha contra la ortodoxia oficial, el Humanismo suavizó la culpa de Eva en el Pecado Original y, por tanto, rebaja la mancha que esto deja en el alma de todas las mujeres, pero se mantienen tópicos negativos como la irracionalidad e inferioridad inherentes, la condena del cuerpo femenino como foco de la lujuria y el pecado, y se continúa defendiendo la necesidad de la tutela masculina⁴⁰⁵. El Humanismo va a reservar a las mujeres un papel doméstico y privado, siempre dentro del hogar, donde la figura femenina será fundamentalmente esposa, madre y cuidadora, implantando así de forma definitiva los roles de género⁴⁰⁶. Cuando Joan Kelly se preguntaba si las mujeres realmente habían vivido un Renacimiento, al igual que los hombres, ella misma, tras el análisis de la coyuntura femenina renacentista en Italia, respondía que no⁴⁰⁷. Podemos asegurar que, con respecto a la situación medieval, donde, aunque bajo el dominio patriarcal, aparecieron en el ámbito laboral, tuvieron en los conventos y en la religiosidad un lugar de autonomía, y en las cortes y feudos manejaron los asuntos en ausencia de sus maridos, las mujeres durante el Renacimiento sufrieron un paso atrás en lo que se refiere a libertades e independencia.

La reforma llevada a cabo por el cardenal Cisneros, apoyada por Isabel la Católica, caracterizada por retirar el poder a las mujeres dentro de los conventos, y la

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

⁴⁰⁵ MARTÍNEZ-BURGOS, P., “Lo diabólico y lo femenino ...”, *op.cit.*, p.216.

⁴⁰⁶ MARTÍNEZ-BURGOS, P., “La nave de las locas. Mujer y Humanismo” en SERRANO DE HARO, A. (ed.), *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid: UNED, 2012, p.152.

⁴⁰⁷ KELLY, J., “Did Women Have...”, *op.cit.*

aparición del Estado Moderno y su necesidad de una sociedad bien fundamentada sobre la que crecer y establecerse, trajeron consigo los principales cambios, en lo que a la coyuntura femenina se refiere. Ahora, el papel como esposa y madre es fundamental, en detrimento de la virginidad eterna y la vida religiosa que se defendía en época medieval, ya que el Estado Moderno tiene su base en la familia. Así, lejos de desarrollar los valores que trae consigo el Renacimiento, que exalta el éxito, la individualidad y el cultivo de la mente y el cuerpo, en ese equilibrio perfecto entre los libros y las armas, las mujeres quedan relegadas al hogar, al ámbito doméstico, donde dan todo su tiempo y esfuerzo al cuidado y el mantenimiento del hogar, en aras de una convivencia pacífica y feliz de la familia, pero en detrimento de su propio desarrollo personal. En general, los cambios sufridos por las mujeres les perjudican en todos los sentidos: las leyes matrimoniales son más estrictas, disminuye el número de gremios y los salarios femeninos, se reduce el papel femenino en la administración del patrimonio y el comercio, y, en general, las normas jurídicas contribuyen a consolidar la situación de sometimiento bajo la que vivían las mujeres, como explica Natalie Zemon Davis⁴⁰⁸. Pese a esto, las mujeres encontraron vías de expresión y consiguieron, en casos extraordinarios, asumir poderes políticos, ser grandes mecenas, tener un papel valiente en el aprendizaje y la cultura, y apropiarse de forma personal de la religiosidad, que fue vivida con cierto sentido propiamente femenino⁴⁰⁹, gracias a la individualidad con la que se vive.

3.1.2. LOS MORALISTAS.

Dada la importancia que presentaba el papel femenino en la nueva sociedad del Estado Moderno, es fácil comprender la presencia que los moralistas, y sus tratados pedagógicos, consiguieron durante el Renacimiento en España. El Humanismo abogó por la necesidad de educar a las mujeres, pero siempre desde una perspectiva práctica y bajo un estricto control. Así, aparecen una serie de tratados pedagógicos y de moral, nacidos durante la Edad Media, pero resurgidos ahora, destinados a la educación de las mujeres en todos los ámbitos; en ellos se especificaba cuál era el comportamiento que debía tener el género femenino, daban consejos sobre cómo ser buena madre y esposa, prohibían el culto al cuerpo, y especificaban la educación que podían recibir las mujeres, basada en el aprendizaje de las tareas domésticas y los cuidados familiares, y la

⁴⁰⁸ GARCÍA PÉREZ, N., *Miradas de mujeres*, Murcia: Nausicäa, 2004, p.33.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p.37.

lectura de obras piadosas y religiosas, seleccionadas y vigiladas por la tutela masculina. Estos tratados ya existieron durante la Edad Media, cuando iban más dirigidos hacia los padres, quienes eran responsables de la educación de sus hijas, pero ahora conocerán un desarrollo mayor, por esta necesidad de educar a las mujeres para que lleven a cabo sus funciones con mayor efectividad y erudición, especialmente en lo que se refiere a la educación de los hijos, al aumento de las prácticas relacionadas con la caridad, y a ser una compañía mejor y más agradable para el marido⁴¹⁰. Aunque el acceso a estos tratados sólo era posible para las mujeres de mayor rango, aquellas que tenían los recursos y sabían leer, el nuevo ideal de mujer difundido por estos textos se extendió, ya que las mujeres de las clases más bajas tendían a imitar el comportamiento de las nobles y burguesas, quedando así toda la sociedad impregnada del nuevo imaginario creado en torno a la figura femenina, promulgado desde las altas esferas del Estado y la Iglesia.

Los moralistas son autores relacionados con el movimiento humanista que realizan en sus textos una nueva construcción de la mujer, que en casi todos los aspectos continúa dentro de la tradición clásica, judía y medieval, caracterizada por la afirmación de la inferioridad física, moral e intelectual de las mujeres, pese al supuesto “talante progresista” del Humanismo español⁴¹¹. Mar Martínez Góngora nos aporta una interesante teoría acerca de por qué durante el Renacimiento, a la sombra de un movimiento cultural más progresista, estos hombres escriben acerca de las mujeres, insertos en una imagen negativa y utilitaria⁴¹²: con la entrada en escena del éxito y las posibilidades de medrar, los hombres, especialmente los burgueses, vieron una oportunidad extraordinaria para subir en la escala social, intentando conseguir puestos de autoridad; esta competencia lleva a la aparición de una crisis de identidad masculina, que se refleja precisamente en esta tendencia a tratar de forma monotemática el ideal de mujer⁴¹³. Martínez Góngora dice: “Los humanistas asignan a las mujeres una posición social de subordinadas, las cuales, según se deduce de la creciente codificación de sus funciones que los textos reflejan, amenazaban la difícil dinámica de poder”⁴¹⁴. Así, la autora defiende que estos hombres, que pertenecían a la clase burguesa y veían muy

⁴¹⁰ *Ibidem*, p.40.

⁴¹¹ MARTÍNEZ GÓNGORA, M.M., *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Fray Luis de León*, York: Spanish Literature Publications Company, 1999, p. 5.

⁴¹² *Ibidem*, p.8.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 9.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

complicado llegar a tener poder y control político, compensaban su frustración mediante el dominio de la esfera doméstica, donde se encontraban las mujeres⁴¹⁵. En cualquier caso, los moralistas y sus ideas no eran más que el reflejo de lo que la sociedad española del Renacimiento, dominada por el poder patriarcal, pretendía conseguir. El hecho de que aparecieran en tan alto número, y que sea un tema muy recurrente, quizás nos hable de que la realidad de las mujeres distaba mucho del ideal promulgado por estos intelectuales. Además, debemos tener en cuenta que estos hombres trabajaban bajo la protección de mecenas, por lo que anteponían su estatus como intelectuales y el complacer a las clases altas y a sus patronos, algo que se puede percibir en la cantidad de contradicciones en las que incurren en sus textos, por la necesidad de estar dentro de las corrientes de poder y llegar al máximo público posible, por lo que sus escritos fueron realizados en castellano⁴¹⁶.

Quizás la figura más importante dentro de este grupo de pensadores que escribieron textos acerca del comportamiento y la moral fuera Erasmo de Rotterdam (1466-1536), de quien ya se ha señalado la enorme influencia de la que disfrutó en España, donde el erasmismo se convirtió en un rasgo original de la Historia espiritual del siglo XVI de nuestro país⁴¹⁷. Erasmo nunca llegó a visitar España, pese a la invitación del propio cardenal Cisneros, ya que consideraba que España era un país poco interesante y desolador: estaba cerca de países ajenos al cristianismo y, además, parece que tenía una actitud antisemita; así, desconfiado, decide rechazar la oferta⁴¹⁸. Erasmo se confirma con el paso de los años como el paladín de una libertad religiosa, que defiende un cristianismo libre de dogmas, ceremonias y reglas, lo que le llevó a ser considerado, en el momento en que la Contrarreforma comenzaba su andadura, como un reformador, lo que llevó a que poco a poco su influencia disminuyera, e incluso fuera investigado por la Inquisición⁴¹⁹. En los textos de Erasmo, cuya máxima influencia en España tiene lugar durante el segundo tercio del siglo XVI, podemos encontrar gran

⁴¹⁵ *Ibidem*.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p.27.

⁴¹⁷ BATAILLON, M., *Erasmo y España. Estudios sobre la Historia espiritual del siglo XVI*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986, prefacio.

⁴¹⁸ *Ibidem*, p.77.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.98.

cantidad de referencias hacia las mujeres, en obras como los *Coloquios*⁴²⁰, o el *Elogio de la locura*⁴²¹.

Sus ideas acerca del género femenino son propios del momento que vive, aunque escribe desde dos perspectivas diferentes: por un lado, encontramos en sus textos las ideas basadas en la inferioridad femenina, heredadas del mundo clásico, judío y cristiano, mientras que por otro, desde una perspectiva humanista, hace alusión a la necesidad de realizar los cambios que conlleva una nueva era. Una de sus características más señaladas es la defensa de la educación de las mujeres, aunque no debemos olvidar que siempre desde un punto de vista práctico, para que las mujeres mejoren su actividad en las tareas que llevan a cabo⁴²², por lo que no se trata de un presupuesto que podríamos denominar feminista; aunque algunos autores lo han señalado como tal, la realidad es que se trata de una parte más del adoctrinamiento femenino en aras de cumplir con sus tareas como esposa y madre, casi podríamos decir un adorno, que hacía a las mujeres más deseables y mejores compañías. Pierre Imbart de la Tour, en su obra sobre los orígenes de la Reforma⁴²³, aseguraba que Erasmo había conseguido darle paso a las mujeres a la vida pública, gracias a la educación y la participación en política, cuando la realidad es que leyendo la obra de Erasmo podemos percibir que compartía el mismo imaginario femenino con la sociedad de su tiempo⁴²⁴. Isabel Schenider señala algunas características de la imagen que de las mujeres tiene el autor: al ser Erasmo un hombre huérfano y célibe, poco trato había tenido con el género femenino, por lo que su conocimiento acerca de las mujeres debió ser escaso, e influido por el imaginario general que corría alrededor de éstas⁴²⁵. Por otro lado, asegura que Erasmo establece tres tipos de mujeres: la mujer piadosa, donde se defiende su papel como esposa, pues el matrimonio es la institución más importante para el ser humano; la mujer hacendosa, con un fuerte carácter moral y espiritual, necesario no solo para ser esposa, sino también

⁴²⁰ ERASMO DE ROTTERDAM, *Coloquios familiares*, 1521 (ed. Andrea Herrán y Modesto Santos, Rubí: Anthropos, 2005).

⁴²¹ ERASMO DE ROTTERDAM, *Elogio de la locura*, 1511 (Madrid: Ediciones Ibéricas, 1959).

⁴²² REVUELTA GUERRERO, R.C., “Mujer y su imagen en los textos de Erasmo de Rotterdam” en *Revista de Estudios Colombinos*, nº11, 2015, pp.82-102, p. 96.

⁴²³ IMBART DE LA TOUR, P., *Les Origines de la Rêforme*, 4 vols., 1905-1935.

⁴²⁴ DE AZCÁRATE RÍSTORI, M.I., “La mujer en los Coloquios de Erasmo de Rotterdam”, en *Anales de la Universidad de Cádiz*, N°2, 1985, pp. 279-294, p. 280.

⁴²⁵ *Ibidem*, p.281.

madre, y para lo que se le da a las mujeres formación; y, por último, la mujer fuerte, con la piedad y la fortaleza, como cualidades principales⁴²⁶.

Quizás la obra más ilustrativa de Erasmo respecto a la imagen de las mujeres son los *Coloquios*, donde el autor trata varios capítulos dedicados a cuestiones femeninas, en un tono cotidiano y espontáneo, no pretendiendo desarrollar el tema en forma de tesis; esta cercanía a la realidad movía más los ánimos de los lectores, especialmente de las mujeres, que fueron una parte muy importante del público del que disfrutó Erasmo⁴²⁷. Así, estos textos transmiten enseñanzas mediante una forma sutil de influir al lector, a través de un lenguaje y unas escenas cercanas y cotidianas, en las que cualquiera podía verse reflejado. Al igual que los demás moralistas, Erasmo revela en los Coloquios su pensamiento y su imagen ideal de las mujeres, de forma consciente e inconsciente, pues se trata de conceptos que están en la mentalidad de la época⁴²⁸.

Una característica reseñable en las obras de Erasmo es el tono satírico e irónico que usa en muchos de sus escritos. El uso de la sátira para desprestigiar al género femenino no era una novedad. Ya desde Grecia, autores clásicos como Homero o Eurípides, usaban este recurso para mostrar cierto desprecio hacia las mujeres que aparecían en sus obras. Lo mismo ocurre en Roma, con autores como Juvenal, y continuará a lo largo de la Edad Media, donde encontramos diferentes ejemplos, como el refranero español, los cuentos que circulan desde el siglo XII por Castilla y Aragón, especialmente los que llegan de Oriente como *El Sendebâr*, o textos ya convertidos también en clásicos, como *El Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita, *El Corbacho*, el *Roman de la Rose* o, ya casi en época moderna, *La Celestina*. Durante la Edad Moderna en España serán los moralistas en sus obras quienes más utilizarán este recurso para mostrar los defectos de las mujeres. Ahora, la sátira contra el género femenino aparece para acabar con la idealizada imagen femenina que habían ensalzado el amor cortés y los trovadores. Encontramos arquetipos literarios, pues la pintura tardó más en conseguir ser irónica⁴²⁹, basados en “El mundo al revés” y la “Parábola de las Vírgenes necias”. El primero es un género literario que aparece a finales de la Edad Media, para

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ *Ibidem*.

⁴²⁸ *Ibidem*, p.282.

⁴²⁹ MARTÍNEZ-BURGOS, P., “Las vírgenes necias. Una parábola sobre mujer y Humanismo” en Díaz, P.; Matínez, P., y Soto, A., *El poder de la Historia. Huella y legado de Javier María Donézar Díez de Ulzurrun*, Madrid; UAM, 2014, pp. 35-49, p. 39.

mofarse del debate surgido en torno a la Querrela de las mujeres, y criticar la sociedad del momento. La segunda, se trata de un pasaje del Evangelio de San Mateo (25:1-13), donde las mujeres son tratadas como necias, que fue ampliamente representado en el arte de la época, sobre todo en los Países Bajos⁴³⁰.

En definitiva, podemos, a través del análisis de los contenidos de los diez coloquios que Erasmo dedica a las mujeres, establecer una serie de conclusiones sobre lo que el autor piensa del género femenino. Entre las ideas principales encontramos: la defensa de la educación femenina literaria, basada en el estudio de los clásicos grecolatinos; la importancia absoluta del matrimonio como estado más perfecto para los seres humanos, especialmente para las mujeres; la crítica a la virginidad, pues lo correcto para el género femenino es ser madre; la argumentación favorable hacia el deber materno de alimentar a sus hijos cuando nacen, y también la necesidad de que la mujer tenga un papel importante dentro de la educación de los hijos, al igual que el hombre. Cuando en los Coloquios vemos cómo Erasmo muestra la disconformidad de las mujeres con su situación o éstas se rebelan contra los preceptos establecidos para sus vidas, más que mostrar un supuesto feminismo del autor, lo que debemos percibir es que realmente estas ideas estaban en la sociedad y en la mente de las mujeres, conscientes en cierto sentido de su subordinación, pues de otra forma Erasmo no lo plasmaría en sus obras con el objetivo, más que de defenderlas, de intentar corregir sus desviaciones. El autor no concibe a las mujeres como entes propios⁴³¹, sino como madres y esposas, estando dentro de la órbita de pensamiento del momento que vive.

La progresión en los conceptos sobre la familia, la vida privada, la domesticidad de la vida femenina, la crianza de los hijos y el papel de las mujeres como esposas fueron un tema muy recurrente para los moralistas, debido a la importancia social que tenían, sobre todo en el siglo XVI⁴³². La educación del género femenino fue también una preocupación que Juan Luis Vives, otra de las grandes figuras del Humanismo, compartió con Erasmo, defendiendo ambos que las mujeres debían ser educadas, como esposas y madres.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 40.

⁴³¹ DE AZCÁRATE RÍSTORI, I., *op.cit.*, p. 293.

⁴³² RIVERA, O., “Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam: la formación moral y doméstica en la retórica de la crianza de las hijas” en *Cincinnati Romance Review*, 32, 2011, pp.70-85, p. 71.

Juan Luis Vives (1492-1540) fue una figura de gran relevancia en el Humanismo español, pero también en el nórdico, dado que vivió la mayor parte de su vida en los Países Bajos, desde donde desarrolló su carrera literaria, manteniendo una comunicación regular con la Península, pues tenía buenos amigos y seguidores de su obra. Su trabajo es rico y extenso, y constituye uno de los compendios de obras intelectuales más interesantes y de mayor calidad de su época en Europa⁴³³. Mantuvo una estrecha relación con Erasmo, a quien consideraba su maestro, pues admiraba profundamente la capacidad que éste tenía para unir el Humanismo y el cristianismo, sus dos fundamentos intelectuales y espirituales. Ambos salieron beneficiados con esta relación, pues Erasmo ayudó a Vives a impulsarlo hacia el mundo de las letras y el pensamiento, y éste influyó en la expansión del erasmismo en España, promocionándolo siempre que mantenía correspondencia con sus amigos⁴³⁴. Para Vives, que se encontraba dentro de los preceptos del humanismo cristiano que triunfaba en España, el conocimiento y la sabiduría estaban relacionados con la cercanía a Dios, por lo que alcanzarla era la más importante de las tareas del alma⁴³⁵; para conseguir dicha sabiduría, era necesario el conocimiento de los clásicos de la Antigüedad, a quienes había que leer, comprender y analizar, para adaptarlos a las necesidades intelectuales y morales que se estaban viviendo en el Renacimiento⁴³⁶.

Las ideas de Juan Luis Vives con respecto a las mujeres se basan, como ocurre con los autores de estos momentos, en la tradición clásica, así como en la patrística, aunando en sus obras la importancia de la castidad y la virginidad, con la defensa del matrimonio como estado perfecto para las mujeres⁴³⁷. Al igual que en Erasmo, la formación de las mujeres era para Vives un tema fundamental para el buen funcionamiento social y la convivencia en el hogar, por lo que comenzar una buena educación femenina desde el nacimiento era de gran relevancia. Dentro de este proceso formativo, la figura de la madre adquiere en la teoría del siglo XVI, y especialmente en Vives, un papel clave, pues el autor apela a la necesidad del amamantamiento, criticando duramente el uso de nodrizas, y a la necesidad de la compensación afectiva

⁴³³ FONTÁN, A., *Príncipes y humanistas. Nebrija, Erasmo, Maquiavelo, Moro, Vives*, Madrid: Marcial Pons, 2008, p. 169.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 177.

⁴³⁵ *Ibidem*, p.179.

⁴³⁶ *Ibidem*.

⁴³⁷ RIVERA, O., *op.cit.*, p. 73.

dentro de la educación⁴³⁸. Cuando las niñas cumplían dos años aproximadamente, finalizado el tiempo de lactancia, debían quedar al amparo de su madre, separadas de otros adultos y niños, para mantener intactas sus virtudes y desarrollarlas: prohíbe el juego con muñecas, porque refuerzan el gusto por los afeites y adornos femeninos, y recomienda que enseguida sean formadas en el uso de las letras y las tareas domésticas⁴³⁹. Sin embargo, Vives solo recomienda la formación intelectual y cultural para aquellas mujeres que fueran a ostentar cargos públicos, puesto que el resto apenas necesitan nociones básicas para la educación moral de sus hijos. Como vemos, mientras que para Erasmo es el padre quien debe custodiar la virginidad de la hija y darle la educación necesaria, en Vives es la madre quien lleva a cabo estas tareas. En sus textos critica duramente aspectos femeninos que considera peligrosos: la ociosidad para las mujeres es una llamada hacia el pecado, pues la inclinación femenina se dirige de forma natural hacia los vicios, por lo que leer, hilar, bordar y cocinar deben ser tareas constantes en sus vidas⁴⁴⁰; también los afeites y cosméticos son cuestiones que preocupan a Vives, pues considera un pecado de soberbia mejorar lo que ha sido dado por Dios. En general, su ideología responde a su tiempo, y comparte con otros autores la defensa de la domesticidad de la mujer y la educación con fines prácticos y pasivos, no intelectuales ni activos.

Antonio de Guevara (1480-1545) es incluido dentro del grupo de humanistas, pese a que su formación fue diferente a la de otros autores, pues quizás se trate más de un escritor moderno, que aporta novedades a géneros literarios como la biografía, el relato, el tratado o la epístola, si bien es cierto que compartía con el resto de humanistas el gusto por la Antigüedad, una visión crítica de la sociedad y la pasión por los libros⁴⁴¹. En ocasiones fue considerado un falso humanista pues, aunque trataba temas del repertorio humanista, lo hacía con un tono menos oficial y más distendido que los demás; si lo comparamos con J.L. Vives, vemos que, efectivamente, los temas son los mismos, pero el tratamiento es diferente, escribiendo en castellano en lugar de en latín y apoyándose en los clásicos pero sin someterse a ellos, pues lo más importante para fray Antonio era llegar al público más extenso y numeroso posible⁴⁴².

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 73.

⁴³⁹ *Ibidem*, p.74.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p.76.

⁴⁴¹ MARTÍNEZ-GONGORA, M.M., *op.cit.*, p.33.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 34.

En Antonio de Guevara, los temas acerca de las mujeres van a ser los preferidos. Son dignas de resaltar las contradicciones que encontramos en su pensamiento acerca del género femenino: mientras que, influido por el positivismo del Renacimiento, intenta incluir y dar un lugar digno a las mujeres en la sociedad, por otro lado también colabora en la difusión de las ideas acerca del encerramiento y la domesticidad femenina, acudiendo a los mismos argumentos que el resto de los moralistas⁴⁴³. El control que defiende Guevara de los hombres sobre las mujeres es, según Martínez-Góngora, un reflejo de la necesidad de mostrar una virilidad que el autor no siente que posea, dada su situación como fraile y cortesano fracasado. Por ello, defiende con gran vehemencia el matrimonio, no solo como lugar donde canalizar la sexualidad masculina, sino también para limitar la competición entre los hombres, ayudando a garantizar esa paz, que ahora se muestra como un valor imprescindible en los círculos humanistas⁴⁴⁴. Además, asegura que la subordinación a la que se prestan las mujeres cuando aceptan el matrimonio es otro de los incentivos con los que cuenta el hombre para casarse, y para ello convence a los maridos de la inferioridad de sus compañeras, a las que les da toda la responsabilidad de crear un espacio privado de perfecto funcionamiento⁴⁴⁵. Como recomendaciones a los hombres acerca de las mujeres, también encontramos avisos sobre la peligrosidad de la belleza femenina, y la necesidad de controlar sus cuerpos y su sexualidad. Dentro de esta ambigüedad que presenta fray Antonio hacia las mujeres, encontramos cierto intento de dignificarlas, pero siempre con el fin práctico del mantenimiento de la institución familiar: defiende, como otros autores, la educación femenina para que éstas desempeñen de forma eficaz sus tareas⁴⁴⁶.

Alfonso de Valdés (1490-1532) fue una figura cercana al emperador Carlos V, con una posición importante dentro de la corte, ostentando un cargo como secretario, lo que le impulsó a la hora de expandir sus obras y sus ideales. Dada su relación con el mundo cortesano, la imagen de las mujeres de Alfonso de Valdés es una mezcla entre las ideas erasmistas y la influencia de los planes políticos imperiales, reflejando sobre todo los problemas que Carlos V tenía en esos momentos con el Papado⁴⁴⁷. Así, podemos decir que los elementos sobre los que se sustenta el pensamiento y la teoría de

⁴⁴³ *Ibidem*, p. 42.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, p.63.

⁴⁴⁷ *Ibidem*, p. 80.

Valdés son el erasmismo, la defensa del emperador y la nueva concepción del Imperio Universal, defendiendo la posición de España como centro hegemónico sobre todas las naciones, salvaguardando la figura del emperador como cabeza espiritual europea y divulgando un programa de reforma moral de la cristiandad⁴⁴⁸. Este proyecto político influye mucho en su concepción acerca de las mujeres, y debemos tenerlo muy en cuenta cuando lo analicemos: usa este tema para realizar una labor pedagógica. En la reforma que defiende Valdés, las ideas de Erasmo no solo estarán presentes, sino que serán la base sobre la que se defina el rol de las mujeres⁴⁴⁹. Así, dado que su principal objetivo se encontraba en la estabilización del nuevo Estado Moderno, el matrimonio va a ser el principal tema a tratar en relación al sexo femenino: para el autor, el matrimonio es la única forma posible de existencia para la mujer, siendo esta la única dedicación que le permite⁴⁵⁰. Al igual que sus colegas, otorga a las mujeres la responsabilidad del buen funcionamiento del hogar y la familia, defiende la necesidad de una educación en función a las tareas que va a desempeñar, sin acceder a una formación intelectual, habla del papel fundamental femenino en la crianza de la descendencia y, siguiendo la estela de Erasmo, asegura que solo es necesario el consentimiento paterno para el matrimonio de la hijas, ya que estas deben quedar bajo el total control masculino.

Su hermano pequeño, Juan de Valdés (1509-1541), ha resultado para la historiografía una figura difícil de analizar, pues se encontraba en los límites de la ortodoxia de la Iglesia católica, presentándose como un teólogo subjetivista, individualista y antidogmático, independiente tanto de la Iglesia católica, como del movimiento protestante⁴⁵¹. Si en los moralistas ya tratados la ambigüedad era una característica en su pensamiento acerca de las mujeres, ésta se convierte en la clave de la relación de Valdés con el género femenino: el autor se sentía identificado con la posición establecida para las mujeres como grupo marginal, funcionando como una metáfora de todo individuo que quedaba excluido de los círculos donde estaba el poder, al igual que le sucedía a él⁴⁵²; sin embargo, lejos de sentir que eran compañeras, las utiliza para conseguir poder, ejerciendo el control sobre las mujeres. Acerca del papel de la mujer en la nueva sociedad, su opinión es confusa pues, por un lado, evita

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p.86.

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p.93.

⁴⁵¹ *Ibidem*, p. 122.

⁴⁵² *Ibidem*, p. 124.

participar de argumentos y teorías misóginas, por ejemplo liberando de la culpa del Pecado Original a Eva; pero también alude a la virginidad de María para confirmar una inferioridad femenina que las mujeres serán incapaces de solventar. Juan de Valdés va a ser un gran defensor de la imagen de María y va a utilizarla para difundir el modelo perfecto de mujer, algo que comparte con la mayoría de moralistas del siglo XVI, e incluso con la Contrarreforma⁴⁵³.

Fray Martín Alonso de Córdoba y Francesc Eiximenis también realizaron escritos acerca de las mujeres: el *Jardín de nobles doncellas*⁴⁵⁴ y el *Carro de las Donas*⁴⁵⁵, respectivamente. El primero de los autores nace en Córdoba, fue profesor en la Universidad de Salamanca y se mostró a favor del reinado de Isabel, cuando su hermano Alfonso muere. Para ella, que todavía era joven y doncella, escribe este texto con clara intencionalidad política; por ello, el libro es una defensa de las capacidades de las mujeres para gobernar y entrar en el espacio público, pues sólo es necesaria la sabiduría, que se consigue a través de la educación que tanto mujeres como hombres pueden y deben recibir, creando así un modelo de mujer diferente de los usuales, pero también mediado por el interés hacia la subida al trono de Isabel de Castilla⁴⁵⁶. En cuanto al *Carro de las donas*, según el estudio que Maravall realiza sobre dicho texto en *Estudios de la Historia del pensamiento español*⁴⁵⁷, surge en un momento en que el Levante español vive en un ambiente burgués y acomodado, en el que la sociedad se ha convertido en una prefiguración de la bienaventuranza⁴⁵⁸. En este contexto espiritual escribe esta obra, que al ser traducida al castellano se llenó de añadidos y modificaciones, como la retirada de las vidas de mujeres ilustres históricas, añadiendo algunas contemporáneas, donde también encontramos una defensa de las capacidades

⁴⁵³ *Ibidem*, p.144.

⁴⁵⁴ FRAY MARTÍN ALONSO DE CÓRDOBA, *Jardín de nobles doncellas*, 1500, (ed. Félix García, Madrid: Religión y Cultura, 1956).

⁴⁵⁵ FRANCESC EIXIMENIS, *Carro de las donas*, 1542,

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/este-deuoto-libro-se-llama-carro-de-las-donas/>

(Consultado en 9/8/2019).

⁴⁵⁶ PALACIOS ALCALDE, M., “Tres creadores de modelos ideales de mujer en el Renacimiento español: Fray Martín de Córdoba, Francesc Eiximenis y Diego Pérez de Valdivia” en MAQUEIRA, V., *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, vol. II, Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinarias, Madrid: UAM, 1989, pp. 137-146, p. 140.

⁴⁵⁷ MARAVALL, J.A., *Estudios de historia del pensamiento español*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1999.

⁴⁵⁸ PALACIOS ALCALDE, M., *op.cit.*, p.144.

intelectuales de las mujeres⁴⁵⁹. Podemos decir que ambos textos participan de la corriente de alabanza que encontramos en textos desde la Baja Edad Media, y que son consecuencia de una visión idealizada de las mujeres, heredada de la exaltación de la literatura caballeresca, que también bebe de las nuevas ideas acerca de las mujeres que surgen a raíz de la Querella.

Aunque queden en los márgenes de este trabajo, hay otros pensadores de gran calado moralista que escribieron y aumentaron el corpus de textos dedicados a la formación de las mujeres. Por un lado, fray Hernando de Talavera (1428-1507) escribió acerca de en qué debían emplear las mujeres el tiempo para que fuera provechoso, es decir, encontramos ya en este autor de finales del siglo XV el rechazo a la ociosidad de las mujeres, como foco de pecado. Por otro, fray Luis de León (1527-1591), cuya obra *La perfecta casada*⁴⁶⁰, codifica el ideario en torno a la esposa, siendo el primer tratado dedicado por entero a la formación de la futura mujer casada. Fray Luis presenta en esta obra una mujer construida en función de su papel social, utilizando este tema como hilo conductor de una crítica a la sociedad de finales del XVI⁴⁶¹. Como asegura Martínez-Góngora: “(...) *La perfecta casada* constituye la expresión del cierre definitivo a las mujeres de cualquier oportunidad para desempeñar una función en la esfera pública (...)”⁴⁶², y efectivamente la Contrarreforma reafirmó el estatus inferior de las mujeres, recluyéndolas en el hogar.

Los moralistas del siglo XVI comparten en general el mismo ideario acerca de las mujeres, destacando la apología realizada hacia el matrimonio, por lo que, teniendo como fundamentos los diferentes argumentos que se han señalado, estos autores fueron quienes construyeron la imagen de la mujer renacentista española, utilizando para su difusión una serie de modelos que influyeron en la aceptación por parte de las mujeres del papel que les había sido otorgado. Y aquí es donde el arte adquiere un papel fundamental como transmisor y legitimador de este imaginario insertado en la sociedad, y como medio para dar a conocer y dejar en la memoria de las mujeres las imágenes de los modelos a los que debían imitar.

⁴⁵⁹ *Ibidem*.

⁴⁶⁰ FRAY LUIS DE LEÓN, *La perfecta casada*, 1583 (ed. Javier San José, Madrid: Espasa-Calpe, 1992).

⁴⁶¹ MARTINEZ-GONGORA, M.M., *op.cit.*, p.163.

⁴⁶² *Ibidem*, p.164.

3.1.3. PINTURA E IMAGEN RELIGIOSA EN LA ESPAÑA DEL SIGLO XVI

La imagen religiosa vivió un momento complejo durante toda la Edad Moderna en España, debido a los debates que surgen en torno a ella, y el papel clave que tiene en la transmisión de los nuevos valores, tanto políticos, como sociales o religiosos. Aunque el retrato fue muy relevante como medio propagandístico, la pintura religiosa es la dominante, inundando la Península, pues los temas profanos y mitológicos no encuentran en España el desarrollo que tendrán en países como Italia, precisamente por la especial espiritualidad de la sociedad española. Aunque sabemos que la pintura mitológica, de historia o los retratos tuvieron presencia en el ámbito privado de la corte, el predominio de la pintura religiosa es prácticamente absoluto. La relación entre la pintura y la religión hace que ésta se convierta en una gran preocupación para las instituciones del Estado y la Iglesia, así como para pensadores, pues dada su elevada función, sus características tenían que estar muy controladas.

Pero la pintura del Renacimiento español no fue solo compleja por sus implicaciones sociales y espirituales, sino que también presenta interesantes características desde el punto de vista estilístico y estético. Como sabemos, dos fueron los estilos que influyeron de forma activa durante finales del siglo XV y el siglo XVI: el estilo flamenco y el italiano. Los monarcas españoles, especialmente los Reyes Católicos y después Carlos V, por su vinculación con los Países Bajos, van a ser conocedores y admiradores del arte flamenco, aunque ya desde finales del siglo XV encontramos algunas obras de maestros italianos en España, o pintores locales que habían estudiado en Italia y habían traído consigo novedades pictóricas importantes, así como grabados y dibujos que circulaban por Europa, de artistas como Durero o Lucas de Leyden, que definitivamente fueron claves en la entrada de las formas renacentistas⁴⁶³. Es por ello, que van a convivir dos estilos diferenciados, uno más dramático y realista, proveniente de tierras nórdicas, y otro idealizado y sensual, llegado de Italia. Podemos decir que desde finales del siglo XV hasta las primeras décadas del XVI predomina la pintura flamenca, mientras que a partir de 1520 aproximadamente, la mirada gira hacia Italia, pues durante los reinados de Carlos V y Felipe II, a diferencia

⁴⁶³ REDONDO CANTERA, M.J., *El arte español durante el reinado de Carlos V*, Valladolid: Universidad de Valladolid, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-arte-espanol-durante-el-reinado-de-carlos-v/> (Consultado en 8/8/2019)

de los Reyes Católicos, son las formas italianas las que más éxito consiguen, aunque la producción que proviene de Flandes continúa siendo importante⁴⁶⁴.

A partir de finales del siglo XV encontramos en la pintura española una gran mezcla de estilos, donde predomina uno u otro, flamenco o italiano, dependiendo del lugar. Aunque el Gótico estaba muy arraigado y fue difícil introducir las nuevas formas, es a partir alrededor del año 1492 cuando éste comienza a desaparecer, justo cuando había llegado a su máxima culminación⁴⁶⁵. El gusto personal de los monarcas, como ya se ha señalado, era muy ecléctico, pues aunaba los estilos flamenco e italiano, que eran diferentes entre sí, pero que funcionaban en el ánimo y eran del agrado de la sociedad española; es por ello que durante esta época se exige a los pintores conocer ambos estilos⁴⁶⁶. A principios del siglo XVI son muchos los artistas españoles que van adquiriendo el estilo italiano, influidos a través de diferentes vías, especialmente en la zona levantina: algunos viajaban a Italia para aprenderlo y luego traían las nuevas formas a la Península, otros lo aprendían a través de la llegada de grabados y dibujos, copiando a los grandes maestros y, finalmente, también fueron numerosos los artistas italianos que vienen a España y trabajaron para diferentes patronos⁴⁶⁷. Por tanto, podemos asegurar que a partir de la segunda década del siglo XVI, las formas italianas prevalecen sobre las flamencas en el gusto español, aunque estas últimas no desaparecen.

Una de las principales características del arte español del Renacimiento es su capacidad pedagógica y su función como medio para vivir la nueva espiritualidad, por lo que no se trata, como ocurre en el caso italiano, de un arte intelectual ni científico, sino para la devoción, sin una visión racionalizada de la realidad, por lo que se explica la enorme influencia que tendrá el estilo nórdico, en el que prevalece el sentido expresivo y dramático, e incluso patético, que tan necesario era en el arte español, para mover los ánimos del espectador⁴⁶⁸. La ruptura con el Gótico no vendrá dada en un principio por Italia, sino por influencia de Flandes, aunque más tarde el modelo italiano triunfará y suavizará las formas del nórdico, pues también a través de la amabilidad y

⁴⁶⁴ OLLERO BUTLER, J., “Los flamencos en la España del siglo XVI”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990, P.173.

⁴⁶⁵ SUREDA, J. (dir.), *Historia del Arte español. La España Imperial. Renacimiento y Humanismo*, Tomo VI, Barcelona: Plawerg, 1995, p. 17.

⁴⁶⁶ *Ibidem.*

⁴⁶⁷ *Ibidem.*

⁴⁶⁸ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento...*, *op.cit.*, p.25.

suavidad de la pintura italiana, que otorgaba cotidianidad y cercanía a las imágenes, se identifican los fieles. Mientras que la relación con los artistas y las obras flamencas se dan, principalmente, a través del comercio especializado, pues no hay constancia de la presencia de artistas flamencos en España, las pinturas italianas no solo provienen de la importación, sino que, como se ha señalado anteriormente, los artistas españoles van a Italia o, lo que resulta clave para el cambio en las formas artísticas españolas, vienen artistas italianos a la Península, trayendo consigo el clasicismo de Florencia, o el drama y la emoción de lugares como Urbino o Ferrara, que tuvieron gran éxito gracias a la tradición expresiva del arte español⁴⁶⁹. Aunque se considera que, probablemente, el punto de inflexión de la influencia italiana llega con el viaje de Pedro Berruguete en 1497 a Italia, se puede considerar que es a partir de 1520 cuando el Renacimiento italiano ha calado en España. Las primeras pinturas clasicistas no poseen una base científica ni intelectual, pues, como se ha dicho, no es ese el objetivo del arte español, pues no será hasta el año 1526, con la publicación de *Las Medidas del Romano*, de Diego Sagredo⁴⁷⁰, cuando se intente por primera vez regularizar el sistema de representación en España⁴⁷¹.

Desde finales del siglo XV se da por finalizada la experiencia gótica, mientras a principios del XVI comienza a introducirse el clasicismo y se renueva, el modelo nórdico, suavizándolo. Sin embargo, esto no se dio con facilidad, sino que el proceso de asimilación de los modelos italianos fue lento, sobre todo el del clasicismo, pues presentaba ciertos problemas: los presupuestos teóricos, basados en un sistema racional de representación, no eran fáciles de comprender en España, donde el arte se basaba en la experiencia empírica y no en la especulación teórica; además, todavía encontramos una fuerte influencia del modelo flamenco, protegido por los Reyes Católicos (será Carlos V quien abogue por el clasicismo), y, finalmente, el modelo clásico resultaba demasiado rígido para una sociedad tan polifacética como la española⁴⁷². Por esto, apareció una ola anti clásica, donde primaba el uso del estilo flamenco, e incluso volvieron a las formas góticas, con el objetivo de disgregar la unidad clasicista, en favor de contenidos más dramáticos y emocionales⁴⁷³. El manierismo, sin embargo, se

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p.95.

⁴⁷⁰ DIEGO DE SAGREDO, *Medidas del Romano*, 1526, (ed. Facsímil, Cali: Feriva, 1967).

⁴⁷¹ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura del Renacimiento...*, *op.cit.*, p. 117.

⁴⁷² *Ibidem*, p. 138.

⁴⁷³ *Ibidem*, p.151.

estableció de forma más natural y fácil, precisamente por el sentido emocional y las formas anticlásicas con las que concebían la representación y el cuerpo⁴⁷⁴. Es con la llegada de la *maniera*, cuando en España comienzan a aparecer los primeros tratados artísticos, ya que por influencia de este estilo, incluso más teórico que el clasicista, se da un nuevo interés por los presupuestos del arte, con tratadistas como Felipe de Guevara o Francisco de Holanda.

La pintura que se desarrolla en España durante el siglo XVI tiene como característica principal su uso pedagógico y propagandístico. Es por esto que las obras deben ser claras para que el mensaje llegue al fiel de la forma más directa posible. Mientras en el norte de Europa, por influencia de Erasmo y la Reforma, se plantean la necesidad y el posible efecto negativo de la pintura religiosa, en España hay una defensa del uso de la imagen “como medio de persuasión, propaganda y adoctrinamiento”, según nos dice Fernando Checa⁴⁷⁵. La imagen religiosa asume un papel muy importante como instrumento, ya que la propia Iglesia se decanta por la predicación y la imagen, en detrimento de la palabra escrita, para luchar contra el protestantismo y establecer la nueva ideología que surge con el Estado Moderno, lo que explica la inflación que se da en la cantidad de pinturas que producimos e importamos en España durante esta época, pues la autoridad eclesiástica fue consciente del alcance que la imagen tenía en la sociedad, por encima de la autoridad de los teólogos⁴⁷⁶. Así, se comienza un proceso de control y regulación del arte religioso, cuyos primeros pasos se dan en las Constituciones Sinodales de Toledo de 1536, donde se inicia la doctrina en torno a las imágenes, llegando su fin durante el Concilio de Trento, que culmina su regulación⁴⁷⁷. Una de las características principales de esta doctrina es la importancia clave que tiene la teología, que es más relevante y definitiva que el propio arte⁴⁷⁸, es decir, el artista no tiene aquí la libertad propia del arte del Renacimiento en otros lugares, sino que su trabajo se encuentra todavía en cierto sentido constreñido al servicio religioso, político y espiritual.

La polémica en torno a la imagen proviene de dos fuentes diferentes: por un lado, la iconoclastia defendida por el protestantismo y, por otro, las tesis erasmistas

⁴⁷⁴ *Ibidem*.

⁴⁷⁵ *Ibidem*, p.221

⁴⁷⁶ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Idolos e imágenes...*, *op.cit.*, p. 9.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁷⁸ *Ibidem*.

acerca de la imagen, que en España tuvieron una gran influencia. Esto llevó a la Iglesia a plantearse preguntas acerca de la imagen artística y a crear todo un corpus ideológico en torno a ella: se trata de una doctrina basada en la teología, bien elaborada y definida, cuyo proceso de creación y estabilización culminará con el Concilio de Trento, habiendo participado los más importantes teólogos del mundo católico⁴⁷⁹. La mayor preocupación fue establecer un límite claro entre la imagen religiosa y el ídolo, para lo cual se diferenció entre las imágenes, compuestas de formas que encontramos en la naturaleza, y el ídolo, como un producto de la mente del hombre que no guarda paralelismo con nada natural y, por tanto, es ajeno a ella, demostrando así que la maldad no se encuentra en la materia, sino en la mente de los hombres⁴⁸⁰. De este modo, por lo que se respeta y venera una imagen es por aquello a lo que representa y por las emociones que en nosotros despierta, mediante la transmisión del significado que encierra⁴⁸¹. Los principales argumentos que se utilizaron en la defensa de la imagen fueron la función de ésta como *Biblia pauperum*, su capacidad para que lo que presentan y transmiten quede en la memoria de los fieles, y su uso como actividad espiritual para la mente humana⁴⁸², pues las personas las usaban para sus momentos de meditación y agudizaban su intelecto mediante la comprensión de lo representado. Como novedad, ahora la pintura no sólo tiene que ser pedagógica y transmitir los dogmas, sino que debe conmover, afectando a los ánimos de los espectadores, por lo que es necesario que sean claras, y tengan una estética emocional y expresiva que aluda a los sentimientos de los fieles, dando lugar a una sensibilidad religiosa apoyada más en las imágenes que en los conceptos⁴⁸³. Tanto los libros de meditación, ampliamente propagados desde la reforma del cardenal Cisneros, que ayudaban a encontrar la concentración y meditar, como los sermones, llenos de escenas descriptivas, figuras famosas y enseñanzas morales, fueron fuentes de inspiración iconográfica⁴⁸⁴.

La pintura religiosa del siglo XVI en España termina siendo, no sólo defendida frente a la iconoclastia reformista, sino también confirmada como una herramienta de primera necesidad para la legitimación y transmisión de los valores católicos. Es por ello que los estilos flamenco e italiano triunfaron durante todo el Renacimiento en

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁸¹ *Ibidem*, p.40.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 41.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 98.

España, pues en ambos se encontraban factores y recursos de gran valía para los objetivos religiosos y políticos del nuevo Estado Moderno: por un lado, la expresividad y el dramatismo, rozando lo patético, del arte flamenco era fundamental para mover el ánimo de los fieles y sentir el dolor y la magnitud de la vida y pasión de Cristo, que tanta importancia tuvo durante la *devotio moderna*; por otro, el estilo italiano, con sus formas amables también resultaba útil para que los espectadores se sintieran identificados y empatizaran con las figuras religiosas, por lo que es más usado en la representación de ciertas iconografías que ahora se tornan en un ambiente que, lejos de la majestuosidad del Gótico, nos remiten a espacios y momentos domésticos y serenos. Estas imágenes impregnaban el día a día de los ciudadanos que usaban las pinturas, ya sea aquellas que en tablas, muros o retablos decoraban los espacios sagrados, o las que se encontraban en los pequeños oratorios privados, para ayudarse en el proceso individual y privado de la meditación y el rezo. Con la visión de estas imágenes, los fieles se impregnaban de las historias de los personajes más relevantes del cristianismo y empatizaban con ellos, considerándoles modelos para llevar una vida que lleve a la salvación. Por ello, debemos tener en cuenta el poder que la pintura tenía en la sociedad del Renacimiento, y cómo este potencial fue visto por el poder político y eclesiástico, utilizándola como medio fundamental a través del cual, no solo aumentar la devoción, sino también transmitir los nuevos valores del Estado Moderno.

3.2. DE NIÑA A MUJER. LA EDUCACIÓN Y SU PRESENCIA EN LA PINTURA RELIGIOSA DEL RENACIMIENTO.

La vida de las mujeres a lo largo de los siglos ha estado marcada por dos factores de gran relevancia: la edad y el estado, pues a partir de estos se establecían los preceptos de la experiencia y la existencia femenina. Si era joven, madura o anciana, y si estaba casada, soltera o era viuda o doncella, marcaba definitivamente la vida de cualquier mujer, su comportamiento, su mayor o menor autonomía, y las tareas y funciones que podía o debía llevar a cabo. Así, las mujeres tenían una vida preestablecida, siendo preparadas para sus futuras funciones desde su nacimiento. Las etapas como niña y doncella están, por tanto, dedicadas a la formación de la mujer para su posterior estado como casada y su papel como madre; además, es durante este tiempo cuando han de ser honradas y guardar su virginidad, así como aprender los comportamientos propios del género femenino en cuanto a virtudes como el silencio, la obediencia, la castidad o la humildad en el gesto o el vestir. No es extraña la

proliferación de tratados acerca de la educación y formación femenina, pues ahora son precisamente los estados de casada y madre los más perfectos y recomendados para las mujeres, pues tienen el fin práctico de darle un fundamento estable al nuevo orden moderno, basado en la familia. Por ello, las mujeres debían estar perfectamente preparadas para cumplir con sus tareas domésticas, la crianza de los hijos y la compañía del marido, en un momento en que la felicidad y la buena convivencia dentro del hogar era responsabilidad de la mujer.

3.2.1. LA NIÑEZ Y SU REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA.

Desde el momento de su nacimiento, las mujeres estaban destinadas a renunciar a su vida como ser autónomo e individual. Debían, según los preceptos del Estado Moderno, que no resultaban novedosos en exceso con respecto a etapas anteriores, resignarse a estar bajo la tutela de los hombres, pues su inferioridad natural y su tendencia a la imbecilidad y la irracionalidad la hacían necesaria. El matrimonio y la maternidad eran sus objetivos vitales, puesto que eran la única razón posible para su existencia, siendo además el único medio para redimir la culpa femenina por el Pecado Original⁴⁸⁵, convirtiéndose en un deber, y no en un deseo. Para mitigar los efectos de rebeldía que esto podía tener en las mujeres, se crea en torno a ellas un imaginario que establece lo que es la femineidad, de forma que se sientan insertas en un lugar que les es propio, aunque construido por la mente masculina. Así, apaciguan el aburrimiento y el dolor por el enclaustramiento y el nulo desarrollo personal que las mujeres sufren durante toda su vida, independientemente de su estado civil o su edad, haciéndolas sentir parte de un colectivo, unos espacios y unas tareas que les son propios como género femenino. Por todo esto, nacer siendo mujer en el Renacimiento español, al igual que en el resto de Europa, no era un destino fácil, no sólo para ellas, sino incluso para los padres. El nacimiento de una niña constituía un gravamen improductivo para la familia, que traía consigo problemas, como la necesidad de una dote, el control sobre su cuerpo, pues su virginidad era lo único a lo que podían sacar provecho, o el adiestramiento sobre su obediencia y comportamiento como mujer⁴⁸⁶.

La infancia y la familia han sido un tema muy atrayente para la historiografía actual. Dentro de este campo, los datos acerca de la natalidad, la mortalidad infantil, tanto por causas naturales como el infanticidio, o la relación paterno-filial y los códigos

⁴⁸⁵ SANCHEZ, T., *op.cit.*, p. 18.

⁴⁸⁶ *Ibidem*, p. 20.

de comportamiento dentro de las familias han sido las principales áreas donde se han desarrollado las investigaciones. Algunos testimonios interesantes acerca de la natalidad o la relación entre padres e hijos durante el Renacimiento nos la han aportados esos estudios. En cuanto a la natalidad, podemos asegurar que la moral católica, que tan fervientemente ha defendido la castidad, no fue un factor decisivo, pues pese a la visión negativa del sexo, los nacimientos no descendieron⁴⁸⁷. Esto es probablemente a causa de dos razones: por un lado, el normal deseo entre las parejas y, por otro, la nueva defensa de la sociedad moderna hacia el matrimonio y la necesidad de procrear, como función y justificación principal al hecho de que las mujeres y los hombres convivan como parejas, frente a la tradición medieval que abogó por la vida dedicada a la religión y la castidad. De otra parte, parece que hubo durante la época moderna un intento por frenar la natalidad, pues coincide el aumento de las prácticas anticonceptivas con el descenso de la mortalidad infantil en ciertos lugares⁴⁸⁸. Las proles no eran tan grandes como se puede pensar. En el caso de las familias de clases bajas, la edad avanzada con la que las mujeres se casaban, debido a la carga de trabajo que tenían en el seno de su familia, no hacía posible que tuvieran más de cuatro o cinco hijos, algunos de los cuales ni siquiera llegaban a adultos, por las dificultades que la vida campesina presentaba; sin embargo, las familias de clase media alta podían llegar a ser bastante más numerosas, por las mejores condiciones de vida, el uso de nodrizas, que les permitía mantener sexo de nuevo antes, y la juventud con que las mujeres burguesas o nobles eran casadas, dedicando el resto de su vida a tener descendencia⁴⁸⁹. Aun así, no debemos olvidar que otros factores externos determinaban el tamaño de las familias, como las guerras, las hambrunas, los brotes de enfermedades o los desastres naturales.

Otro dato de gran importancia es la existencia más que probable de una relación afectiva entre padres e hijos, que podemos comprobar en el arte a través de representaciones pictóricas de la Sagrada Familia, o de momentos de intimidad materno-filial, en las que aparece Santa Ana y la Virgen con el Niño, cuyas imágenes precisamente en esta época, como se verá más adelante, añaden un componente cariñoso que antes no era tan explícito. Aunque se ha considerado durante mucho tiempo que en la Edad Moderna la relación de los padres hacia los hijos era de indiferencia o incluso hostil, utilizándoles como herramientas, los estudios que han aparecido en las últimas

⁴⁸⁷ BEL BRAVO, M.A., *op.cit.*, p. 72.

⁴⁸⁸ *Ibidem.*

⁴⁸⁹ DUBY, G.; PERROT, M., (dirs.), *Historia de las mujeres...*, *op.cit.*

décadas nos dicen que no era así⁴⁹⁰. Los abandonos que se dan a comienzos de la Edad Moderna nos hablan también de “afectividad”, pues en muchos casos son involuntarios y conllevan un acto que podríamos comprender como de amor por parte de los padres, que, conscientes de no poder cubrir sus necesidades, intentan llevarlos donde puedan darles al menos lo mínimo para vivir⁴⁹¹. Ya desde el siglo XIV se crea toda una defensa del cuidado, la responsabilidad y la crianza de los hijos dirigido a las madres, pues fue necesario en ese momento concienciar de ello, dada la alta mortalidad infantil, entre otras cuestiones, por el brote de peste, que hizo que los niños se convirtieran en un bien muypreciado. Esa actitud continuará durante el Renacimiento, pues, como se ha señalado, la familia es ahora la base en la que todo se sustenta.

La infancia durante los inicios de la Edad Moderna continuaba siendo una etapa de gran peligrosidad, donde sobrevivir era toda una hazaña, cuya responsabilidad recaía en los padres, especialmente en el rol de cuidadora de las madres. De hecho, quizás el momento de mayor peligro sucedía con el destete, alrededor de los dos años, pues una vez que la leche materna ya no podía ser el sustento principal, la necesidad de tener víveres para alimentar al bebé y la respuesta de éste hacia el alimento era una preocupación importante⁴⁹². Es precisamente ahora, a partir del inicio del siglo XVI, cuando aparece por primera vez el concepto de infancia y se intenta proteger a los niños en sus primeros años de vida, darles una buena educación de cara al futuro y cuidar de su salud, surgiendo una relación paterno-filial basada en el sentido de la responsabilidad, y el afecto y apego hacia los hijos. La mortalidad infantil era un miedo constante para las madres de todos los niveles sociales y, por ello, proliferan el uso de amuletos y ritos populares que luchan contra las enfermedades infantiles y los diversos peligros a los que podían enfrentarse, pues la pérdida de un hijo era una experiencia tremendamente dolorosa para las madres, cuya relación con los hijos está ahora incluso basada en la biología, a través de los nuevos estudios sobre obstetricia que se dan en el Renacimiento, y que pretenden demostrar una relación entre ambos que trasciende lo puramente físico, tras los meses de embarazo y el parto.

Como se ha señalado, el nacimiento de una hija siempre conllevaba un sentimiento de fracaso y miedo hacia la carga que esto iba a suponer. Las niñas traían

⁴⁹⁰ DUBY, G.; PERROT, M., (dirs.), *Historia de las Mujeres en Occidente. Del Renacimiento a la Edad Moderna*, vol. III, Barcelona: Taurus, 2018, p. 60.

⁴⁹¹ BEL BRAVO, M.A., *op.cit.*, p. 73.

⁴⁹² DUBY, G.; PERROT, M., (dirs.), *Historia de las Mujeres en Occidente...*, *op.cit.*, p. 61.

consigo una serie de enormes preocupaciones, pues debían darle un matrimonio ventajoso y mantener su honra para ello. Los propios tratados fisiológicos o médicos, que siempre aportan una visión negativa del sexo femenino, han dado explicaciones hacia qué circunstancias deben darse para que en el útero se forme una niña o un niño: depende de por qué lugar, derecha o izquierda, llegue la sangre al útero y se establezca. De esta forma, si la sangre entra y se mantiene en la zona derecha se generará un varón, pero si acaba en la izquierda se formará una hembra. Por ello, se crea toda una serie de consejos acerca de qué posturas, actitudes y comportamientos deben llevar a cabo los progenitores, especialmente la madre durante el embarazo, para que el sexo del bebé fuera voluntad de ellos, impidiendo de esta forma tener un número mayor de niñas que de niños, demostrando con esto la problemática que suponía el nacimiento de la mujer⁴⁹³. También se dieron causas médicas y biológicas al hecho de que nacieran bebés con enfermedades y malformaciones, así como a la infertilidad femenina, que siempre era culpa de la mujer y sus malos hábitos. La esterilidad es un tema de gran preocupación en el Renacimiento, como lo había sido durante muchos siglos atrás; muestra de ello es la aparición del tipo iconográfico de la Visitación, así como del Abrazo de San Joaquín y Santa Ana que, más allá del sentido religioso y devoto de la escena, muestra la preocupación de la sociedad hacia quedar sin descendencia, utilizando algunas de estas imágenes como amuleto en relación a este tema. La tradición clásica heredada por los médicos de la Edad Media y la Moderna, establece que la infertilidad es culpa de la mujer, bien sea por desviaciones morales, o por su propio temperamento frío⁴⁹⁴.

Tanto para varones como para hembras, la infancia en los siglos del Renacimiento era una etapa corta, debido a que pronto eran preparados para llevar a cabo un oficio y casarse lo antes posible, incorporándoles a la edad adulta. Duraba tan sólo del nacimiento a los siete años, aproximadamente, pues a partir de esta edad los muchachos se iniciaban en un oficio, mientras las niñas comenzaban a ayudar dentro del hogar. La escuela podía alargar la infancia, pues hasta no solía ser hasta los diez o doce años cuando podían asistir, de manera que el periodo escolar continuaba incluso hasta los veintidós años⁴⁹⁵; así, no se relaciona el periodo escolar con el de la infancia y adolescencia, como ocurrirá más adelante. La infancia de las mujeres era incluso más

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 410.

⁴⁹⁴ *Ibidem*, p. 392.

⁴⁹⁵ BEL BRAVO, M.A., *op. cit.*, p. 125.

corta, pues ellas casi nunca acudían a la escuela y eran casadas con apenas doce años, por lo que la educación para su vida adulta, como esposas y madres, debía empezar desde muy pronto⁴⁹⁶. Así, mientras los niños comenzaban alrededor de los ocho años a aprender un oficio, las niñas iban a ser separadas de los miembros masculinos de sus familias, quedando recluidas en el ambiente doméstico para guardar y vigilar de cerca su honra, e instruirla en las tareas básicas que tendría que llevar a cabo en apenas unos años en su propio hogar, para su propia familia. Así, nos dice Juan Luis Vives: “¡Cuánto mayor cuidado debemos adoptar en la formación de la doncella cristiana para organizar y perfilar no sólo las etapas de su desarrollo sino también la de su inicio, desde el instante mismo que toma la primera leche y que, a ser posible, a mí me gustaría que fuera la materna!”⁴⁹⁷.

Son pocas las imágenes de mujeres en edad infantil que encontramos en la pintura religiosa del Renacimiento, principalmente porque los personajes femeninos que en ellas encontramos son representados en edad joven o adulta, pues así aparecen en las historias religiosas, o en la vida de santas y mártires. Aparte de las numerosas imágenes de Jesús y San Juan Bautista como niños, es mediante la representación iconográfica de la Presentación de la Virgen en el templo como podemos ver un ejemplo en el que aparece una mujer en su etapa infantil. Son muchas las pinturas que representan este momento, como la *Presentación de la Virgen en el Templo* (Fig.1), realizada por Yáñez de la Almedina para el retablo mayor de la catedral de Valencia, que realiza junto a Hernando de Llanos, constituyendo una obra de excepcional importancia para la definición formal del clasicismo en España⁴⁹⁸. De las opciones que había dentro del estilo renacentista italiano, los artistas que, como Yáñez, se decantan por el modelo clásico, van a verse influidos por Leonardo, más que por artistas como Rafael o Miguel Ángel, y este es claramente el estilo que muestra esta Presentación⁴⁹⁹. Con unas formas suaves y bellas, la Virgen es representada como una niña que, con gesto amable que mira directamente al espectador, dándole un gran sentido protagonista, sube las escaleras del templo donde va a formar parte de una fiesta, en la que niñas van en procesión con antorchas hasta las autoridades de Jerusalén, como nos narra el

⁴⁹⁶ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p. 221.

⁴⁹⁷ JUAN LUIS VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*, <https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?posicion=1&idCorpus=1&idUnidad=10070> (Consultado en 13/8/019).

⁴⁹⁸ CHECA CREMADES, F., *Pintura y escultura...*, *op.cit.*, p. 122.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 129.

Protoevangelio de Santiago, donde aparece esta escena: “Y, cuando la niña llegó a la edad de tres años, Joaquín dijo: Llamad a las hijas de los hebreos que estén sin mancilla, y que tome cada cual una lámpara, y que estas lámparas se enciendan, para que la niña no vuelva atrás, y para que su corazón no se fije en nada que esté fuera del templo del Señor. Y ellas hicieron lo que se les mandaba, hasta el momento en que subieron al templo del Señor. Y el Gran Sacerdote recibió a la niña, y, abrazándola, la bendijo, y exclamó: El Señor ha glorificado tu nombre en todas las generaciones. Y en ti, hasta el último día, el Señor hará ver la redención por Él concedida a los hijos de Israel”⁵⁰⁰.

Esta escena también ha sido representada de forma magnífica por Pedro Berruguete (Fig.2), donde de nuevo podemos ver a una virgen niña, constituyendo una de las pocas imágenes en las que ver la apariencia infantil femenina. En este caso, aparece ataviada con una vestimenta más rica, pues en la imagen de Yáñez es representada con una sencilla túnica, dentro de un ambiente arquitectónico donde predomina un estilo todavía en transición entre la pintura gótica y renacentista, típica de los años en los que Berruguete realizó esta imagen, cuando tras la vuelta de Italia, aunque formado en la perspectiva o el decorativismo italiano que podemos percibir, todavía no se refleja totalmente el influjo italiano en la pintura castellana.

⁵⁰⁰ Protoevangelio de Santiago:
<http://osmthi.es/onewebmedia/PROTOEVANGELIO%20DE%20SANTIAGO.pdf> (Consultado en 12/8/2019).



Fig.1. Yáñez de la Almedina, Presentación de la Virgen en el templo. Retablo de la Catedral de Valencia, 1506 -1510.

La figura de la Virgen fue considerada el modelo perfecto para todas las mujeres desde los primeros concilios cristianos, como el de Éfeso o Nicea, donde se establece a María, no sólo como Madre de Dios, sino también como culmen de las virtudes y la perfección femeninas. Es por ello que se debe dedicar una especial atención al surgimiento del culto hacia esta figura clave del cristianismo, pues va a ser la más representada entre todas las mujeres de la pintura religiosa. Así, es a través de sus representaciones iconográficas como se transmiten a las mujeres las nuevas ideas que giraban en torno a ellas durante los inicios de la Edad Moderna, pues, siendo como era la mujer más perfecta, no sólo no había mejor ejemplo, sino que además, desde los inicios del cristianismo, la devoción hacia ella era enorme, por lo que su influencia en la sociedad, especialmente entre el género femenino, fue incuestionable. Este rol de la Virgen como figura ejemplarizante era bien conocido por los moralistas, quienes la usaron en sus tratados como modelo de comportamiento. Juan Luis Vives, en su *Instrucción de la mujer cristiana* (1523), al redactar el capítulo X, dedicado a “Las virtudes de las mujeres y los ejemplos que debe imitar” dice: “En primer lugar tomará, según dije, de María, princesa y honra de la virginidad, Madre de Cristo, Dios y

hombre, (...) pues ella fue hecha para servir de ejemplo a todas las mujeres, para provocarlas y atraerlas a todas a que imiten el ejemplo de su castidad y sus más eximias virtudes”⁵⁰¹.

El culto hacia la Virgen María es protagonista de una evolución muy interesante a lo largo de los siglos, donde su fama va en aumento debido a la unión de dos factores: las teorías cultas y el amor popular, que jugó un papel fundamental. Pese a que su presencia en los Evangelios canónicos y en el Nuevo Testamento no es muy reseñable, pues apenas dice una palabra y no tiene protagonismo por sí misma, sino en relación con su Hijo, resulta muy interesante la resonancia que consiguió crear en los corazones de los fieles desde los primeros momentos del cristianismo. Teniendo en cuenta la cantidad de datos, dogmas, leyendas, milagros, festividades, etc., que tenemos en torno a la figura de María, y la prácticamente inexistente información que encontramos sobre ella en las primeras fuentes oficiales del cristianismo, podemos asegurar que el culto a esta mujer entre mujeres surgió de la fe popular. Esta devoción que despertó la Virgen se encuentra muy ligada a la imagen amable y protectora de la Madre de Dios, quien además era madre de todos. La Virgen sacudió el ánimo de todos los creyentes cristianos, pues se encontraba estrechamente relacionada con una figura de gran valor para todos los seres humanos: la madre. Así, desde sus inicios, los cristianos han encontrado en la redentora María una figura protectora, amable, llena de virtudes, a la que acudir en busca de ayuda y a recurrir a su papel como mediadora entre Dios y la Humanidad.

No era de extrañar que los humanos, curiosos por naturaleza, se preguntaran más acerca de esta mujer extraordinaria, de la que apenas encontraban información: no sabían nada acerca de su procedencia, de su aspecto, su vida antes de ser Madre o su personalidad, seguro llena de virtudes. Es por esto que surge una literatura popular en torno a figura de la Virgen, con el objetivo de “conocer” mejor a este fascinante personaje, en el que los fieles tanto apoyo encontraban. A partir del siglo II d.C., son realizados los llamados Evangelios apócrifos, donde aparece la historia de la vida de la Virgen, desde el momento en que sus padres, San Joaquín y Santa Ana la conciben de forma milagrosa y pura, hasta después del nacimiento y la vida de Cristo. Esta

⁵⁰¹ JUAN LUIS VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*, 1523
<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&idUnidad=10066> (Consultado en 12/8/2019).

información se unió a algunos datos recogidos en pasajes de los Evangelios de San Lucas y San Mateo, en los que aparece María junto a Cristo durante su infancia⁵⁰², creando así todo un corpus legendario acerca de la vida de María. Los textos apócrifos son el Protoevangelio de Santiago⁵⁰³, realizado aproximadamente entre el siglo segundo y el tercero después de la muerte de Cristo, el Evangelio del Pseudo Mateo⁵⁰⁴, del siglo VI, así como el Libro sobre la Natividad de María⁵⁰⁵, escrito en el siglo IX. Pese a un primer rechazo por parte de la Iglesia hacia los apócrifos, finalmente estos fueron aceptados debido al enorme calado que habían tenido entre los fieles, quienes habían creado un imaginario mariano que ya era imposible de eliminar. Esta devoción profunda también fue reflejada en el arte, pues las representaciones en las que aparece María son tan numerosas que, en ocasiones, superan en número a las protagonizadas por Jesús. Para estas representaciones, los apócrifos que hablan acerca de la Virgen María se convierten en la principal fuente de información para los artistas que desarrollan los tipos iconográficos marianos a lo largo de los siglos, especialmente durante el Renacimiento, cuando se humaniza el tema religioso, para la realización de escenas amables y domésticas, en las que la vida cotidiana de María, bien como hija o como madre, era una inspiración perfecta, de gran valía además para mostrar el comportamiento ejemplar del que debían aprender todas las mujeres.

Durante los primeros siglos del cristianismo, la imagen de María como Virgen y Madre de Dios fue llevada a debate en diferentes momentos y por diferentes cuestiones. Por un lado, su virginidad fue un tema de gran relevancia, pues su veracidad conllevaba la confirmación del origen divino de Cristo. La tradición judía no daba otra salida posible a la vida de las mujeres que no fuera la de ser esposa y madre, por lo que el hecho de que María fuera virgen y, por tanto, no fuera una mujer dentro de la normalidad establecida era algo que quedaba fuera de la mentalidad de la época; de hecho, tenemos varios ejemplos de mujeres desgraciadas en la Biblia, debido a su infertilidad. También fue problemático el nacimiento por parto humano de Cristo, que aportaba de nuevo ciertas dudas acerca de su origen divino. Tenemos que esperar al

⁵⁰² GARCÍA PAREDES, J.C.R., *Mariología*, Biblioteca de Autores Cristianos: Madrid, 1995, pp. 76 y 120.

⁵⁰³ Protoevangelio de Santiago, *op. cit.*

⁵⁰⁴ Evangelio del Pseudo Mateo, <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvPsMateo.htm> (Consultado en 12/8/2019).

⁵⁰⁵ Libro de la Natividad de María, <http://escrituras.tripod.com/Textos/EvNatMaria.htm> (Consultado en 12/8/2019).

siglo V, en el Concilio de Éfeso, realizado en el año 431, para que se dé la confirmación de la virginidad de María, que se convierte ya en la Madre de Dios a ojos de la Iglesia oficial, siendo éste el primer hito dentro del culto a la Virgen⁵⁰⁶. A partir de este momento veremos un creciente desarrollo del culto mariano, centrado en las cuestiones más relevantes: su maternidad divina y su maternidad, que ya habían quedado fuera de dudas, convirtiéndola, no sólo en la Madre de Todos, sino en la mujer más perfecta del universo, pues fue elegida por Dios gracias sus incontables virtudes, espejo para las demás, que establecen hacia ella una relación ambigua, que se mueve entre la admiración y la frustración, pues las mujeres son conscientes de no poder alcanzar nunca su ideal, debido al cumplimiento de sus roles como madres y esposas. Como explica Marina Warner⁵⁰⁷, resulta curioso y contradictorio que pidan a las mujeres parecerse a María, cuando todas las facetas de la Virgen han sido diseñadas para alejarse de la naturaleza y la vida femenina. En cualquier comparación, las mujeres ordinarias quedarían, evidentemente, por debajo de María, cuyas virtudes son sublimes e inalcanzables.

La iconografía mariana va a conocer un enorme desarrollo, especialmente en Bizancio, siendo extendido al resto de Europa, debido, no sólo a la devoción existente hacia la figura de María, sino también a su papel como prototipo de perfección⁵⁰⁸. Durante la plena Edad Media, entre los siglos XII y XIII, las peregrinaciones y los viajes de los cruzados, así como el creciente poder de la Iglesia sobre la educación, propiciaron un aumento en la difusión del culto mariano, que trajo consigo un mayor interés por la figura de la Virgen, que ahora tiene una creciente presencia, tanto en los textos de los teólogos, como en la pintura del momento⁵⁰⁹. En el siglo XIV la figura de la Virgen María y la devoción hacia su persona se había extendido por toda Europa con gran éxito, disfrutando de un lugar principal en la devoción de los fieles.

A finales de la Edad Media asistimos a un momento de enorme relevancia, debido al impacto que tuvo, no solo sobre la imagen de María, sino sobre el propio devenir de la vida de las mujeres. Se trata de la aparición dentro de la reforma

⁵⁰⁶ WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid: Taurus, 1991, p. 102.

⁵⁰⁷ *Ibidem*, p. 112.

⁵⁰⁸ SALVADOR GONZÁLEZ, J.M., "Benedicta in mulieribus. La Virgen María como paradigma de la mujer en la tradición patrística y su posible reflejo en la pintura gótica española" en *Mirabilia*, nº17, 2013, pp. 11-49, p. 15.

⁵⁰⁹ WARNER, M., *op.cit.*, p. 247.

franciscana de una nueva interpretación en torno a la Encarnación, pues este pasaje en el que María acepta el destino que Dios ha elegido para ella fue interpretado por los religiosos como la mayor muestra de humildad que nadie haya hecho jamás, convirtiendo así a María en el paradigma de la humildad, pero también en la imagen de la sumisión⁵¹⁰. El consentimiento de María no sólo simboliza la libre cooperación entre la Humanidad y Dios para conseguir la Salvación, sino también un concepto moral de plena actualidad en el Renacimiento: la sumisión y obediencia femenina⁵¹¹. Como es sabido, aunque los inicios del cristianismo y las enseñanzas de Cristo abogaban por el igualitarismo, las tradiciones clásica y judía, con el enorme peso que durante siglos habían tenido en la mentalidad de las sociedades, hicieron un trabajo de denigración hacia las mujeres, quedando finalmente bajo el yugo de la subordinación al hombre también en el cristianismo, a través del uso de argumentos basados principalmente en el pasaje de la Creación, donde Eva nace de la costilla de Adán, y en el Pecado Original y la culpa de la primera mujer, cuya responsabilidad y maldad mancha a todas las mujeres nacidas después. Hasta este momento, con la reforma franciscana, pese a que María fue proclamada como el modelo perfecto para todas las mujeres, esta relación no estaba del todo inserta en la mentalidad femenina, pues no se daba una identificación que ahora sí va a ocurrir⁵¹². Aunque ya los Padres de la Iglesia habían hablado sobre la modestia, el recato y el silencio como principales características de la buena mujer cristiana, fueron los franciscanos los que ahora elevan el concepto de la *humilitas*, pues hablaban en nombre de los más desfavorecidos y marginados. Así, estos frailes adaptaron a sus nuevos ideales el culto a la Virgen, teniendo repercusión en el arte y en los tipos iconográficos, que se convertirán, especialmente con el fin de la majestuosidad del Gótico y los inicios de la Edad Moderna y la nueva espiritualidad, basada en la intimidad y el recogimiento, con un sentido más privado y doméstico, en escenas donde la vida cotidiana, la vestimenta más sencilla y la práctica desaparición de símbolos divinos nos hablan de una humanización de la imagen religiosa, que viene dada por la influencia de esta nueva concepción de la humildad, pero que además también es propiciada y adaptada por las nuevas necesidades espirituales de los cristianos.

La muestra de la sumisión femenina a través de la Encarnación no fue el principal objetivo de los franciscanos cuando llevaron a cabo la renovación del

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 238.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 237.

⁵¹² *Ibidem*, p. 240.

concepto. Sin embargo, tanto el nuevo Estado como la Iglesia vieron en él una gran oportunidad para establecer finalmente el ideal de subordinación e inferioridad femenina, mostrando a la Virgen en su momento de máxima humildad⁵¹³. Así, con esta forma de postrar a la Virgen ante su Hijo se crea un ideal de feminidad que se basa en la sumisión, en la humildad y en la posición de inferioridad de las mujeres, que necesitan la protección y tutela de los hombres. Aunque los franciscanos no extendieron esta nueva significación a propósito, se unió a nuevos valores sociales que surgían durante la Baja Edad Media, en los que, con la aparición de la clase urbana, las mujeres volvían a una vida más doméstica, dentro del hogar, para acabar cristalizando en las ideas del Estado Moderno sobre la necesidad de que la mujer pase su vida en el ámbito privado y doméstico. Las imágenes de la Virgen María se multiplican, pues van ahora a ser utilizadas como reflejo del nuevo ideal femenino. Como se verá, el nuevo idealismo doméstico y el imaginario femenino tendrán su proyección en las pinturas de temática religiosa durante todo el Renacimiento, siendo las imágenes de la Virgen con el Niño o las Sagradas Familias, campos excelentes de cultivo de las nuevas ideas acerca de los roles de género que circulaban durante los inicios de la Edad Moderna.

A finales del siglo XV y principios del XVI asistimos a una nueva imagen de la Virgen María, que ha sido casi despojada de su majestuosidad y divinidad, que tanto le ha caracterizado durante el Gótico, donde era representada como una mujer sublime e inalcanzable, de gran poder, para ahora mostrarse como una mujer digna y cercana, cuya virtud principal es la humildad, que la conduce a tener un comportamiento sumiso y obediente, aceptando su destino como madre y esposa, dedicando su vida al cuidado de su familia, como debían hacer las mujeres modernas, que ahora sí sienten una mayor cercanía y se identificaban con los sufrimientos y deberes de María, especialmente como madre. Esta imagen fue fundamental para la transmisión de las ideas del Estado Moderno acerca de la importancia de la familia y las funciones de la mujer dentro de ésta, pues María reflejaba a la perfección el nuevo ideal femenino. Además, esta imagen humanizada de la Virgen responde de forma muy efectiva a las nuevas necesidades que aparecen con la *devotio moderna* y la crisis espiritual, pues ahora la acción de empatizar con esta figura religiosa se hace de forma natural y fácil por parte de las fieles, algo de gran importancia, pues la identificación con los personajes y las escenas de la Historia Sagrada era fundamental a la hora de la práctica piadosa promovida por la espiritualidad

⁵¹³ *Ibidem*, p. 245.

individual e intimista del siglo XVI español. Era necesario un arte capaz de conectar a espectador y protagonista de la pintura, para que ésta sirviera como apoyo a la meditación y al rezo, principal función del arte en estos momentos. La influencia que durante la meditación tenían estas imágenes y la conexión emocional creada entre el creyente y la pintura explica en gran parte la capacidad de estas imágenes, no sólo para ser apoyo visual para la concentración y constrictión durante el rezo, sino para la reflexión sobre la propia vida y el uso de estos personajes representados como ejemplo de comportamiento.

Siendo la Virgen la mujer entre todas las mujeres, es comprensible la enorme cantidad de imágenes que surgieron donde ella o algunas escenas de su vida son las protagonistas. No solo se convierte en un culto extendido y relevante dentro del cristianismo por sus connotaciones maternas y protectoras, que mueven el espíritu de los fieles, sino también en una herramienta de primer orden como ejemplo para la vida de las mujeres modernas, a través del cual extender el nuevo imaginario femenino.

3.2.2. LA MADRE MAESTRA Y LA ICONOGRAFÍA DE SANTA ANA.

La comparación dicotómica entre Eva y María a la que eran sometidas las mujeres influye de forma decisiva en los conceptos acerca de la educación femenina, tanto para defenderla como para vituperarla. Como hijas de Eva y herederas de su culpa por el Pecado Original, las mujeres fueron consideradas débiles y con una maldad natural que las hacía la perdición de muchos hombres, como le ocurriera a Adán. Es por ello que la Iglesia y el Estado deben reprimir al sexo femenino y controlarlo, usando para ello a María como imagen a imitar, contraria a Eva y llena de virtudes; a través de la imitación del modelo de María, las mujeres podían superar su naturaleza débil y su parecido con Eva⁵¹⁴. Esta educación se convierte en un deber de la sociedad, pues era imprescindible controlar y transformar los instintos naturales femeninos hacia la maldad, y convertirlas en seres sociales con unas funciones propias⁵¹⁵. Es mediante la educación como las mujeres adquirirían los comportamientos, hábitos y saberes que necesitan para la vida, unas enseñanzas que eran establecidas por los hombres, quienes decidían cómo debía ser la formación femenina. Dentro de ésta encontramos algunos

⁵¹⁴ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las laicas en la Baja Edad Media castellana. Cultura de hombres, ¿cultura de mujeres?”, en SEGURA GRAIÑO, C. (ed.), *De leer a escribir I. La educación de las mujeres: ¿Libertad o subordinación?*, Madrid: Al-Mudayna, 1996, pp. 63-75, p. 64.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

aspectos que serán inmutables para la educación femenina, no solo durante la Edad Moderna, sino a lo largo de los siglos: aquellos que corresponden a las ideas acerca de la subordinación femenina y el control de los hombres sobre las mujeres; los otros principios mutarán en función de las necesidades de cada época⁵¹⁶. Por todo esto, podemos asegurar que la educación de las mujeres no se basa en conocimientos sino en comportamientos, entre los que destacan la docilidad, el silencio, la obediencia o la sumisión.

Desde los inicios del cristianismo, la educación de las mujeres ha sido un tema preocupante y debatido, con opiniones a favor y en contra. San Pablo, punto de partida de la tradición patrística, manifiesta una clara oposición a la educación de las mujeres, a las que impone el silencio. En el siglo III, Anastasio recomienda algunas lecturas controladas de las Escrituras, y el conocimiento pasivo de los salmos, con el objetivo de orar. Jerónimo el Dálmata, a finales del siglo cuarto después de Cristo, realiza un detallado programa acerca de la educación que deben recibir las mujeres, pues fue profesor de mujeres ascéticas de la aristocracia romana⁵¹⁷: enseña a escribir, a leer las Sagradas Escrituras durante el día, a tener una pronunciación clara y le da mucha importancia al aprendizaje moral. Al mismo tiempo, desautoriza el saber femenino, ya que las mujeres no pueden decidir en materia de moral ni doctrina. Solo algunas mujeres vírgenes o viudas fueron elogiadas en cuanto a su saber y cultura, pues se habían alejado de la vida femenina, convirtiéndose en *mujeres viriles*, siendo prácticamente hombres, aunque estos son casos extraordinarios y poco frecuentes.

Con la aparición del Humanismo, la relevancia y el prestigio que tenía la educación aumentó, considerando la formación intelectual y cultural como una de las características más importantes del hombre moderno; sin embargo, esto no se trasladó al caso femenino fácilmente, siendo casos contados y extraordinarios los de mujeres humanistas elogiadas por sus colegas, a las que les reconocían su sabiduría. La división en los roles de género que trae consigo la Edad Moderna, secundada por los humanistas y teóricos del momento, apoya la necesidad de la educación femenina, pero no para el desarrollo personal de las mujeres, sino para formarlas en lo que significa ser esposas sumisas y madres cuidadosas: hablar poco, obedecer al marido, no salir a la calle, son

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁵¹⁷ SEGURA GRAIÑO, C., “Leer, escribir y enseñar. La experiencia de las religiosas en los siglos IV a X” en SEGURA GRAIÑO, C. (ed.), *De leer a escribir...op.cit.*, pp. 23-44, p. 28.

algunos de los preceptos que las mujeres debían aceptar para cumplir sus funciones⁵¹⁸. La diferencia en cuanto a la educación para las mujeres, igual que para muchos otros aspectos, se encontraba en la fortuna y la posición social. Así, mientras las mujeres nobles eran amas de casa, las campesinas dedicaban todo su esfuerzo al trabajo en el campo y dentro del hogar, por lo que las primeras, además de mayores recursos, tenían más tiempo para dedicar a su formación, y también a la recibida por sus hijos durante los primeros años⁵¹⁹. El grupo de nobles y burguesas recibían formación lectora, y también aprendían a escribir, aunque esto estaba más destinado a ayudar en el negocio al marido que a desarrollar sus propios proyectos, y aprendían la doctrina cristiana, costura y música, mediante profesores particulares o asistiendo a escuelas o conventos, pero especialmente a través de las madres, quienes se encargaban de la transmisión de los saberes femeninos.

Moralistas como Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam defendieron una corriente, que ya comenzó durante la Edad Media, cuando se dieron cuenta de la necesidad de cierta educación femenina para conseguir una sociedad mejor, en la que las mujeres cumplieran sus funciones de forma efectiva, y que ahora eclosiona con la consideración del analfabetismo como una aberración que debían eliminar, tanto en los hombres, como en las mujeres⁵²⁰. Juan Luis Vives nos dice acerca de la educación de las mujeres: “(...) la mayor parte de los vicios de la mujeres de nuestra época y de siglos anteriores (y que realmente son mucho más abundantes entre las mujeres cristianas de lo que lo fueron en ningún otro pueblo pagano o bárbaro) surgieron de la ignorancia, porque ni leyeron ni oyeron jamás los egregios consejos de los Santos Padres sobre la castidad, el retiro, el silencio, los adornos y el refinamiento femenino. Si ellas hubiesen conocido de alguna manera estos consejos, no habría sido posible que la situación llegara a alcanzar este punto de insolencia tan insoportable (...)”⁵²¹. Como es sabido, esta educación que ahora defienden los humanistas, no tiene como objetivo la intelectualización del género femenino, como ocurre con el masculino, sino una búsqueda de la virtud en las mujeres, que debían obtener un mínimo de

⁵¹⁸ FRAILE SECO, D., “Mujer y cultura: la educación de las mujeres en la Edad Moderna” en *Foro de Educacion*, nº4, 2004, pp. 74-88, p. 75.

⁵¹⁹ *Ibidem*, p. 77.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 83.

⁵²¹ JUAN LUIS VIVES, *Instrucción de la mujer cristiana*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?posicion=1&idCorpus=1&idUnidad=10073>
(Consultado en 13/8/2019).

comportamientos para llevar a cabo sus funciones. De hecho, incluso dentro del humanismo encontramos voces discordantes, pues mientras pensadores como Vives o Erasmo defendían la educación femenina, otros como Juan de la Cerda o Gaspar de Astete estaban en contra de algunos aspectos, asegurando que no todas las mujeres debían saber leer, o que no era necesario saber escribir, pues nunca lo iban a hacer⁵²². Por otro lado, mientras Erasmo defiende que el cabeza de familia, el padre, debe ser quien vigile y controle la educación de las hijas, Vives le da esa responsabilidad a las madres, apareciendo ahora la familia como un agente de máxima importancia en la educación de los hijos⁵²³, como también hará Diego de Varela, en su *Tratado para las virtuosas mujeres*, donde llega a afirmar que los hijos deben quedarse con sus madres hasta llegar a la veintena, responsabilizando a la madre de educarlos en todo lo que no tenga que ver con materias ligadas a oficios o guerras⁵²⁴. Así, aunque el ambiente intelectual general y la mayor alfabetización dio pie a la aparición de un género femenino más formado intelectual y culturalmente, y conocemos algunos ejemplos de mujeres cultas en España, como Beatriz Galindo, Isabel de Villena o la propia Isabel la Católica, que le dio una impecable educación a sus hijas, en general podemos asegurar que los siglos del Renacimiento no fueron favorables para el desarrollo de la cultura femenina⁵²⁵.

Juan Correa de Vivar pinta alrededor del año 1540 una *Virgen con Santa Ana y el Niño* (Fig. 3), que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, donde podemos ver a dos sencillas y amables mujeres, en un ambiente doméstico burgués de tintes clásicos, pues aunque simple no es un lugar pobre, que parecen estar enseñando a leer a un niño. Se trata de un tipo iconográfico que tendrá un gran desarrollo, incluso durante el Siglo de Oro, en el que la Virgen y Santa Ana aparecen enseñando al Niño Jesús, donde sobresale la actitud cariñosa de las mujeres, que cuidan al Niño como madres afectuosas y se preocupan de los primeros pasos en su educación. Los libros que leen juntos son con toda probabilidad textos sagrados, pues enseñar a leer, comprender y respetar estos textos era una tarea fundamental de las madres.

⁵²² FRAILE SECO, D., *op.cit.*

⁵²³ RIVERA, O., *op.cit.*, p. 73.

⁵²⁴ BECEIRO PITA, I., “Modelos de conducta...”, *op.cit.*, p. 71.

⁵²⁵ FRAILE SECO, D., *op.cit.*, p. 84.



Fig.3. Juan Correa de Vivar, *La Virgen, Santa Ana y el Niño*, Museo del Prado, 1540-1545.

Estas imágenes muestran la implicación que ahora, en la Edad Moderna tendrá la familia, y de forma especial las madres, en la educación de los hijos, sobre todo en el ámbito moral y en el comportamiento. Es a través de la familia como se transmite todo el sistema de valores que le da un carácter específico a la sociedad renacentista, siendo además la familia el mejor mecanismo que Estado e Iglesia encuentran ahora para mantener el orden establecido⁵²⁶. El matrimonio es la base del Estado, no sólo por la procreación, sino por la educación de la población, que comienza en el seno de las familias, siendo ahora una preocupación importante, ya que la infancia es considerada una responsabilidad de los padres, y la educación supone un factor crucial en la vida adulta⁵²⁷. Los niños eran considerados por los humanistas personas con plenas capacidades, aunque estas aún no se hubieran desarrollado, y son las madres las que deben observar a sus hijos para saber cuándo estos necesitan la enseñanza de algún concepto, y, sobre todo, para que les den la educación moral y ética necesaria para el desarrollo de la vida adulta, pues los conocimientos intelectuales y profesionales no les corresponden a ellas, pero sí aquellos relacionados con la buena convivencia y el

⁵²⁶ BEL BRAVO, M.A., *op. cit.*, p. 120.

⁵²⁷ *Ibídem*, p. 121.

comportamiento. Así, la familia ya no es solo una unidad económica, sino también un lugar de refugio y afectividad, donde se establecen relaciones sentimentales⁵²⁸.

La proliferación de imágenes donde, bien Santa Ana, o bien la Virgen María, enseñan o acompañan a sus hijos en las lecturas, son un reflejo de lo que ocurría en una sociedad que, tras la revalorización del concepto de la maternidad, deja en manos de la madre, como principal proveedora de la educación moral, las enseñanzas más elementales y cuidados de los bebés, esenciales para el transcurrir de los primeros años de vida. El siglo XVI presencia un avance en las investigaciones acerca de la ginecología y la obstetricia que, aunque aún estaban fundamentadas en las teorías de autoridades clásicas como Hipócrates o Galeno, difíciles de superar todavía por su enorme influencia, y, por tanto, no eran del todo exactas, sí que traen una nueva concepción del embarazo y del parto, otorgando una dignidad a la maternidad nunca antes vista⁵²⁹. La imagen de la maternidad, dominada por el embarazo y el parto, ha sido entendida durante siglos como una consecuencia de la culpa femenina del Pecado Original, a raíz del cual las mujeres fueron castigadas a parir con dolor y a criar a sus hijos; sin embargo, por la necesidad de prestigiar el ámbito familiar, no era conveniente que existiera esta imagen negativa de la maternidad y los humanistas lucharon contra ella, utilizando los avances médicos en torno al embarazo y al parto, consiguiendo que ya no fuera vista como una consecuencia del pecado, sino como una característica biológica que dignificaba la tarea de las mujeres como madres, y aumentaba el cuidado y la preocupación en torno a ellas y al bebé⁵³⁰. Las numerosas representaciones pictóricas que surgen en torno al tema del nacimiento de diversos personajes religiosos, también son una muestra del aumento de la dignidad de la maternidad y el parto, como se verá más adelante.

Con todo esto, la maternidad, convertida en oficio, se llena de dignidad y responsabilidad, siendo un acontecimiento para el que las mujeres debían estar muy preparadas, por lo que su formación iba dirigida principalmente al desempeño de las tareas que conllevaba ser madre, además de esposa. Era necesario que las mujeres supieran leer para enseñar igualmente a sus hijos, y leer juntos los textos religiosos de primer orden, mediante los cuales los hijos, y especialmente las hijas, conocían cuáles

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 122.

⁵²⁹ ROMERO TABARES, M.I., *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998, p. 184.

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 184.

eran los preceptos morales a seguir, conocían la Historia Sagrada que inundaba su cultura, y comprendían cuál era su lugar en el mundo y cómo debían comportarse en función a ello. Es a través de la madre como los hijos adquieren sus primeros conocimientos para la vida, estando reservada para ellas principalmente la educación moral de éstos. De nuevo, en pinturas como *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, de Juan de Juanes (Fig. 4), observamos a las más perfectas entre todas las madres dedicar tiempo a la relación con su Hijo y Nieto, leyendo juntos un texto de cariz religioso que, en este caso, no solo simboliza la futura pasión de Cristo, sino las enseñanzas de Santa Ana a la Virgen, que tenían como objetivo convertirla en la más perfecta de las madres. El amor, simbolizado por el rojo del vestido que porta la Virgen, impregna la escena, donde también aparece una rosa que, entre conceptos como la santidad o la caridad, también es símbolo de la maternidad, que tan presente está en esta escena.



Fig. 4 Juan de Juanes, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Ayuntamiento de Alcoy, siglo XVI.

Las mujeres españolas que recibieron educación durante el Renacimiento lo hicieron dentro del hogar, bien a través de la madre, o con un tutor en caso de tener mayores recursos. Además de guiar su formación con los tratados pedagógicos de los moralistas, aprendieron a través del ejemplo de mujeres virtuosas, pasadas y

contemporáneas⁵³¹. Por ello, las mujeres tuvieron en las representaciones donde Santa Ana y la Virgen enseñan a sus respectivos hijos, no solo un objeto devocional, sino también de aprendizaje y modelo, pues estas mujeres enseñan a las madres cómo educar a sus hijos, pero también a las hijas cuáles serán sus futuras funciones, y cómo es entre las mujeres, de generación en generación, que se traspasan los conocimientos femeninos, entre los que destacan aquellos relacionados con las tareas domésticas y la moral⁵³². Esta educación siempre era aportada por las madres, junto con otros miembros femeninos de la familia. Aunque no todos los moralistas defendían que la educación estuviera en manos de las madres, como es el caso de Erasmo, quien le daba la responsabilidad de la supervisión a los padres, todos coincidían en que, en el caso de las hijas, sí eran las madres quienes debían enseñar, y también eran ellas quienes aportaban las enseñanzas en torno a la moral y la religión, pues debido a que dedicaban buena parte de su tiempo a las lecturas piadosas y el rezo, eran las más adecuadas para ello.

A finales del siglo XIV, cuando la literatura y el ámbito artístico comienzan a interesarse por las historias cotidianas y del espacio privado, aparece un culto muy importante hacia la figura de Santa Ana, y en los siglos XV y XVI aparece representada en la iconografía como la figura de la educadora por excelencia, en su doble papel de madre y abuela; el auge de estas imágenes, como ya ha sido señalado, está relacionado con la plasmación de las prácticas educativas de la sociedad del momento, sobre todo entre las élites⁵³³. Así, Santa Ana se convierte en el arquetipo por excelencia, no solo de madre educadora, sino también de mujer lectora⁵³⁴.

La figura de Santa Ana aparece por primera vez en los evangelios apócrifos, donde se narra el origen y la infancia de la Virgen María: el Protoevangelio de Santiago, el Evangelio del Pseudo Mateo y el Libro de la Natividad de María, donde se hace referencia a la historia de los padres de la Virgen y de su nacimiento milagroso. Estas historias fueron enriquecidas con literatura posterior, como la Leyenda Dorada en el

⁵³¹ HOWE, E.T., *Education and Women in the Early Modern World*, London: Ashgate, 2008, p. 96.

⁵³² *Ibidem*, p. 101.

⁵³³ BECEIRO PITA, I., “Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (ss. XII a XVI), en LOPEZ BELTRÁN, M.T., *op.cit*, pp. 37-72, p. 60.

⁵³⁴ BORSARI, E.; MARTINEZ, A.; BAQUERO, A.L. (eds.), “Modelos e imágenes de la lectura femenina. De Santa Ana a las damas lectoras” en BORSARI, E., et.al., *Estudios de literatura medieval*, Murcia: EDITUM, 2012, PP. 205-217, P. 206.

siglo XIII⁵³⁵, debido al creciente valor devocional que su Hija, la Virgen María, estaba disfrutando en los siglos centrales y finales de la Edad Media, que trajeron consigo un aumento en el interés por su vida, y, por tanto, también en las historias alrededor de su familia⁵³⁶. La representación iconográfica más relevante de Santa Ana, además del momento del abrazo con San Joaquín ante la Puerta Dorada, es en su papel como mujer lectora y madre maestra, que enseña tanto a la Virgen, como a su nieto, el Niño Jesús. Estas imágenes se multiplican durante el siglo XVI, momento culmen de la devoción hacia Santa Ana, una figura que, al igual que María, no solo estaba presente en las oraciones y el culto de los fieles cristianos, sino que era un medio de transmisión de ideas de primer orden; de hecho, fue en el año 1584, cuando el papa Gregorio XIII consagra la fiesta dedicada en su honor⁵³⁷.

En la *Santa Ana Triple*, del maestro de Sinobas (Fig. 5), encontramos de nuevo esta iconografía, donde Santa Ana aparece con la Virgen y el Niño, con un libro entre ambos. Como se puede observar, dado el número de ejemplos pictóricos creados durante el Renacimiento en España, se trata de una imagen a cuya visión los fieles estarían acostumbrados, pese a que esta escena no tiene una base literaria, pues no se encuentra en las Escrituras. Como explica Pamela Sheingorn⁵³⁸, tras el momento en que la Virgen es presentada en el templo, el Protoevangelio pasa directamente a la edad de doce años, cuando es dada en matrimonio a San José, sin hacer mención a la educación que Santa Ana le procuró a su hija. Por tanto, la idea de la madre de la Virgen como mujer culta y maestra tiene probablemente su origen en el momento en que se afirma que María había sido culta y versada en las Siete Artes Liberales, según San Alberto Magno promulgó en el siglo XIII, dándose la necesidad de crear una figura maestra, que haya sido su formadora, otorgando este privilegio a su propia madre, quien debía ser la responsable de transmitirle los saberes femeninos, pero que, dado el extraordinario origen de estas mujeres, también era poseedora de conocimientos intelectuales⁵³⁹. Es interesante comprobar que este tipo iconográfico no suele formar parte en obras que narran la vida de la Virgen, donde saltamos, como se ha dicho, de la presentación en el

⁵³⁵ SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La Leyenda Dorada*, (ca. 1263), (ed. Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza, 1996).

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ *Ibidem*.

⁵³⁸ SHEINGORN, P., "The Wise Mother. The Image of St. Anne Teaching the Virgin Mary", en *Gesta*, vol. 32, n°1, 1993, pp. 69-80, p. 69.

⁵³⁹ *Ibidem*.

templo, al casamiento con José; sin embargo, es en el ámbito devocional privado donde no sólo aparece, sino que durante los siglos XV y XVI florece⁵⁴⁰. Esto y el hecho de que sea una iconografía nacida sin apoyo textual, algo muy poco dado en la tradición medieval que necesitaba como base fuentes autorizadas, nos habla de una importante función simbólica de esta imagen en las prácticas devocionales. Como afirma Sheingorn, no solo promulga la nueva noción de las madres como maestras, sino también de las hijas como pupilas capaces⁵⁴¹, celebrando la sabiduría, especialmente entre mujeres de clases medias y bajas, como es propio del Humanismo, confirmando que su popularidad debió ser un gran ejemplo para la alfabetización de la mujer y, sobre todo, para la enseñanza temprana de las niñas⁵⁴².

La imagen de Santa Ana, junto a la Virgen y al Niño, presenta también una estrecha relación con la historia de la Encarnación, pues el libro que aparece en estas representaciones es un símbolo del propio Cristo, como una prefiguración de la Palabra, del Verbo hecho carne, por lo que se convierte también en la iconografía de la Santa Ana Triple, donde se establece la genealogía de Cristo; en ambos casos, tanto en la Santa Ana Triple como en la que aparece enseñando, el simbolismo de la Encarnación está presente: mientras que la representación de la Trinidad, entre Dios, Cristo y el Espíritu Santo, hace referencia a los conceptos sobre la inmortalidad y la divinidad de Cristo, la Santa Ana Triple enfatiza el linaje corporal inmaculado de Jesús⁵⁴³. La Santa Generación del Maestro de Calviá (Fig. 6) muestra precisamente esta idea acerca de la genealogía de Cristo, utilizando, no sólo la presencia de Santa Ana y la Virgen, sino también la forma piramidal con la que es representada tradicionalmente la Trinidad. En este sentido, podemos afirmar que estas representaciones también servían para extender y concienciar a las mujeres de un concepto de gran importancia acerca del linaje, no sólo en la historia de Cristo, pues de él depende su divinidad y su humanidad al mismo tiempo, sino también en la sociedad renacentista, especialmente en los círculos de clases más altas, pues el sexo femenino es el responsable de guardar fidelidad para asegurar la limpieza en la transmisión del patrimonio de cada familia. Es por ello que en la

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 70.

⁵⁴¹ *Ibidem*, p. 69.

⁵⁴² PEÑA DÍAZ, M., “Mujeres lectoras. La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen” en *Andalucía en la Historia*, octubre, 2014, pp. 60-66, p. 65.

⁵⁴³ SHEINGORN, P., *op.cit.*, p. 71.

vergüenza y la castidad femenina no solo se encuentra la honra de las mujeres, sino especialmente de su familia.



Fig. 6, Maestro de Calviá, *Santa Generación*, siglo XVI, Catedral de Ibiza.

El componente femenino de estas representaciones hace alusión a la familia y a la maternidad, donde la importancia del linaje que transmite la madre es crucial. En la *Genealogía de Cristo* (Fig. 7), obra realizada por Luis de Vargas con un sentido romanista impecable, lleno de movimiento, es otro ejemplo de estas representaciones relacionadas con la importancia de los orígenes humanos de Jesús, donde las mujeres tienen un papel preponderante. Conocida como la *Virgen de la Gamba* gracias al extraordinario ángulo que forma la pierna de Adán, en primer plano, se trata de una alegoría de la Inmaculada Concepción, un dogma que, aunque no había sido promulgado oficialmente por la Iglesia, ya circulaba entre los teólogos cristianos, y fue en España el lugar donde mayor acogida conoció. El protagonismo femenino en este dogma es incuestionable, pues se toma la rama femenina de la familia para establecer la pureza inmaculada. El virtuosismo sin límites de la Virgen y sus ascendientes,

responsables del nacimiento de Jesús de forma directa o indirecta, era clave para justificar la perfección también de la figura del mesías.



Fig. 7, Luis de Vargas, *Alegoría de la Inmaculada Concepción*, Catedral de Sevilla, 1561.

Para finalizar con la figura de Santa Ana, no puede dejar de mencionarse la relación de apego y afecto que muestran las imágenes en las que aparece con María y Jesús. Estas representaciones pictóricas siempre van impregnadas de un ambiente sencillo, amable y doméstico, donde la relación afectiva entre los personajes es palpable, como vemos en la obra de Yáñez de la Almedina, donde aparecen Santa Ana, la Virgen y el Niño, junto a San Bernardo (Fig. 8). En esta pintura la Virgen sostiene de forma cariñosa en el regazo a su Hijo, que le echa los brazos a su Abuela en un gesto cotidiano que humaniza a los divinos protagonistas de la escena. Como ya ha sido señalado, esta humanización y cotidianidad que se da en la pintura del Renacimiento

español responde a las necesidades de una nueva espiritualidad moderna, donde la identificación y la empatía con los personajes son de máxima importancia, pues funciona como un nexo de unión entre el fiel y la divinidad.



Fig. 8, Yáñez de la Almedina, Santa Ana, la Virgen y el Niño con San Bernardo, 1515, Museo de BB.AA. de Valencia.

3.2.3. LA EDUCACIÓN DE LAS MUJERES Y SU PRESENCIA EN LA PINTURA.

Como afirma Cristina Segura, “la educación de una persona supone su preparación para desempeñar en la sociedad la función a la que se le destina”⁵⁴⁴; esto engloba tanto la formación más intelectual, como la que se refiere a las prácticas cotidianas. En el caso de las mujeres, la educación estaba enfocada hacia la preparación de su vida como esposas y madres, tanto en comportamiento como en maestrías. Así, la educación muestra diferencias según algunos factores, como el estado civil, la clase social, la edad, el lugar de residencia, las creencias religiosas y, de forma especial, el tiempo histórico, ya que se adecúa a las exigencias que cada sociedad o circunstancias presentan⁵⁴⁵. De entre estos factores, el tiempo histórico es muy determinante, pero durante muchos siglos el sexo ha sido la clave de la diferencia en la educación, ya que

⁵⁴⁴ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Edad Modernidad” en *Historia de la Educación*, nº 26, 2007, pp. 65-83, p. 66.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p. 67.

mujeres y hombres tenían papeles muy diferentes en la sociedad y, por tanto, necesitaban una formación que se adecuara a ello⁵⁴⁶, lo que ha traído consigo, no sólo una limitación en el aprendizaje femenino, sino también formas muy diferentes de percibir y experimentar el mundo, unos desde la perspectiva pública, otras desde la privada. Otros factores son muy determinantes, como el lugar de residencia, pues no se tenían las mismas oportunidades educativas en las zonas urbanas que en las rurales, o la clase social, donde las personas más acaudaladas tenían más recursos y tiempo para dedicar a la formación.

Las niñas y los niños estaban con sus madres y otros miembros femeninos de las familias desde el momento de su nacimiento, hasta que cumplían alrededor de los seis años, cuando se consideraba que estaban ya preparados para asumir el siguiente nivel de formación, relacionado con el desempeño de sus funciones, bien sea en el hogar o en un oficio. Este es el momento en que los hijos de diferente sexo son separados, pues sus destinos eran muy diferentes y, por tanto, diferente también debía ser su educación⁵⁴⁷. Dado el tipo de conocimientos que cada uno tenía que adquirir, los niños acudían con los hombres de la familia, mientras las niñas se mantenían con las mujeres, dentro del espacio doméstico que les correspondía, donde aprenderían algunos conceptos que son propios del sexo femenino, independientemente de la edad, el lugar de residencia, la clase social e incluso la religión que profesan, como es el caso de la humildad, la obediencia y el silencio, pero también otros más específicos del medio en el que vivan, dependiendo de las tareas que deban llevar a cabo.

Dentro de la educación femenina podemos establecer varios niveles diferenciados. Por un lado, encontramos una educación teórica, que se encuentra en los tratados escritos por los hombres, donde se presenta la imagen de la mujer perfecta a la que deben aspirar, y una segunda educación más empírica, basada en la práctica, que conocen estando con las otras mujeres que les rodean, y que se adapta a la realidad del día a día, pues no todas las mujeres, por las diferentes coyunturas que vivían, podían ser las féminas ideales que los moralistas intentaban establecer⁵⁴⁸.

Por otro lado, dentro de esta diferencia, podemos establecer dos niveles de conocimiento, que Cristina Segura ha denominado “educación intelectual” e

⁵⁴⁶ *Ibidem.*

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 75.

⁵⁴⁸ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las laicas...”, *op.cit.*, p. 68.

“instrucción”⁵⁴⁹. En la *Sagrada Familia en el taller de San José*, de Miguel Esteve (Fig. 9), podemos ver reflejada esta formación doble que las mujeres recibían. Se trata de una pintura de estilo italianizante, y gran influencia de Leonardo en la composición y los rostros de la Virgen y Santa Ana, con un gran sentido del naturalismo. En ella, podemos ver varias figuras dispuestas en un espacio que, al igual que ocurre con las imágenes de Santa Ana con la Virgen y el Niño, también en este caso se trata de una casa de posición acomodada, pero mostrada con sencillez, otorgándole a la escena una cotidianidad palpable en la forma en que la familia está pasando el tiempo, casi como si les estuviéramos observando a través de una ventana. Mientras al fondo, San José trabaja con la madera, desarrollando su oficio, en un plano medio encontramos a Santa Isabel, y en un primer plano se encuentra la Virgen quien, mientras vigila con cariño y cuidado a San Juanito y Cristo Niño, está bordando, preparando la ropa. En una sola imagen, Miguel Esteve muestra la educación que se espera en una mujer, donde tanto la lectura piadosa, como las tareas del hogar, deben ocupar el tiempo femenino, de manera que la mujer nunca esté ociosa, y cumpla con aquellas funciones que le son propias. Además, es interesante ver cómo la Virgen, la mujer casada, es quien se representa realizando tareas del hogar, mientras que Santa Isabel presentada como viuda, es quien está leyendo, una actividad que era muy recomendada para las mujeres en su estado.

⁵⁴⁹ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las mujeres en el tránsito...”, *op.cit.*, p. 69.



Fig. 9, Miguel Esteve, *Sagrada Familia en el taller de San José*, Museo de BB.AA. de Valencia, 1515-1520.

El primer paso dentro de la educación es aprender a hablar, pues es la base para las relaciones humanas⁵⁵⁰. Tanto niños como niñas aprendían esta habilidad clave al lado de la madre y demás miembros femeninos de la familia, con quienes pasaban la mayor parte del tiempo durante sus primeros años; también es durante esta etapa cuando se adquieren los comportamientos necesarios para vivir en la sociedad a la que pertenecen, existiendo tratados que los especifican y enseñan, pero también mediante la observación del ejemplo práctico dentro de la familia⁵⁵¹. Como ya ha sido señalado, muchos de los tratados acerca del comportamiento, están dedicados a las mujeres, como *El jardín de nobles doncellas*, de Fray Martín de Córdoba, o *La instrucción de la mujer cristiana*, de Juan Luis Vives. Precisamente podemos encontrar una referencia a esta doble educación que reciben las mujeres en el tratado de Vives, cuando asegura: “Así

⁵⁵⁰ *Ibídem*, p.68.

⁵⁵¹ *Ibídem*, p.70.

pues, la doncella debe aprender al mismo tiempo las letras y a trabajar la lana y el lino, dos oficios que se enseñaban en los tiempos en los que predominaba la honradez y que se transmitía a las generaciones futuras y, además, eran de gran utilidad para la economía doméstica y para el mantenimiento de la sobriedad, virtud a la que deben aplicarse las mujeres con máximo cuidado”⁵⁵².

Con la llegada del Humanismo, la cultura se secularizó y comenzó a entrar en el mundo laico, y con ello llegó la defensa de una educación femenina necesaria, aunque en muchos casos no traspasó el límite de lo puramente práctico, pues pocas fueron las mujeres que tuvieron acceso a la sabiduría. En el caso de esta pintura, Santa Isabel es quien está representando lo que podemos denominar como educación intelectual, en la que las mujeres aprenden a ser sujetos sociales a través de conocimientos teóricos que pueden ser aprehendidos con textos escritos, porque sobre ellos hay información. La lectura y la escritura fueron incluidas en la formación de las mujeres con el objetivo de desempeñar con mayor efectividad tareas como la educación de los hijos en sus primeros años o el apoyo al marido en el oficio, especialmente para la transmisión de conceptos morales y religiosos a la familia, pero en épocas anteriores fueron vistas como peligrosos para las mujeres, e incluso innecesarias, pues nunca iban a desarrollarlas a nivel intelectual⁵⁵³. Con la llegada del Humanismo se defiende la igualdad en el derecho y las capacidades de los niños y las niñas para recibir una educación. Algunos autores, como Fray Martín de Córdoba, defienden la educación femenina y su entrada en el mundo cultural: “[...] Pues que en el antiguo siglo las mugeres hallaron tantas industrias e artes, especialmente las letras, ¿por qué agora, en este nuestro siglo, las fembras no se dan al estudio de artes liberales e de otras ciencias, antes, parece como les sea vedado?”⁵⁵⁴. Aunque en casos extraordinarios esto supuso la entrada de algunas mujeres en el mundo de la cultura y el conocimiento, la situación en general con respecto a la relación del género femenino con la cultura continuó sin muchos cambios: se trataba de la adquisición de conocimientos pasivos, pues, por muy letrada que fuera una mujer, no le estaba permitido crear ella misma el conocimiento, sino como mucho poder obtenerlo. La situación más normal era aquella donde las

⁵⁵² JUAN LUIS VIVES, *op.cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10072&posicion=1>
(Consultado en 15/8/2019).

⁵⁵³ SEGURA GRAIÑO, C., “La educación de las mujeres en el tránsito...”, *op.cit.*, p.81.

⁵⁵⁴ FRAY MARTÍN DE CÓRDOBA, *op.cit.*, p. 102.

mujeres de clases medias y altas aprendían a leer y escribir, usando estas habilidades como medio para leer obras religiosas, cuyos conocimientos transferir a su familia, administrar el hogar y, en algunos casos, mantener correspondencia con otras mujeres.

La instrucción femenina se llevaba a cabo dentro del hogar, donde estaban las mujeres, pues son ellas las que transmitían estos saberes de generación en generación. Se trata de conocimientos que se adquieren de forma empírica, pues, aunque hay algunas alusiones en los tratados sobre el comportamiento femenino, no existen textos que describan estos saberes. Una vez que obtenían los conocimientos esenciales de escritura, lectura y aritmética, que en muchos casos les ayudaban también a administrar el hogar, la educación se centraba en la práctica de las tareas domésticas. Entre ellas, destacamos el hilado y el bordado, que tradicionalmente ha estado tan relacionado con el género femenino, cuya importancia y dignidad se deben a que nos prestan uno de los servicios más preciados para la sociedad: el vestido; es por ello que en muchas ocasiones, especialmente en la tradición bajomedieval, la Virgen es representada hilando en momentos como la Anunciación o en la Sagrada Familia. Otra imagen donde podemos ver a la Virgen relacionada con tareas de hilado es en *El sueño de San José*, obra realizada por Juan de Borgoña (Fig.10), donde, en ese ambiente cotidiano característico de las imágenes religiosas familiares en estos momentos, la Virgen tiene a sus pies el cesto de la ropa. Las mujeres hilaban para abastecer a la familia con prendas con las que vestirse, así como para mantener, o incluso decorar y mejorar, las que ya se tenían; pero además, era una actividad femenina de primer orden, pues a través de ella se aseguraba que no pasaran tiempo ociosas y cayeran en sus instintos femeniles más bajos⁵⁵⁵. También de gran relevancia eran las habilidades que atañen a la manipulación y conservación de los alimentos, que, además de proveer a la familia, y junto con el hilado, a veces era usado por las mujeres para obtener un beneficio económico extra, vendiendo los productos que creaban.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, p. 77.



Fig. 10, Juan de Borgoña, *El sueño de San José*, 1500-1504, Museo Diocesano de Cuenca.

La participación de las mujeres en la economía a lo largo de los siglos es incuestionable, pese a que no ha sido analizada, ni se le ha dado la relevancia que merece hasta tiempos muy actuales. No solo con el apoyo que muchas de ellas realizaban en el oficio del marido, o en la venta de los productos que manufacturaban, sino también con el desarrollo de las tareas domésticas, que conllevaban un beneficio económico que quedaba en la sombra y no era valorado. Las mujeres de las clases burguesas aprendían el oficio junto a su padre y hermanos, llegando a ser verdaderas maestras, pero nunca se les reconoció, y mucho menos recibieron un salario a cambio, siendo considerado como una prolongación de sus actividades domésticas⁵⁵⁶. Aunque las labores eran de diferente índole, también las mujeres nobles adquirían los conocimientos necesarios para administrar sus hogares y su patrimonio, sobre todo en momentos de ausencia masculina. En cualquiera de estos casos, y quizás excluyendo a las mujeres nobles y reales que se retrataron como tal para legitimar sus espacios de poder, en general no tenemos ejemplos pictóricos renacentistas que nos muestren las tareas que las mujeres llevan a cabo en estos ámbitos, excepto estos ejemplos que vemos, donde la Virgen es representada en su hogar con algún atributo del trabajo doméstico femenino. Dado que ahora la temática predominante es la religiosa, no es interesante mostrar la cotidianidad de la sociedad, sino que se prefiere mostrar el

⁵⁵⁶ *Ibíd.*, p. 78.

modelo cristiano de vida al que había que aspirar, a través de personajes sagrados y sus historias, mientras que en la Edad Media, especialmente ilustrando manuscritos dedicados a temas como la medicina o la naturaleza, sí encontramos representaciones de mujeres desempeñando oficios como tendera, panadera o agricultora, así como imágenes en que éstas están cuidando a enfermos.

Otro ámbito de saber muy relevante en la vida de las mujeres es aquel que se dedica al cuidado general de la familia. Hablamos de aspectos como el cuidado de los miembros más pequeños y más mayores del grupo, pero sobre todo de aquellos que se encontraban enfermos. Así, dentro de las habilidades y conocimientos transmitidos entre las mujeres, se encontraban aquellos que tenían que ver con la curación de heridas, enfermedades y asistencia a partos. La responsabilidad sobre el tratamiento de enfermedades leves recaía sobre las mujeres, pero muy en especial todo lo respectivo a los partos, donde tenían el monopolio⁵⁵⁷: apenas había información en la medicina oficial acerca del cuerpo femenino, pues el estudio en profundidad de éste traía consigo problemas morales para los médicos, por lo que la propia experiencia de las mujeres era el mejor medio para aprender los peligros y las soluciones que pueden ser necesitadas en un momento tan delicado como ese.

Dado que la cotidianidad, excepto en casos justificados, no es dominante en la temática de las pinturas religiosas, son muy pocos los casos en los que podemos observar a las mujeres llevando a cabo sus trabajos domésticos. Además, en el caso de los cuidados y los partos, se trata de una iconografía incómoda que, o bien no aparece, o se centra en otros aspectos, como ocurre en los Nacimientos, donde aparece ya el momento postparto. *Santa Irene quitando las flechas a San Sebastián*, una original obra de autor anónimo de procedencia flamenca, que se conserva en el Museo del Prado, realizada a finales del siglo XV (Fig. 11), resulta un curioso ejemplo de cómo se relacionan los cuidados con el rol femenino dentro de la sociedad. Aunque no se trata de una iconografía frecuente para representar a San Sebastián⁵⁵⁸, muestra el momento en que la viuda Irene lo lleva a casa para quitarle las flechas y curarle las heridas que le han causado, según una leyenda medieval, en este caso junto a otras mujeres piadosas. A este propósito asegura Juan Luis Vives: “No obstante yo no quisiera que la mujer se dedicara a la ciencia médica o, en este asunto, confiase demasiado en sí misma; le

⁵⁵⁷ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op.cit.*, p. 442.

⁵⁵⁸ CARMONA MUELA, J.C., *Iconografía de los santos*, Madrid: Akal, 2008, p. 424.

aconsejo que conozca los remedios para las enfermedades frecuentes y casi cotidianas, como la tos, catarrros, prurito, cólico, diarrea, estreñimiento, lombrices, dolores de cabeza y de ojos, fiebres poco altas, luxaciones con arañazos y accidentes parecidos, que casi todos los días ocurren por motivos insignificantes. Añade a estas cosas la adecuación de la comida diaria, que tiene la máxima importancia para la buena salud: qué es lo que hay que tomar, qué es lo que debe evitarse, cuándo y hasta qué punto. Y esa habilidad la aprenderá de la experiencia de otras matronas prudentes o de los consejos dados por algún pariente médico, de algún librito de lectura fácil escrito con ese fin, antes que de los grandes y precisos volúmenes de los médicos”⁵⁵⁹.

Todos estos conocimientos, transmitidos entre mujeres, de generación en generación, conforma todo un corpus, no sólo empírico, sino cultural: las mujeres han unido, cuidado, mejorado y transmitido estos saberes de forma práctica y oral a otras de futuras generaciones, compartiendo una serie de habilidades y cualidades que solo se podían encontrar entre el género femenino, por lo que se puede hablar de toda una cultura femenina, un saber propio, creado a lo largo de los siglos, que todavía se puede encontrar vigente.

No hay mucha información sobre dónde recibían educación las mujeres durante la Edad Media, probablemente porque se consideraba un tema del ámbito privado, sin interés ni cabida en los documentos públicos, lo que no ocurre en el caso de la educación masculina, ya que a partir del siglo XIII se consideraba un asunto de Estado, pues ellos tenían la responsabilidad de cargar con el devenir de la sociedad medieval y debían estar preparados, mientras las mujeres, en el ámbito privado, no necesitaban esta formación⁵⁶⁰. Las reticencias que existían desde el ámbito eclesiástico, que dominaba la sociedad medieval, hacia la educación femenina remitían tan solo en aquellos casos de mujeres que estaban destinadas a gobernar e iban a tener acceso al poder⁵⁶¹. Se pretendía así que éstas aunaran las virtudes femeninas con aquellas viriles necesarias para ejercer el poder; por ello, su educación constaba de conocimientos relacionados con labores domésticas deseables para las mujeres, como el bordado, y otros relacionados con la lectura, escritura y comprensión del latín y la gramática, que se

⁵⁵⁹ JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10095&posicion=1>
(Consultado en 2/8/2019).

⁵⁶⁰ BECEIRO PITA, I., “Modelos de conducta y programas educativos...”, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁶¹ *Ibídem*, p. 63.

completaban con actividades como el ajedrez o la equitación, que le aportaba a las féminas un plus en su educación. Sabemos que durante la Edad Media, los conventos tuvieron un importante papel como lugares formativos para mujeres, y, a partir del siglo XV, la educación se llevaba a cabo dentro de la residencia paterna, pero con la llegada en el siglo XVI del Humanismo se darán algunos cambios.

Durante la Edad Moderna, entre los siglos XVI y XVIII, asistimos a un progresivo aumento en las aspiraciones educativas en general. Mientras que durante la Edad Media ni siquiera hay una preocupación por separar la formación y el saber entre los sexos, durante estos siglos modernos sí se hará esta diferencia, pues no tenían las mismas funciones sociales y, sobre todo, aún existían reticencias hacia la igualdad intelectual entre ambos sexos. Así, los niños obtendrían conocimientos en latín y cultura clásica, teniendo la posibilidad de ir a la escuela y después a la universidad, mientras que las niñas de todas las clases sociales, relegadas al hogar, adquirirían allí los saberes básicos para sus funciones en el ámbito doméstico⁵⁶². Sin embargo, hubo cierta preocupación por la enorme diferencia educacional que esto suponía para las mujeres, que quedarían demasiado retrasadas con respecto a los maridos; así, por el buen funcionamiento de las familias y el interés masculino por que sus mujeres realizaran de forma perfecta sus tareas como esposa y madre, especialmente para aquellos matrimonios de clase alta, donde la educación era un aspecto decorativo para las mujeres, que le daba prestigio al marido, se comienzan a realizar textos donde se dan consejos acerca de la necesaria formación femenina, enmascarados bajo la promoción que ahora los humanistas hacían sobre la importancia de la educación para el ser humano, que es un ser social. Las mujeres serán formadas en la lectura y la escritura, aunque en la mayoría de los casos sólo sirviera para obtener un conocimiento pasivo, pues se trata de un aprendizaje controlado y limitado, que no puede conllevar el desarrollo intelectual de la mujer⁵⁶³. Erasmo de Rotterdam y Juan Luis Vives fueron defensores de la educación femenina, afirmando que los problemas de las mujeres provienen de su incultura, por lo que sus inclinaciones naturales pueden redirigirse a través de la educación. Aun así, es innegable que se dieron avances en la alfabetización femenina, aunque será sobre todo a partir del siglo XVII cuando se hagan más palpables.

⁵⁶² DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op.cit.*, p. 142.

⁵⁶³ *Ibidem*, p. 143.

La casa era el lugar donde más a menudo se llevaba a cabo la educación de las mujeres, por lo que es muy difícil encontrar información sobre este tema, pues se trata sobre todo de unos saberes que se transmiten de forma oral de madres a hijas, de generación en generación, sin que apenas exista nada escrito al respecto; por ello, no hay testimonio, ni documental ni artístico, que podamos usar para conocer la formación de las mujeres en este ámbito. La mayor de las suertes que podía tener una mujer era nacer en el seno de una familia acomodada, en la que el padre fuera un hombre letrado y quisiera dar una buena educación a sus hijas, siendo él mismo el tutor, o bien contratando a buenos maestros⁵⁶⁴. Sin embargo, la mayoría estaría destinada a una educación en el seno de la familia, dentro del hogar, aprendiendo lo esencial para las tareas del día a día. En muchos casos, cuando eran adolescentes, podían ser enviadas a formarse en casas de amigos o parientes⁵⁶⁵.

Fuera del hogar, los conventos fueron, desde la Edad Media, un lugar donde se educó a las mujeres. Sin embargo, esta práctica durante el siglo XVI ya no estaba tan extendida, por diferentes motivos : el enclaustramiento había sido reforzado durante la reforma de Cisneros, el prestigio que durante la Edad Media tenían las monjas como intelectuales ya no se reconocía como tal, y resultaba una educación muy cara, que no todas las mujeres podían permitirse. Así, durante el siglo XVI los conventos sirven casi exclusivamente como lugar de retiro de mujeres, y no será hasta el siglo XVII cuando las cosas cambian con la especialización de conventos que se dedicaban a enseñar niñas, coincidiendo con una época de revalorización del monacato femenino, donde destacan las ursulinas como maestras⁵⁶⁶.

Junto a los conventos, aparecen ahora instituciones dedicadas a la educación de los niños y niñas, por la preocupación que este tema despierta ahora en Estado e Iglesia. La escuela elemental, que se encontraba en las ciudades, con poca presencia en las zonas rurales, asumía una gran cantidad de alumnos. Podía ser privada o pública, y allí la educación llegaba a un espectro poblacional más amplio y neutro, pues tanto niños como niñas acudían a estos lugares, y allí adquirían nociones básicas de alfabetización y religión, saberes que en esta época ambos sexos debían conocer⁵⁶⁷. Mientras que en el

⁵⁶⁴ CANNON, M.A., *The Education of Women during the Renaissance*, Connecticut: Hyperion, 1981.

⁵⁶⁵ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op.cit.*, p. 154.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 162.

campo eran escuelas mixtas, pues había menos restricciones y prejuicios acerca de la convivencia de niños y niñas, en las ciudades encontramos más problemas, dándose la aparición de escuelas separadas por sexo⁵⁶⁸. Como documento visual, es interesante la estampa que encontramos en una edición de *La vida y excelencias de Santa Ana*, aparecida en Sevilla (Fig. 12), sobre el año 1511, donde aparece la casa de la santa, convertida en una escuela, en la que también se encuentra la Virgen, y que se muestra llena de niños y niñas que han acudido allí a aprender, repitiendo de nuevo el paradigma creado en torno a Santa Ana como figura educadora. Sin embargo, como ya se ha señalado, la proliferación real de estas instituciones tendrá lugar hacia el siglo XVII, siendo escasos los ejemplos que encontramos antes.

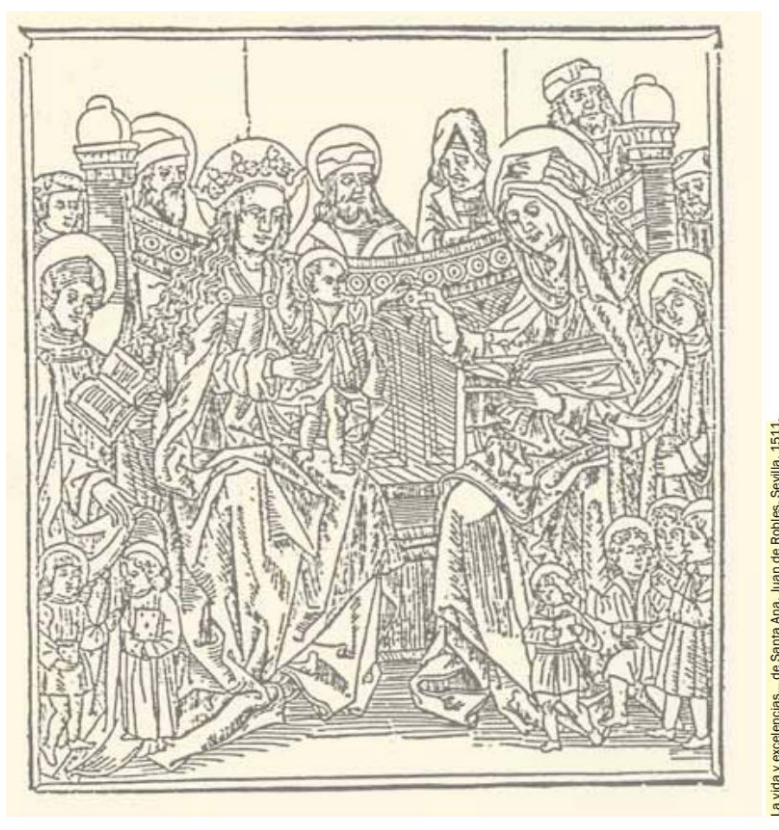


Fig.12. Juan de Robles, *La vida y excelencias de Santa Ana*, Sevilla, 1511.

En España, aunque desde tiempos de Alfonso X encontramos la Escuela de Palacio, dentro de la corte, donde algunas nobles recibieron educación, es en tiempos del Cardenal Cisneros cuando comienzan a fundarse colegios femeninos. Cisneros, que funda la Universidad de Alcalá de Henares, también estaba preocupado por la educación de las mujeres, especialmente de aquellas más pobres, que acabarían, por falta de

⁵⁶⁸ *Ibídem.*

recursos, abocadas a la prostitución u otras vías de vida consideradas pecaminosas e indignas⁵⁶⁹; Beatriz Galindo, la Latina, cuando enviudó, dedicó también el resto de su vida a la enseñanza de mujeres sin recursos. Adyacente al convento de San Juan de la Penitencia, encontramos el colegio de Santa Isabel y, más tarde, tras la muerte de Cisneros, se crea el Colegio de Nobles Doncellas que, aunque no solo era para nobles, era requisito para entrar ser hijas legítimas y demostrar la pureza de sangre cristiana⁵⁷⁰. También en esta época aparecen en España los Colegios de Niñas Huérfanas, en las principales ciudades de la Península, como Madrid o Zaragoza, modelo que será trasladado a las Américas, cuando los Reyes Católicos llegan a un acuerdo con el rey de Portugal, para establecer en el Nuevo Mundo escuelas para niños y niñas, bajo el símbolo del cristianismo⁵⁷¹.

Aunque el aumento de niñas educadas durante los siglos XVI a XVIII es indudable, se trata de una cifra de carácter más cuantitativo que cualitativo, pues las niñas que accedían a la educación no salían siendo sabias: los conocimientos que les estaban permitidos eran muy limitados, por lo que, aunque el acceso es mayor, realmente vivieron una experiencia limitada del saber⁵⁷².

3.2.4. MUJERES Y VIRTUDES. LA ICONOGRAFÍA DE LA SANTA HUMANISTA.

Durante el Renacimiento, el pensamiento original estaba vetado a las mujeres, quienes aumentaron las posibilidades de acceder al conocimiento, pero de forma limitada y pasiva. Cuando hablamos de acceso a la cultura es evidente que no nos referimos a otras mujeres más que aquellas que pertenecían a las clases sociales más altas. Aunque antes de la llegada del Humanismo hubo mujeres que se interesaron por el saber, e incluso pudieron escribir sobre temas religiosos, filosóficos o científicos, en el siglo XVI se restringe el desarrollo intelectual femenino, por considerarlo peligroso para el sistema impuesto, intentando que la relación entre las mujeres y la cultura fuera superficial: las mujeres cultas del Renacimiento sabían leer, escribir, hablar algunos idiomas o incluso acerca de artes o ciencias, pero no solían participar de ellas, ni de su elaboración⁵⁷³. Solo podemos considerar que las mujeres participaron de manera activa

⁵⁶⁹ HOWE, E.T., *op.cit.*, p. 105.

⁵⁷⁰ *Ibidem*, p. 107.

⁵⁷¹ CANNON, M.A., *op. cit.*, p. 94.

⁵⁷² DUBY, G.; PERROT, ., *La Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op.cit.*, p. 168.

⁵⁷³ GARRIDO, E. (ed.), *Historia de las mujeres en España...*, *op. cit.*, p. 235.

en un ámbito del saber que no ha sido considerado como tal hasta época reciente, cuando el análisis de la Historia de las Mujeres ha valorado todo el conocimiento que éstas crearon, formando un corpus de cultura femenina, del que no hay muchos testimonios escritos, excepto alguna carta donde se comparten consejos o recetas, pero que sabemos que existió, y que está formado por todos los saberes que las mujeres se transmiten de generación en generación, relacionados con aquellas actividades que eran consideradas propias de su sexo.

Pese a la presencia pasiva de las mujeres en el campo de la cultura, los nuevos conocimientos que adquirían, como leer o escribir, les daban herramientas para reflexionar, pues, aunque la moral se lo prohibiera, no había forma real de controlar el pensamiento. Así, dentro del pequeño grupo de mujeres cultas existentes en la sociedad renacentista, podemos distinguir entre las *pullae doctae* y aquellas que formaban parte de la Querrela de las Mujeres. Las primeras eran mujeres doctas o instruidas, llamadas humanistas en algunos casos extraordinarios, que habían sido educadas desde su infancia, y poseían conocimientos de latín, griego y otros típicos de la cultura humanista, excepto sobre retórica, pues se consideraba que no debían aprenderla puesto que no iban, ni podían, desarrollarla, al no estar en puestos de mando ni participar en las guerras⁵⁷⁴. Aunque se caracterizan por seguir dentro de los parámetros impuestos por la sociedad hacia las mujeres, ya que su conocimiento fue pasivo, lucharon para, al menos, ser consideradas iguales a sus colegas humanistas⁵⁷⁵. En España, conservamos al menos cuarenta memorias de *pullae doctae*, realizadas entre los siglos XV y XVI, entre las que encontramos a Beatriz Galindo, María Pacheco, Luisa de Medrano, y, por supuesto, Isabel la Católica y sus hijas⁵⁷⁶. La reina Isabel utilizó como medio de legitimación la educación, poseyendo las virtudes femeninas, pero también virilizando sus conocimientos, dándoles éstos la capacidad de llevar el gobierno de un gran Estado y participar de la política o la guerra; trabajó mano a mano con los humanistas españoles, y bajo su patronazgo se realizaron gestas como el descubrimiento de América, con su apoyo a Cristóbal Colón, o la importación del Renacimiento hasta España. Isabel se preocupó de dar a sus hijas la misma educación y formación virtuosa que ella misma se había procurado, pues lo consideraba de máxima importancia, y por ello se rodeó de

⁵⁷⁴ CABALLÉ, A. (dir.), *La vida escrita por las mujeres, vol. I. Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2003, p. 105.

⁵⁷⁵ *Ibidem*.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

mujeres sabias, como La Latina, que fue contratada como tutora para sus hijos⁵⁷⁷. Aunque muchas de ellas no han trascendido con la relevancia que merecen, existieron algunas mujeres muy importantes en el mundo de la cultura renacentista en España, cuya presencia tuvo mucho que ver con este ambiente favorecedor hacia la educación femenina que Isabel la Católica creó; entre ellas se encuentran la ya nombrada Beatriz Galindo, Francisca Nebrija, que sustituyó en la universidad a su padre Antonio cuando muere, Luisa Sigea, tutora de latín en la corte de Portugal, Luisa Medrano, u Olivia Sabuco, que escribió un libro de medicina, aunque su autoría, atribuida también a su padre, sigue en entredicho⁵⁷⁸.

En el otro grupo de mujeres cultas se encuentran aquellas que participaron de la Querrela de las mujeres, quienes no aceptaron el pensamiento dominante y crearon uno propio, defendiendo las plenas capacidades femeninas para desarrollar cualquier tipo de acción, ya sea en el campo de la cultura, del arte, en el intelectual o político. Este movimiento, que surge como respuesta al pensamiento y la literatura misógina del siglo XIII, se expande durante el final de la Edad Media, y es en el siglo XVI cuando participan en él mujeres de toda Europa, que llegan a los mismos planteamientos sin siquiera tener contacto entre ellas⁵⁷⁹. Estas autoras no rebatieron las ideas misóginas, sino que crearon un pensamiento femenino, con una tradición intelectual que la sociedad patriarcal no conocía, con temas fundamentalmente religiosos, pero donde se reivindicaba la figura femenina⁵⁸⁰. En la Península, la mayoría de estos escritos fueron realizados dentro de los conventos, únicos lugares donde se daban las condiciones para que las mujeres, libres de cargas domésticas, y sin el control masculino, pudieran expresar sus pensamientos. Allí encontramos ejemplos de mujeres sabias, como es el caso de Teresa de Jesús, Teresa de Cartagena o Isabel de Villena, cuya obra *Vita Christi*⁵⁸¹, se convierte en la primera revisión del texto sagrado con tintes feministas de la Historia⁵⁸². Santa Teresa de Jesús, una de las figuras espirituales más importantes del siglo XVI, realiza una reforma de la vida conventual femenina carmelita, orden a la que pertenecía, y en sus numerosas obras reflexionó acerca de sus sentimientos y

⁵⁷⁷ CANNON, M.A., *op. cit.*, p. 55.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ GARRIDO, E., *op.cit.*, p. 236.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

⁵⁸¹ ISABEL DE VILLENA, *Vita Christi*, 1947, (ed. Josep Almiñana Vallés, Valencia: Ajuntament, 1992).

⁵⁸² GARRIDO, E., *op.cit.*, p. 237.

pensamientos, siendo así un testimonio de gran valor para conocer la experiencia femenina. Este grupo de mujeres supo aprovechar las circunstancias en su favor, usando la corriente intelectual que ahora promulgaba el Humanismo para interesarse por la cultura.

En este ambiente, no es de extrañar que las imágenes de mujeres relacionadas con la lectura proliferasen y fueran una imagen a la que el público estaba acostumbrado, tanto de personajes femeninos de las Escrituras, como a través de la representación de santas, que en muchas ocasiones son representadas con libros, pues no sólo existieron mujeres letradas, sino que, como se ha visto, el género femenino, con más o menos límites, pudo ahora acceder a una mayor educación, y la lectura fue parte fundamental de ésta. Sin embargo, es importante recordar que, en general, la cultura en las mujeres fue usada como un adorno, y que, en principio, no debían llegar a ser sabias, pues se consideraba peligroso, y pocas fueron aquellas que vivieron las circunstancias correctas para poder llegar a la educación intelectual⁵⁸³.

No resulta casual que las imágenes pictóricas donde aparecen mujeres en relación con libros o con la acción de leer se multipliquen ahora, en un ambiente donde se estaba permitiendo y extendiendo la alfabetización femenina, y el hábito de la lectura. Esta evolución en las imágenes de mujeres comienza en los siglos medievales, cuando ya hay una preocupación en torno a la formación femenina, y entre las clases más altas ya encontramos lectoras. Además, es en el siglo XII cuando se extiende la idea de que María, como madre de Dios, debía ser una mujer culta y educada, tanto espiritual, como culturalmente, y en el XIII San Alberto Magno, filósofo y teólogo, confirma esto afirmando que la Virgen era maestra en las Siete Artes Liberales (Trivium y Quadrivium). Esto influyó de forma patente en la iconografía de la Virgen, que ahora deja a un lado la rueda y el huso en las Anunciaciones, para aparecer con un libro⁵⁸⁴. Esta idea de mujer culta se expande hacia su madre, Santa Ana, como ya se ha visto, apareciendo el tipo iconográfico de la madre maestra donde enseña a la Virgen, y más adelante se expandirá a otras mujeres, como santas o nobles. La pregunta que surge en torno a estas imágenes es acerca de cuál era el objetivo que tenían, pues lo que sugieren es que las mujeres realmente leían. El incremento de representaciones de mujeres con

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 238.

⁵⁸⁴ FUENTE PÉREZ, M.J., “Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media” en *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, Historia Medieval, tomo 24, 2011, pp. 91-107, p. 92.

libro nos habla de un momento en que no solo se quería potenciar la palabra escrita para hacer frente a la tradicional transmisión oral medieval, que debía quedar en el pasado, sino donde también existía el beneplácito hacia la actividad lectora para las mujeres, siempre dentro de un contexto controlado y limitado a ciertos libros y autores, por lo que este objeto no era simplemente decorativo⁵⁸⁵. Conocemos por los tratados de moralistas los libros que las mujeres están autorizadas a leer, por tanto, podemos saber que aquellos con los que aparecen representadas responderían a este tipo de lectura piadosa, pues no interesaría que fuera de otro modo e influyera de forma negativa en la población femenina. Los libros autorizados son de temática religiosa y piadosa, que movían el ánimo de las mujeres para dedicar tiempo al rezo y la meditación, así como a aumentar sus actividades caritativas, ciñéndolas a unas lecturas donde todos los modelos de comportamiento que encontraban se basaban en la humildad, la obediencia y la sumisión. Los libros de caballerías, algunos clásicos antiguos y las novelas de ficción, sobre todo de temática amorosa, estaban prohibidas para las mujeres que, débiles de mente, malinterpretarían su contenido.

Isabel Beceiro establece, en su análisis de la Historia de la lectura femenina durante los siglos XIII a XVI en Castilla, cuatro conjuntos iconográficos donde podemos encontrar mujeres representadas con libros: en las Anunciaciones, la escultura funeraria, el aprendizaje de la Virgen y el Niño durante sus infancias, y las imágenes de santas⁵⁸⁶. Estas últimas son un modelo de vida muy influyente durante el Renacimiento para las mujeres, pues en ellas se ven identificadas con mayor facilidad que con la figura de la Virgen, cuya virtud será inalcanzable. En muchas ocasiones aparecen representadas con el libro, pese a que éste, excepto en el caso de algunas santas sabias como Santa Catalina, no suele ser un atributo que hable de algún aspecto de la vida de estas mujeres. Joan Gascó realizó una *Santa Bárbara* en el año 1516 (Fig. 13), en la que aparece representada con un libro abierto en una mano, mientras que en la otra porta la palma, símbolo de su martirio. Aunque suele ser representada junto a la torre en la que fue encerrada, con las tres ventanas que simbolizan la Trinidad, en el siglo XV y principios del XVI se muestra leyendo un libro, como símbolo de su fe. Este es un

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 96.

⁵⁸⁶ BECEIRO PITA, I., “La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (siglos XIII-XVI)”, en CASTILLO GÓMEZ, A. (coord.), *Libro y lectura en la Península Ibérica y América. Siglos XIII a XVIII*, Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2003, pp.15-52, p. 22.

ejemplo, entre tantos otros, de santas que, sin que el libro sea objeto que simbolice algún aspecto de su vida o su santidad, aparece con él como símbolo de su virtud, relacionando así a las mujeres lectoras con las virtuosas; es a través de la lectura como las mujeres accedían al conocimiento de las Escrituras, de la piedad y la moral, por lo que estas imágenes de santas con libro son usadas como muestra de la importancia que la lectura tiene ahora en la vida femenina, no sólo como ocupación frente al ocio, sino como fuente de piedad y conocimiento. La pintura de *Santa Eulalia*, de Jaume Forner (Fig. 14), que podemos encontrar en la predela del retablo de Marcèvol, es otro ejemplo de una santa cuya vida y martirio nada tienen que ver con el libro, pese a que suele ser un atributo con el que aparece representada con bastante asiduidad. Santa Eulalia aparece aquí con su principal atributo, la cruz aspada, en alusión al potro donde fue torturada de mil maneras y a la cruz donde fue suspendido su cuerpo una vez muerta⁵⁸⁷, mientras que sostiene un libro, que de nuevo aparece abierto, de forma que no sólo lo porta, sino que se da a entender que está siendo leído.



Fig. 13, Joan Gascó, *Santa Bárbara*, 1516, Museo Episcopal de Vic.

La lectura se convierte en un símbolo del acceso a la Palabra Sagrada y de la lectura de obras moralizantes y didáctico-religiosas, que eran llevadas a cabo por las mujeres⁵⁸⁸. Dada esta imagen de virtuosismo que transmitían las mujeres religiosas representadas con libros, y la importancia de la lectura en la vida femenina, la Virgen María no podía dejar de ser representada realizando esta piadosa actividad. Juan de

⁵⁸⁷ CARMONA MUELA, J., *op. cit.*, p. 128.

⁵⁸⁸ BORSARI, E.; MARTÍNEZ, A.; BAQUERO, A.L., (eds.), “Modelos e imágenes...”, *op.cit.*, p. 210.

Juanes representa a María con un libro en la pintura *La venida del Espíritu Santo* (Fig. 15), conservada actualmente en el Museo del Prado y que, junto a otras obras, como la *Natividad* o la *Epifanía*, del Museo Nacional de Washington, procedían de la Iglesia de San Lázaro, donde fue encargado un retablo al pintor por don Sancho de Castilla, preceptor del Infante don Juan, hijo de los Reyes Católicos. María, al igual que ocurre en las Anunciaciones, ha sido interrumpida por la llegada del Espíritu Santo en forma de lenguas de fuego, mientras realizaba unas lecturas piadosas, simbolizando de nuevo el conocimiento que la Virgen tenía sobre las Sagradas Escrituras; además, aquí, al igual que ocurría con las imágenes de Santa Ana, ya es representada en un estado avanzado de edad, con el atuendo correspondiente al estado de viuda, por lo que la lectura está aún más justificada, ya que se trata de una actividad que estas mujeres deben llevar a cabo. También es reseñable cómo esta pintura muestra la autoridad de la Virgen, que se encuentra rodeada de los apóstoles, mientras es ella el centro de la escena; la solemnidad y dignidad que le aporta ser la Madre de Dios le confiere un protagonismo difícil de encontrar en otros personajes femeninos.



Fig. 15, Juan de Flandes, *La venida del Espíritu Santo*, 1514-1519, Museo del Prado.

Las mujeres más importantes de la nobleza y la monarquía también son representadas dentro de obras religiosas, donde aparecen con un libro. Nos centramos especialmente en la imagen de Isabel la Católica, que fue representada en múltiples ocasiones acompañada de un libro abierto. En la *Virgen de la Mosca*, realizada probablemente en el círculo de Jan Gossaert (Fig. 16), aparece una mujer sentada a los pies de la Virgen, que parece ser un retrato de Isabel la Católica, representada como Santa Catalina, justificando en ambos casos la presencia del libro, ya que, por un lado esta santa es una mujer que destacó pronto por su inteligencia y los extensos estudios que llevaba a cabo, estando al nivel de filósofos o poetas de su época, y por ello el libro es uno de sus atributos, y, por otro, Isabel la Católica era una mujer culta y letrada, que no sólo aparece con el libro como objeto simbólico por su educación, sino también como modelo de mujer cristiana, que sigue el ejemplo mariano, dedicando tiempo a la lectura de obras piadosas que reconfortan su espíritu y le ayudan a meditar. Esta pintura es un ejemplo del Renacimiento flamenco, donde aún se unen elementos góticos, con otros renacentistas, especialmente visibles en la arquitectura en que la obra está enmarcada; la majestad con que es representada la Virgen nos habla de una influencia todavía gótica, pero podemos observar una mayor relación hacia el Niño Jesús, con quien mantiene un contacto afectivo; quizás donde el estilo renacentista se hace más palpable es en el tipo de María Magdalena, por su belleza y rasgos suavizados, influidos por el estilo clásico. Así, en esta *Sacra Conversación*, podemos observar otro de los numerosos ejemplos en los que el protagonismo femenino se enlaza con la aparición de libros como atributo.



Fig. 16, Anónimo (Círculo de Jan Gossaert), *Virgen de la Mosca*, 1515-1520, Colegiata de Toro.

Otro ejemplo en el que Isabel la Católica aparece junto a un libro, es la denominada *Virgen de los Reyes Católicos* (Fig. 17), una obra clave del período que es estudiado, pues se trata de uno de los pocos retratos que conservamos de los Reyes, aunque aparecen idealizados, y bastante más jóvenes de lo que correspondería para los años 1491 a 1493, en que fue realizada esta tabla. Con rasgos claramente flamencos, y un dibujo muy marcado, donde predominan las líneas rectas y paralelas, parece que el autor puso mayor énfasis en representar a la reina católica, probablemente porque ya había tenido en su posesión un retrato de ésta, que intentó imitar⁵⁸⁹. En esta obra también Isabel aparece representada junto a la Virgen, a quien profesaba una gran devoción, siendo defensora del dogma de la Inmaculada Concepción. Como ocurre con estas obras encargadas para la devoción personal, se trata de pinturas que funcionan como estímulo visual para la visión mística, la meditación y la oración, típicas de la *devotio moderna*. Isabel, como medio para legitimar su autoridad, crea una imagen a

⁵⁸⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-de-los-reyes-catolicos/6be8122a-7cc8-4438-b16d-15d1a03be0eb> (Consultado en 17/8/2019).

través de una tipología de retrato sacralizado, y se representa a sí misma, y a su familia, pues en este ejemplo vemos también al rey católico, junto a sus hijos, Isabel y Juan, dentro de cuadros de temática religiosa para mostrar su elevado rango y conseguir el favor de la divinidad representada. Isabel de Castilla reunió un importante patrimonio librario, donde puede destacarse que el grueso de libros que lo conforman está dedicados a la Sagradas Escrituras y libros de rezo, espiritualidad y doctrina cristiana, junto a otras obras de carácter clásico, jurídico, histórico o filosófico. Estas obras no religiosas que formaban parte de la biblioteca de la reina, no formaban probablemente parte del interés de Isabel, pues este patrimonio iba a ser heredado por el infante don Juan, quien sí podía haber hecho uso de esos textos jurídicos o filosóficos, por lo que la relación que se muestra de la reina con los libros debe entenderse en el contexto femenino de la época, donde la lectura era una actividad propia de las mujeres, pero limitada a los libros escogidos.

A través de los libros de la reina y de otras damas de la corte, se ha podido saber que en el espacio privado del rezo y la meditación los libros leídos por las mujeres eran religiosos, pero también existía en los círculos femeninos de la corte otro tipo de lectura, realizada de forma colectiva, donde se leía en voz alta libros que sí podían tener una temática más laxa, como novelas caballerescas, coplas o libros de la tradición clásica. La relación de Isabel la Católica con la cultura y los libros queda en estas obras retratada, ya que, pese a que no es habitual que los monarcas se representen con libros, la reina se preocupó en que éstos formaran parte de su imagen, mostrando con ello, no solo el interés por la cultura que trae consigo la llegada de las nuevas ideas modernas, sino también su imagen como mujer piadosa.



Fig. 17, Maestro de la Virgen de los RR.CC., *Virgen de los Reyes Católicos*, 1491-1493, Museo del Prado.

En la pintura de temática religiosa existe un tipo iconográfico que ha mostrado de forma especial la actividad lectora de las mujeres: la Anunciación. No sólo representa uno de los pasajes más relevantes de la Historia del cristianismo, sino también a la más perfecta de las mujeres leyendo un libro de devoción, enseñando así el comportamiento ideal a todas las fieles que vieran esta imagen. Desde principios del siglo XVI, la iconografía de la Anunciación en España sigue el modelo italiano, y se representa el momento en que María recibe al Arcángel. El lugar donde es representada María puede variar: en su habitación, en un trono, en el portal de su hogar, etc., pero el libro está siempre presente, ya sea abierto en el escritorio, en un atril, en la mano de la Virgen, que a veces pone un dedo para señalar por dónde se ha quedado, o en una estantería llena de otros objetos⁵⁹⁰. Pese a que las fuentes literarias y sagradas no especifican en qué actividad se encontraba la Virgen cuando fue sorprendida por Gabriel, la difusión de este modelo en que aparece leyendo fue total y se establece como parte del tipo iconográfico. Como ya se ha señalado, tras la expansión de la idea en

⁵⁹⁰ MILES, L., "The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation", en *Speculum*, vol. 84, n°3, 2014, pp. 632-669, p. 633.

torno a la educación intelectual de María divulgada por San Alberto Magno, según la cual la Virgen había sido una mujer sabia, la representación de la Anunciación cambia la presencia de objetos relacionados con el hilado a la aparición del libro; esta sabiduría que tanto Santa Ana, como la Virgen, poseen es aceptada en tanto que son modelos ideales de perfección que, precisamente por su naturaleza divina y el virtuosismo con el que se comportan, se alejan de la naturaleza débil femenina.

Según Miles, los orígenes del libro en las Anunciaciones datan de los siglos IX y X, cuando se llevaron a cabo reformas religiosas, proviniendo entonces del ambiente del contexto clerical y monástico masculino, y teniendo su momento de máxima expansión en el siglo XI, coincidiendo con un enorme aumento del culto mariano, así como de la vida religiosa femenina y, con ello, del acceso a los libros y la cultura por parte de las mujeres⁵⁹¹. Así, aunque comenzó siendo una inspiradora imagen para los monjes, pronto se convirtió en una imagen devocional para las monjas enclaustradas, que se veían reflejadas en María, y aquí es cuando, con este cambio en los espectadores, los significados alrededor de la Anunciación comienzan a cambiar. Pese a que se trata de un modelo femenino, los religiosos no tienen problema en identificarse con Ella, pues se trata de un modelo de mujer única, que no se relaciona con las ideas de debilidad e imbecilidad que los monjes tenían acerca de las mujeres. Esta escena proporcionaba un nuevo tipo de inspiración devocional y de rezo, diferente a la dominante durante el primer período medieval, que se basaba en la visualización de la Pasión de Cristo; ahora, esta imagen de María es muy sugestiva, sin tener que recurrir a la sangre y el sufrimiento de la Pasión, y además nos ofrece la imagen de una mujer dentro de un espacio privado, leyendo libros religiosos, que resultaba un espejo donde las gentes, desde finales de la Edad Media, con el cambio de espiritualidad, encontraban un espejo donde mirarse para meditar y orar⁵⁹². La influencia y el éxito devocional de esta imagen tuvieron como consecuencia una serie de cambios y significaciones formadas a su alrededor. A finales de la Edad Media, aparece la iconografía ya señalada de Santa Ana enseñando a la Virgen como justificación a esta imagen de María como mujer letrada, y el hecho de que proliferen la representación de la Virgen dentro del dormitorio se da también en esta época para señalar la nueva vida de las mujeres, que

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 634.

⁵⁹² *Ibidem*, p.635.

quedan de nuevo recluidas en el hogar, pero no debemos olvidar que es un reflejo de su anterior origen monástico, para monjas de clausura⁵⁹³.

Son muchas las Anunciaciones que podemos utilizar como ejemplo de esta imagen de la Virgen como mujer lectora; entre ellas, una bellísima fue la realizada por Alejo Fernández en Sevilla (Fig. 18), alrededor del año 1508, donde se mezclan de forma magistral las influencias flamencas, en ese espacio doméstico simétricamente dividido por una columna, así como las renacentistas italianas, en la perspectiva y el conocimiento de las arquitecturas monumentales típicas de este arte. María, que se presenta casi entronizada, dignificada por el telar a modo casi de palio sobre su cabeza, está en de rodillas ante el ángel, en una postura en la que no sólo está cómodamente leyendo, sino que también simboliza su máxima humildad, que demostrará al aceptar el destino que Dios le ha preparado. Así lo muestra también la cabeza agachada, y la mirada baja, como muestra de su obediencia y respeto hacia la divinidad, expresando con un gesto amable en su rostro y una sonrisa esbozada su consentimiento hacia la propuesta del Arcángel, y con los brazos cruzados sobre el pecho en señal de veneración, un gesto que proviene de la tradición medieval caballeresca⁵⁹⁴. Pese a la sencillez en los ropajes y la decoración de la figura de la Virgen, el espacio en el que se encuentra, con el hermoso paisaje de fondo, dignifica la relevancia del personaje y la escena representados. Además, el estilo de la arquitectura, en forma de templo, que aparece en muchas de estas pinturas, tiene un significado concreto, ya que, aunque la Virgen es ahora representada en la intimidad del hogar, la monumentalidad del espacio que la rodea nos remite al templo donde fue formada en su juventud, siendo allí conocida por sus capacidades intelectuales y su sabiduría⁵⁹⁵.

⁵⁹³ *Ibidem*.

⁵⁹⁴ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La Anunciación” en *Revista Digital de Iconografía medieval*, vol. VI, nº12, pp. 1-16, p. 2.

⁵⁹⁵ MILES, L., *op.cit.*, p. 640.



Fig. 18, Alejo Fernández, *Anunciación*, 1508, Museo de BB.AA. de Sevilla.

En el Museo Catedralicio de Segorbe tenemos un interesante ejemplo de Anunciación (Fig. 19), realizada por un pintor anónimo aragonés a principios del siglo XVI, donde vuelve a representarse esta escena, en la que María aparece con un libro abierto, pues se encuentra leyendo, mostrando cómo deben pasar el tiempo de ocio las mujeres, sin caer en otras actividades perniciosas. De nuevo, la gestualización y la postura del cuerpo de la Virgen nos hablan de una actitud de recogimiento, sumisión y humildad absoluta ante lo que está ocurriendo. La representación de María arrodillada, mostrando respeto y humildad, ha sido puesta en relación con San Buenaventura, quien aseguró que Dios prefería en esta mujer su humildad antes que su virginidad, de forma que no la hubiera escogido si hubiera sido soberbia⁵⁹⁶. En este caso, el rayo que simboliza la Encarnación, se dirige directamente sobre la cabeza de María, enfatizando

⁵⁹⁶ SALVADOR GONZÁLEZ, J.M., “La Virgen de la Anunciación como paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media” en *Mirabilia*, 15, 2012, pp. 318-357, p. 336.

e intelectualizando el misterio ocurrido. Así, las imágenes en las que se narra el pasaje de la Anunciación son de gran importancia para la sociedad renacentista, en un momento en que la transmisión de un nuevo ideal de mujer era una preocupación de primer orden para la Iglesia y el Estado: esta pintura mostraba a las mujeres cómo comportarse, no sólo en cuanto a la lectura y los libros que debían ser leídos, sino también acerca de la humildad y la obediencia como virtudes fundamentales femeninas, y la Virgen, que es el gran ejemplo para todas las mujeres, tras la reforma franciscana y las nuevas características artísticas, que le aportan cotidianidad a su imagen y, con ella, una mayor identificación y efectividad en el ánimo de las fieles, es representada aquí con la intención de que influya en las mujeres que le profesan devoción, siendo además un ejemplo a seguir en la interacción con Cristo mediante la oración⁵⁹⁷.

La *Anunciación* de Pedro Berruguete (Fig. 20), realizada alrededor del año 1500, es una obra maestra del arte español del Renacimiento, donde destaca la maestría con la que realiza las figuras humanas, de enorme belleza. Resulta un ejemplo de gran interés en lo que al espacio donde se desarrolla la escena se refiere, pues éste no sólo sirve para mostrar la dignidad del personaje que en él se encuentra, a través de la representación de una rica estancia, sino que también nos habla de otro factor de gran importancia en la vida femenina: la reclusión dentro del ámbito doméstico del hogar, de manera que cuando observamos una Anunciación parece que estamos mirando a través de una ventana lo que ocurre dentro de la habitación de María. En esta pintura de Berruguete, estamos asomados a través de ese marco que encuadra la escena, por el que no sólo vemos lo que ocurre en el momento de la Anunciación, sino también las estancias de la Virgen, que siguen la moda renacentista de tintes flamencos, donde destaca la profundidad espacial que consigue, mostrando algunos elementos arquitectónicos que aún nos recuerdan al gótico, y una gran minuciosidad en los detalles, especialmente en las telas, algo característico del estilo flamenco. Al fondo, podemos ver una zona de descanso, con un banco en el que hay cojines, mientras la Virgen se encuentra en una estancia que recuerda a los *studiolos* italianos⁵⁹⁸, que tan bien conocería Berruguete, quien había pasado varios años en Urbino, junto al conde de Montefeltro. En este caso, el *studiolo*, un espacio privado que se encontraba dentro de los palacios renacentistas italianos, de pequeño tamaño, donde había un escritorio,

⁵⁹⁷ MILES, L., *op.cit.*, p. 668.

⁵⁹⁸ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...op.cit.*, p. 172.

armarios y estanterías para los libros, así como una decoración basada en pinturas y esculturas, se muestra aquí mucho más sencillo y adaptado a la condición femenina de la Virgen que, aunque es digna de ser considerada una mujer sabia y, por tanto, representada en un lugar como este, no debemos olvidar que es ejemplo para las demás mujeres. Esto lleva a los pintores a dignificarla dentro de un espacio que nos recuerda a los *studiolos*, pues también hay un escritorio donde está leyendo, apartada del propio espacio del dormitorio, pero se simplifica en cuanto a decoración libresca se refiere, mostrando solo algunos objetos, que además tienen un sentido simbólico, como el jarrón con lirios o el propio libro.



Fig. 20, Pedro Berruguete, *Anunciación*, ca. 1500, Cartuja de Miraflores, Burgos.

Las Anunciaciones, al mostrarnos a la Virgen dentro de sus estancias, lugar que le corresponde en esta época al género femenino, muestra al resto de las mujeres un ejemplo de virtud que debían seguir, manteniéndose ellas también dentro del espacio privado, para así asegurar el mantenimiento de su honra y el desempeño de sus funciones femeninas, entre las que se encuentra la lectura devocional y el rezo, que también aparece representado en estas imágenes. Las ventanas se convierten así en un espacio femenino durante el Renacimiento, desde donde las mujeres quedan constreñidas pero pueden ver lo que ocurre en el exterior y ser observadas por la

sociedad⁵⁹⁹. Así, la Anunciación no solo es un tipo iconográfico de gran relevancia y representado en gran número por la importancia del tema mostrado y la devoción que hacia él se profesa, sino también porque es ejemplo absoluto del virtuosismo mariano, que debe ser ejemplo para todas las mujeres. En la Anunciación del Maestro de Riglos (Fig. 21), realizada a finales del siglo XV, María aparece directamente tumbada en su cama, cuando es sorprendida por el Arcángel Gabriel, que viene a darle la noticia de la Encarnación, mientras está leyendo, siendo el libro, como se puede observar, un atributo constante de María en este tipo iconográfico. Aunque se trata de una pintura con un estilo aún gótico, es interesante observar cómo ya se muestra cuál debe ser el espacio femenino, pues el modelo de familia que será típica del Antiguo Régimen se establece ya a finales del siglo XV: con el desarrollo de la vida urbana y burguesa aparece un arquetipo de mujer que vuelve a ser recluida en el hogar, al no ser ya necesitada dentro del mundo laboral, tras las guerras y crisis del medievo, y que ahora debe centrarse en las tareas domésticas y la crianza de los hijos; además, aunque a principios del siglo XV parece que la mujer ha conseguido una cierta autonomía en la sociedad, gracias a la idealización de las novelas caballerescas y el amor cortés, y en parte también por las consecuencias de la Querrela, esto es visto como algo peligroso, y a finales de este siglo y principios del XVI se crean estrategias para devolver a las mujeres a la vida privada, con restricciones y bajo el dominio masculino⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ HARTMAN, J.; SEEFF, A., *Structures and Subjectivities: Attending to Early Modern Women*, Newark: University of Delaware Press, 2007, p. 34.

⁶⁰⁰ GARRIDO, E. (ed.), *op.cit.*, p. 220.



Fig.21, Maestro de Riglos, *Anunciación*, ca. 1460-1470, MNAC.

El hogar es ahora el lugar donde se desarrolla la vida de las mujeres, un espacio que, aunque les es entregado como propiamente femenino, algo que les pertenece, en muchas ocasiones resultaba una cárcel que se empequeñecía conforme los deseos de las mujeres crecían. Podemos continuar viendo la enorme presencia que las estancias femeninas tienen en este tipo iconográfico de la Anunciación en la pintura realizada por el Maestro de Riofrío (Fig. 22), donde, al fondo, también se ha representado el dormitorio de María, con una lujosa cama, que se encuentra rodeada por ricos cortinajes, mientras ella está leyendo en un atril. La aparición del dormitorio en las Anunciaciones es muy frecuente en la pintura flamenca, con ejemplos como la *Anunciación* de Joos van Cleve (Fig. 23), o la de Pieter Pourbus (Fig.24), mientras el Renacimiento italiano da más importancia al contexto arquitectónico, que dignifica la imagen con su estilo clásico, como es el caso de la *Anunciación* de Perugino (Fig. 25), o la de Botticelli (Fig. 26), donde hay un mayor interés por la perspectiva y la arquitectura clásica, que por otras simbologías. Por ello, la imagen de la Anunciación, donde la Virgen se encuentra en su hogar, así como otras relacionadas con esta protagonista divina, como las Sagradas Familias o las Santas Generaciones, que se

presentan en el ámbito doméstico, son modelo que apoyan la justificación de esta reclusión.



Fig. 24, Pieter Pourbus, *Anunciación*, 1552, Brujas.

El interés por la reclusión de las mujeres en el hogar viene dado por la importancia que continúa teniendo en el Renacimiento la virginidad y la castidad. Estas son dos de las más importantes características que debía tener una mujer para ser virtuosa, siguiendo el ejemplo de María. En la Edad Media se consideraba el estado virginal como el más perfecto de todos, pues se promocionaba la vida religiosa como vía hacia la salvación, y era especialmente importante para las mujeres, quienes aceptando la vida virginal se separaban de su propia naturaleza débil y pecadora. Con la llegada del Estado Moderno, y ya desde la aparición de la vida burguesa y urbana, aparece un nuevo tipo de familia que es necesaria para el sostenimiento de la nueva etapa que comienza, por lo que la virginidad continúa siendo muy relevante, pero desde otro punto de vista. La virtud de una mujer se medía, no solo en función a su sumisión y humildad, sino también por su castidad, de forma que la virginidad se convertía en su bien más preciado, que debía guardar con gran recelo hasta llegar al matrimonio. Así, la virginidad de una mujer se convierte en moneda de cambio a la hora de contraer un contrato matrimonial, pues, como ya ha sido señalado anteriormente, hay que garantizar

la legitimidad de los hijos que nacerán en ese matrimonio, siendo la mujer la responsable de transmitir el linaje y, de este modo, mantener el patrimonio de su marido en el seno de su familia de forma legal y segura; por ello, además de ser virgen a la llegada al matrimonio, había que asegurar que en el carácter de esta mujer la castidad era un rasgo sobresaliente, para no manchar la honra de su marido posteriormente. La pérdida de la virginidad antes del matrimonio, o el adulterio, no manchaba solo la dignidad de la propia mujer y su marido, sino que se extendía a toda la familia, por lo que el sistema patriarcal crea herramientas de control sobre el cuerpo femenino, que se basan sobre todo en la reclusión de las mujeres dentro del hogar, tanto durante su etapa como doncella, como después, en su vida como esposa.

El ambiente doméstico en que pasaban su vida las mujeres, que se convierte, por tanto, en un lugar femenino, puede también observarse en algunas pinturas que representan la Visitación de la Virgen, donde María y Santa Isabel se encuentran en el hogar de ésta, siendo rodeadas por otras mujeres. En la *Visitación*, realizada por Hernando de Llanos (Fig. 27), vemos cómo el contexto del hogar se convierte en un espacio de mujeres, donde éstas se relacionan y hablan distendidamente, pues están en un lugar seguro, que les pertenece.



Fig. 27, Hernando de los Llanos, *Visitación*, 1507-1510, retablo mayor, Catedral de Valencia.

La virginidad y la castidad de estas mujeres de la Historia del cristianismo son parte indispensable de su divinidad y carácter sagrado. Tanto María, como Santa Isabel y Santa Ana van a tener hijos para cuyo nacimiento no ha sido necesaria la intervención del acto sexual, dejando la genealogía de Cristo limpia del pecado carnal. Son mujeres castas y vergonzosas, pues Isabel pasa los meses de embarazo recluida en su casa por vergüenza y recibe la visita sólo de parientes femeninos. Aparecen representadas en una bellísima pintura de influencia rafaelesca, realizada por Yáñez de la Almedina entre los años 1525 y 1532 (Fig. 28). Se trata de una *Santa Generación*, donde de nuevo se ensalza la pureza del nacimiento de Cristo a través de estas mujeres que no están manchadas por el pecado carnal, siendo reseñable el hecho de que se haya defendido la inmaculada existencia del Mesías mediante la rama femenina de su familia. Para acentuar este simbolismo, aparece al fondo el Abrazo ante la Puerta Dorada entre San Joaquín y Santa Ana, cuya composición está basada en un grabado de Durero, que señala la inmaculada concepción de María, madre de Cristo, junto al lirio que crece a la derecha de la imagen⁶⁰¹. Esto no es casualidad, ya que son las mujeres, como ha sido ya hablado, quienes tenían la responsabilidad de la honestidad en la transmisión del linaje. Obras como esta nos muestran la feminización devocional que se está produciendo en la sociedad, donde los personajes femeninos sagrados adquieren una enorme relevancia en el culto cristiano. La imagen se muestra así como una herramienta más potente que los textos a la hora de trasladar modelos sociales, como en este caso, donde las mujeres comparten un espacio doméstico de ocio y trabajo, colaborando en la educación de los hijos⁶⁰². Aunque de esta forma se transmite una nueva imagen dignificada de la maternidad, no debemos olvidar que detrás de estos personajes femeninos se encuentra la autoridad masculina, en este caso de Dios, pues es mediante la intervención del Señor que Santa Isabel y Santa Ana, que aquí también están simbolizando la desgracia de ser infértiles y, con ello, hacen referencia a la importancia de que los esposos tengan descendencia, que consiguen quedar milagrosamente encintas. También es Dios quien propone a la Virgen María ser Madre de Dios, y ésta adquiere su autoridad y dignidad a través de la figura de su Hijo. Más allá de representar el virtuosismo femenino y la castidad, se ha visto en esta imagen una representación de las edades por las que

⁶⁰¹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santa-ana-la-virgen-santa-isabel-san-juan-y-jesus/0467e8eb-c066-4052-b257-b5cbccd8c17a> (Consultado en 3/8/2019).

⁶⁰² http://www.museosenfemenino.es/museo_prado/trabajos_de_mujeres/santa-ana-la-virgen-santa-isabel-san-juan-y-jesus-nino (Consultado en 18/8/2019).

discurre la vida de una mujer, mostrando desde la juventud de María a la ancianidad del rostro de Isabel, pasando por la madurez con la que es mostrada Santa Ana.



Fig. 28, Yáñez de la Almedina, *Santa Isabel, Santa Ana, la Virgen, San Juanito y Jesús Niño*, 1525-1532, Museo del Prado.

En este sentido, la iconografía de la Purificación de la Virgen resultó problemática, ya que no era del todo comprendido que María, que había dado a luz mediante un parto humano, pero sin dolor, y no había concebido a través del sexo, realizara este ritual, donde no solo se presentaba al Niño en el templo para ser bendecido, sino que también se purificaba a las mujeres por aquella tarea que habían desempeñado, y que había manchado su cuerpo y su alma. La necesidad de purificar a las mujeres después del parto proviene de la ley mosaica (Levítico, 12, 1-8), y estaba relacionado con rituales llevados a cabo en fiestas paganas romanas, por lo que ya de por sí era una práctica ambigua; pese a ello, tuvo tanta presencia durante la Edad Moderna, que en el siglo XVII fue regulada por la Iglesia católica⁶⁰³. En España, este ritual era conocido como “misa de partida”, tenía carácter festivo, y acudía a ella la madre, tras pasar la cuarentena, junto a su bebé, acompañada por las mujeres que la

⁶⁰³ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-purificacion-de-la-virgen-o-la-presentacion-en/e0251389-4f49-44ff-b6f0-3cf52c15dee7> (Consultado en 3/8/2019).

habían ayudado en el parto y los primeros días de vida del niño, portando todos los asistentes velas y ofrendas.

En la *Purificación de la Virgen*, realizada por León Picardo (Fig. 29), aparecen representados muchos de estos detalles, pues se muestra el momento de la Purificación de María a la manera de esta “misa de partida”, que se llevaba a cabo en territorio hispano: los asistentes portan velas encendidas, mientras la Virgen enseña al Niño Jesús al anciano Simeón. Cristo aparece desnudo, pues dado su origen divino y libre de pecado, no necesita ser cubierto por un paño de pureza. La mujer que aparece detrás de María, porta en su mano las tórtolas, que en la tradición judía eran sacrificadas como ofrenda para conseguir la purificación y bendición de Dios; aunque este acto ya no se llevaba a cabo en los ritos de la España del XVI, aquí Picardo hace referencia a las antiguas prácticas.



Fig. 29, León Picardo, *Purificación de la Virgen*, 1501-1535, Museo del Prado.

Este pasaje, que fue narrado por San Lucas en el Nuevo Testamento (Lucas, 2, 22-40), cuya veracidad no conocemos, fue un tema muy representado en el siglo XVI, pues también fue un acto llevado a cabo con asiduidad entre las mujeres de la sociedad renacentista. Otro ejemplo pictórico es el realizado por Pedro de Campaña en el año 1556, para la catedral de Sevilla (Fig. 30), en la que muestra la influencia de

Rafael y Miguel Ángel en las figuras, y una composición basada en un grabado de Durero, que pertenecería a la serie de *La Vida de la Virgen*, que consigue profundidad utilizando una arquitectura monumental y la disposición de planos hacia el fondo. Se puede asegurar que se trata de una de las obras cumbres del Renacimiento español; no solo vemos el manejo de la perspectiva que este artista poseía, sino también una gran belleza y elegancia a la hora de representar los rostros y la diversidad de los gestos, que aportan movimiento y vivacidad a la imagen. Entre los participantes de la ceremonia, se encuentran personajes femeninos que representan las virtudes de la Virgen, donde destaca la hermosa personificación de la Caridad, que aparece dando de mamar a dos niños en uno de los primeros planos de la composición, como es tradición en su representación. Con esta imagen se justifica que la Virgen fue al templo a purificarse como muestra de su humildad y de la obediencia hacia Dios, pues no estaba obligada a hacerlo al haber disfrutado de una concepción mediada por la divinidad, donde su virginidad quedó intacta; esta perfección es reseñada en la pintura a través de la presencia de las virtudes de la Virgen.



Fig. 30, Pedro de Campaña, *Purificación de la Virgen*, 1556, Capilla del Mariscal Diego Caballero, Catedral de Sevilla.

3.3. LA PERFECTA CASADA. MATRIMONIO E ICONOGRAFÍA EN LA PINTURA RELIGIOSA.

En la Edad Moderna las mujeres nacían con un destino determinado: ser esposas y madres, formar una familia. El matrimonio tuvo un gran valor durante la época moderna, ya que se establece como el configurador de la nueva sociedad, por lo que la preocupación acerca de la figura de la casada vuelve con fuerza, para ser retomada por los humanistas. Aunque no es nuevo que se hable acerca de la maldad o bondad de las mujeres, sí es la primera vez que se crea una teoría en torno a esto con relación a su vida social y conyugal⁶⁰⁴.

El papel de los moralistas en este tema fue muy relevante, pues fueron ellos quienes realizaron los textos que instruían a las mujeres, e incluso a los hombres, acerca de los deberes y derechos que conllevaba el matrimonio. Así, es tratado por Erasmo en varias obras, donde destacan los *Coloquios*, y el texto publicado en 1518, denominado *Apología del matrimonio*⁶⁰⁵. En esta última, el autor hace una férrea defensa a favor del matrimonio, yendo así en contra de una Iglesia que todavía exaltaba la virginidad como forma de vida perfecta; nos habla del matrimonio como forma natural de vida para los seres humanos, pues nos fue dado por Dios para cumplir las funciones de reproducción y convivir en sociedad, ayudándonos en las tareas del día a día⁶⁰⁶. Para su defensa, crea una imagen positiva del estado de casados, donde se reconoce que es una relación complicada, pero con la implicación de ambas partes puede ser muy beneficioso, desmitificando también la sexualidad y dándole un trato natural, casi biológico, como una necesidad primaria del ser humano. El humanismo, con Erasmo al frente, consideraba que el matrimonio era una consecuencia del progreso humano, pues en los comienzos estos eran solitarios y estaban animalizados, mientras que escoger la monogamia fue una muestra del control racional sobre su instinto primitivo⁶⁰⁷. Luis Vives en su *Instrucción de la mujer cristiana*⁶⁰⁸, introduce la cuestión de la educación femenina, con el objetivo de que sean mejores esposas, y no deja de lado la formación

⁶⁰⁴ MORANT, I., *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 9.

⁶⁰⁵ ERASMO DE ROTTERDAM, *Apología del matrimonio*, 1518.

⁶⁰⁶ MORANT, I., *Discursos... op.cit.*, p. 28.

⁶⁰⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁶⁰⁸ JUAN LUIS VIVES, *Instrucción...*, *op.cit.*

del hombre, pues en 1528 publica *Los deberes del marido*⁶⁰⁹, aunque en este texto se centra realmente en explicar el matrimonio como lugar casto donde canalizar los deseos humanos. Otros moralistas, como Pedro de Luján o Antonio de Guevara, hacen apología del matrimonio como forma natural de convivencia entre los hombres y las mujeres. Guevara, en su *Reloj de Príncipes*, asegura que “Entre todas las amicicias y compañías desta vida no ay tan natural compañía como la del marido y de la muger que biven en una casa; porque todas las otras compañías se causan por voluntad, pero ésta se causa por voluntad y necesidad. (...)no ay cosa más antigua que es el sacramento del matrimonio; porque el día que fue el hombre criado, aquel día celebró bodas con su muger en el Paraíso.”⁶¹⁰.

Este interés mostrado hacia el matrimonio, es consecuencia del nuevo papel de la familia como núcleo articulador del Estado, ya que sobre ella se construyen las relaciones sociales, económicas y afectivas, haciendo que los mecanismos de reproducción y consumo funcionen a la perfección, por lo que no es extraño que sea un tema predilecto para los pensadores de comienzos de la época moderna, y que su control recaiga en manos de los poderes eclesiásticos y civiles⁶¹¹. La perspectiva adoptada por la Edad Moderna hacia la familia es el de la necesidad de una estabilidad, para que la sociedad fuera sana y segura, pues era en esta unidad donde se daban los servicios esenciales de educación, sanidad y prevención de cara al futuro detentando un gran papel en el ámbito ético y moral, siendo la encargada de construir y transmitir el sistema de valores del momento⁶¹². Además, la familia era un buen mecanismo de control para conseguir mantener el orden establecido, un sistema de apoyo que conllevaba beneficios para cualquier actividad humana y un lugar donde el linaje es transmitido de forma segura⁶¹³. Las familias se alzan como pequeñas sociedades, donde se crea un ambiente de confianza entre generaciones y donde la unión de las familias de los cónyuges es un elemento clave para el entramado de la nueva sociedad; la buena convivencia entre todos era muy importante, pues cuando existían dificultades, aumentaban las patologías

⁶⁰⁹ JUAN LUIS VIVES, *Los deberes del marido*, 1528, <https://bivaldi.gva.es/va/corpus/unidad.do?posicion=1&idCorpus=1&idUnidad=10109> (Consultado en 19/8/2019).

⁶¹⁰ FRAY ANTONIO DE GUEVARA, *Reloj de príncipes*, 1529, <http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp201.htm> (Consultado en 28/7/2019).

⁶¹¹ GIL AMBRONA, A., *Historia de la violencia contra las mujeres. Misoginia y conflicto matrimonial en España*, Madrid: Anaya, 2008, p. 176.

⁶¹² BEL BRAVO, M.A., *op.cit.*, p. 56.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 58.

sociales, tales como el consumo de drogas, el aumento de la pobreza o las enfermedades mentales⁶¹⁴.

No es casualidad que la representación iconográfica de la Sagrada Familia viva ahora un momento de expansión y desarrollo, pues es muestra de la estabilidad y felicidad que se conseguía a través del matrimonio y la construcción de una familia. La Virgen y el Niño aparecen aquí acompañados por San José, y, en ocasiones, pueden aparecer también otros personajes, como Santa Isabel y San Juanito, o Santa Ana, y son representados dentro de sus hogares, en espacios domésticos y actitudes cotidianas y amables. Así, resultan un medio influyente para enviar el mensaje acerca de la familia como portadora de felicidad que el Estado Moderno intentaba ahora promulgar. Como ocurre en la *Sagrada Familia* del pintor Pedro Machuca (Fig. 31), la iconografía que muestra a la divina familia de Cristo es todo amor y armonía, donde la Virgen aparece como protagonista, en un primer plano, junto al Niño al que cuida con afecto, mostrando así su responsabilidad en el rol de madre, mientras que San José aparece en un segundo plano, en una actitud tranquila, pues lo que prima por encima de todo es una imagen de estabilidad y buena convivencia que es un común denominador en todas las pinturas donde esta temática es representada. Así, proliferan las imágenes de esta perfecta familia que sirve para que los fieles tengan un ejemplo a seguir en sus vidas y comprendan la importancia del matrimonio.



Fig. 31, Pedro Machuca, *Sagrada Familia*, mitad del siglo XVI, Catedral de la Asunción, Jaén.

⁶¹⁴ *Ibíd.*, p. 116.

El matrimonio era el destino predeterminado para las mujeres de cualquier clase o condición, por diferentes motivos. Como estamos viendo, el significado y la función de la familia es ahora de una gran importancia, por lo que la sociedad considera que es su deber casarse, aunque la realidad no fue tan fácil y hubo reticencias al respecto. Las mujeres durante la Edad Moderna continúan bajo el yugo de la sociedad patriarcal y la desconfianza hacia ellas, como seres inferiores, sigue siendo una constante. Por ello, el matrimonio estaba basado en la doctrina de la inferioridad de la mujer, una base que ya existía desde antiguo, pero que ahora va a ser adaptada a la teoría del matrimonio como base del Estado, creando toda una doctrina en torno a este estado como perfecto⁶¹⁵. Sin embargo, precisamente esta cantidad de textos que dedican sus páginas a las bondades del matrimonio nos hablan de que la realidad era muy distinta de lo que se pretendía, y que las reticencias, quejas y problemas en torno al matrimonio, y en su seno, son numerosas entre la población. Así, lo que los moralistas nos muestran en sus apologías matrimoniales no es la realidad, sino una idealización de lo que se quiere conseguir en el Estado Moderno. Un ejemplo claro lo tenemos en el Coloquio Primero de Pedro de Luján⁶¹⁶, claramente inspirado en uno de los coloquios erasmianos, donde dos amigas charlan: Dorotea, una sabia mujer, le recomienda a su amiga Eulalia que se case, pues se muestra reacia, alabando las cosas positivas de contraer matrimonio. Como ocurre con Erasmo, aquí Luján también es conocedor de los sentimientos y pensamientos femeninos acerca del matrimonio, no siempre positivos, mostrando así las diferentes actitudes de las mujeres hacia el estado de casada; aunque su intención realmente sea hacer una apología del matrimonio, nos sirve como documento para conocer con bastante detalle cuáles eran las quejas o preocupaciones que las mujeres tenían en torno a la idea de casarse.

El género femenino continuaba estando definido en función a la relación con un hombre, ya fuera el padre o el marido, y los humanistas estaban convencidos de que es a través del matrimonio como las mujeres podían realizarse por completo⁶¹⁷. Excepto aquellas que tenían una vocación religiosa, las mujeres en general quedaban en manos de sus parientes masculinos, siendo el matrimonio el momento más importante

⁶¹⁵ GIL AMBRONA, A., *op.cit.*, p. 178.

⁶¹⁶ PEDRO DE LUJÁN, *op.cit.*, http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bivian/media/flashbooks/lecturas_pendientes/007_coloquios_matrimoniales/files/lujan.pdf (Consultado en 17/7/2019).

⁶¹⁷ ROMERO TABARES, M.I, *op.cit.*, p. 154.

de sus vidas, pues comenzaba una nueva etapa como adulta, pasando su tutela de manos de su padre a la de su marido, siendo ahora protegida por la familia de éste. Por ello, la elección del marido es un tema fundamental en la vida femenina.

El matrimonio durante los años del Renacimiento tenía algunas características básicas: era concertado por los padres, suponía un contrato con condiciones ventajosas para ambas familias, ahora necesita de la presencia de la Iglesia para que se formalice, las parejas son desiguales en edad y la mujer debe llegar con su virginidad intacta. Esta era la realidad, aunque la teoría creada en torno a este estado era diferente, pues los moralistas quisieron darle un nuevo enfoque, dada la importancia que tenía la familia como cimiento del Estado Moderno, intentando crear una imagen más positiva. Lo más importante en el proceso matrimonial eran las negociaciones que llevaban a cabo los padres con la familia del futuro cónyuge, pues de ello dependía conseguir un acuerdo provechoso, más para la familia que para la propia mujer que contraía matrimonio⁶¹⁸. En el siglo XVI la doctrina católica defiende la necesidad del consentimiento mutuo para contraer matrimonio, para el buen devenir de la convivencia, pero esto no ocurría en la realidad donde eran los padres quienes concertaban los enlaces, en muchos casos desde que los contrayentes eran muy jóvenes y ni siquiera tenían consciencia de ello. Aunque la Iglesia apoya la libre elección de los esposos ahora, probablemente usando la libertad como incentivo para la población, las decisiones seguían siendo de los padres enmascaradas bajo la coacción y el supuesto libre consentimiento de los hijos. La mujer debía aportar una dote, que solía ser proporcional a la donación por parte de la familia del futuro marido, pero ésta además entregaba su cuerpo, su capacidad reproductora, con la que será posible continuar el linaje.

Los moralistas apuntaban en sus escritos algunos consejos necesarios para la buena convivencia y el matrimonio armonioso, entre los que destacan los señalados por Pedro de Luján: la igualdad entre los cónyuges, en lo que se refiere a edad y posición, pero también en carácter o incluso belleza, así como el rechazo a la importancia de la dote, eligiendo al compañero en función a sus virtudes. Evidentemente, estos factores muestran la idea utópica que los humanistas tenían sobre el matrimonio, pero la realidad era que éstos en la gran mayoría de los casos eran

⁶¹⁸ ANDERSSON, B.; ZINSSER, J., *op.cit.*, p. 308.

concertados por interés, trayendo consigo una serie de problemas que frenaban a los jóvenes ante la perspectiva de casarse, como la falta de libertad para encontrar la pareja y la mala convivencia posterior ya que no siempre eran compatibles, algo especialmente dramático para las mujeres que sufrían violencia o adulterio por parte de sus maridos⁶¹⁹. Así, mientras Vives o Alfonso de Valdés defienden el rol paterno en la elección de marido, Luján apoya la libre elección de la pareja, pues ello traerá consigo una convivencia armoniosa. Otro problema señalado por Luján muy frecuente durante la Edad Moderna era la diferencia de edad entre los contrayentes, siendo las mujeres normalmente bastante más jóvenes que los hombres, trayendo como consecuencia, no sólo una convivencia complicada, sino también la pronta muerte del marido, dejando a las mujeres viudas, con las complicaciones que en muchos casos conllevaba esto.

En las representaciones de la Sagrada Familia del siglo XVI español, con San José y María como gran modelo de matrimonio grato, es interesante observar la gran diferencia de edad que hay entre ambos. Mientras María aparece como una joven apenas adolescente, José tiene rasgos propios de la vejez, mostrando así una tradición milenaria en la que las mujeres eran casadas en edad muy pronta con hombres mayores, que podían aportar grandes beneficios a la familia, ya sea de dinero o posición; a estos hombres, las mujeres jóvenes les otorgaban belleza y les aseguraban muchos años de fertilidad para mantener su linaje a través de los hijos prometidos. En la *Sagrada Familia*, de Pedro Fernández de Murcia (Fig. 32), podemos observar esta diferencia de edad, pues la Virgen es representada como una mujer muy joven, de rasgos que siguen el ideal de belleza renacentista, donde destaca la tez blanca, lisa y casi transparente, mientras que San José, que se encuentra al fondo dejando el protagonismo a la Madre y el Niño, es la viva representación de la vejez masculina, con el cabello y la barba canosas, y un rostro arrugado, en el que incluso la expresión melancólica nos habla de la experiencia que otorga la ancianidad. En estos momentos en que se defiende la igualdad entre los esposos, aunque la realidad era otra, es desde el Protestantismo donde encontramos una mayor crítica hacia la diferencia de edad entre los novios. En el norte de Europa, de hecho, se convierte en un tema iconográfico lleno de crítica e ironía, y Lucas Cranach lo reflejó en su obra *Pareja Desigual*, actualmente conservada en el Museo Nacional de Arte de Catalunya (Fig. 33); en esta imagen un hombre de avanzada

⁶¹⁹ ROMERO TABARES, M.I., *op.cit.*, p. 170.

edad y rostro feo, toca de forma lujuriosa el cuerpo de una bella joven, mientras mantiene una sonrisa malvada en su rostro.

Como veremos, durante el Renacimiento San José aparece en segundo plano, mientras que con la Contrarreforma, que aboga por un papel activo del padre dentro de la familia, la imagen de José en la Sagrada Familia se rejuvenece y pasa a tener un papel protagonista, como podemos comprobar en la maravillosa pintura de Murillo, *La Sagrada Familia del Pajarito*, realizada en el año 1650, donde es ahora María la que queda relegada a un segundo plano, donde realiza sus tareas mientras es San José quien muestra la relación afectuosa con el Niño Jesús.



Fig. 32, Pedro Fernández de Murcia, *Sagrada Familia*, siglo XVI, colección privada.

La elección de marido era, por tanto, uno de los momentos más importantes de la vida de una mujer, junto con el nacimiento de sus hijos; sin embargo, la participación femenina en éste era prácticamente nula. El matrimonio se presenta en la Edad Moderna como una estrategia patriarcal destinada a intereses masculinos, como la continuidad de su linaje, la preservación y el aumento en el patrimonio, y otro tipo de beneficios, como la obtención de alianzas útiles⁶²⁰. Aunque la Iglesia viniera apoyando el concepto medieval del matrimonio como la unión de dos almas, el uso de la *patria*

⁶²⁰ BEL BRAVO, M.A., *op. cit.*, p. 60.

potestad en la elección de marido estaba totalmente generalizado. El Renacimiento de este modo hereda una tradición, la del matrimonio bajo coacción, que se consideraba obvia y universal⁶²¹.

En la iconografía cristiana del Renacimiento tenemos un magnífico ejemplo del momento de la elección del marido por parte de autoridades masculinas en el propio casamiento de la Virgen María con San José, como representa Pedro Berruguete en *Los pretendientes de la Virgen*, conservada en el Museo Diocesano de Arte de Palencia (Fig. 34). Es en los evangelios apócrifos donde encontramos narrado, dentro del capítulo de los desposorios, el momento en que José es escogido como futuro marido de la Virgen; el momento es descrito tanto en el Protoevangelio de Santiago, como en el Pseudo Mateo y el Libro de la Natividad, y será recogido posteriormente por la *Leyenda Dorada*. María, al cumplir los catorce años debía abandonar el templo para contraer matrimonio antes de que mancillase el templo al llegarle el periodo. Los sacerdotes, quien en este caso se hacían cargo de la elección de su marido, echaron a suertes entre las doce tribus de Israel aquellas que participarían enviando pretendientes para casar a la Virgen, ya que debían ser descendientes de la sangre del Rey David. Éstos fueron convocados en el templo, portando una vara que uno de los sacerdotes les entregó, tras realizar una oración, pues la profecía contaba lo que finalmente sucedió: de la vara del elegido brotarían unas flores y una paloma, para identificarlo. Así, María, que ya no era propio que continuara en el templo, queda bajo la custodia de José como su desposada, manteniendo su virginidad.

En la pintura de Berruguete, además de este pasaje, lo que vemos representado es una escena llena de la cotidianidad que se daba en Castilla a comienzos de la Edad Moderna, donde destaca el detallismo e individualización de los rostros, así como la expresividad de las manos. Se trata de una representación iconográfica poco frecuente, pues Berruguete no escoge el momento del florecimiento de la vara de José, sino aquel en que el sacerdote está explicando, en presencia de los pretendientes, lo que el futuro le depara a María. Ésta, representada llena de juventud, ha sido interrumpida mientras realizaba las labores de bordado en las que se encontraba con el resto de chicas que la acompañan, ya que detrás se encuentra el cesto con la ropa y los utensilios para coser, mostrando así las virtudes de esta mujer que, además de haber recibido la mejor

⁶²¹ DE MAIO, R., *op.cit.*, p. 101.

educación, no se encuentra ociosa sino realizando actividades femeninas en compañía de otras mujeres. A través de esta imagen, llena de cotidianidad que se desarrolla dentro de un palacio castellano como representación del templo, se muestra una escena que bien podía haberse dado en el seno de una familia acomodada, que comunica a la hija cuál es su futuro próximo. La actitud de la Virgen en esta representación pictórica, donde aparece en gesto de aceptación y sumisión, dentro de un espacio controlado para las mujeres que son su principal compañía mientras dedica su tiempo al hilado, era todo lo que los hombres de la Edad Moderna podían desear para las mujeres.



Fig. 34, Pedro Berruguete, *Los pretendientes de la Virgen*, 1485-1490, Museo Diocesano de Arte de Palencia.

Al igual que María queda bajo la custodia de José, las mujeres pasaban de la *patria potestad* a la marital, siendo un objetivo primordial del matrimonio que éstas encontraran un lugar controlado por el hombre donde pasar su existencia, pues la tutela masculina era ineludible teniendo en cuenta la naturaleza inferior femenina. Así, las mujeres solteras o eran enviadas a los conventos, o estaban destinadas a vivir en los márgenes de la sociedad, dedicándose a la prostitución y la mendicidad, unos estados que evidentemente no son representados en la pintura religiosa, aunque la figura de María Magdalena, sirvió como ejemplo para las prostitutas arrepentidas, que dejaban su anterior vida e internaban en la vida religiosa. De estas mujeres solo sabemos que no

eran consideradas sujetos sociales, no tenían prácticamente derechos y la mayoría moría por el hambre o la enfermedad, en unas condiciones de vida insalubres. Además, eran vistas por el pueblo como la escoria de la sociedad, aquellas mujeres que no habían seguido la senda de lo establecido por el Estado y la Iglesia, por lo que los rumores y el desprecio las perseguía allí donde iban, siendo totalmente marginadas. Por ello, el matrimonio era muy importante para las mujeres en tanto que les permitía existir y vivir dentro de la sociedad, controladas por sus maridos. Estas mujeres no tenían cabida en una pintura de carácter religioso, pedagógico y moralizante y no será hasta el siglo XIX cuando encontremos imágenes que representen mujeres dedicadas a la mendicidad o la prostitución.

Otro objetivo de gran relevancia en el matrimonio es la reproducción pues, además de darse seguridad y compañía mutua, la continuidad del linaje y, en general, de la especie era fundamental. Los hijos eran la perpetuación de la propiedad del patrimonio familiar y también un seguro de vida para los padres cuando fueran mayores y no pudieran trabajar o mantenerse por sí mismos. Así, un rol fundamental de la mujer adulta es el que tiene dentro de la familia, como esposa, pero sobre todo como madre; la fidelidad al marido y la honradez debían ser impolutas para asegurar la buena descendencia masculina ya que sobre ella recaía esta responsabilidad, como ya se ha visto en apartados anteriores. La importancia de la legitimidad de los hijos es un tema que viene desde muy antiguo, pues es una preocupación que todos los hombres han tenido a lo largo de la Historia, por lo que no es descabellado pensar que la preeminencia dada a la rama femenina de la genealogía de Cristo y la preocupación por asegurar la pureza y virtuosismo de todas estas mujeres, pueda estar relacionado con esta preocupación e inseguridad masculina y la necesidad de trasladar al sexo femenino la enorme responsabilidad que recaía en sus hombros mediante el ejemplo de estas mujeres humildes y honradas.



Fig. 35, Anónimo, *La familia de la Virgen*, primer cuarto del siglo XVI.

3.3.1. LOS RITOS DEL MATRIMONIO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL.

El matrimonio desde la Edad Media está formado por toda una serie de elementos y acciones que se prolongan durante la Edad Moderna: la elección del marido, las negociaciones acerca de la dote, el contrato, el rito del matrimonio, la celebración, etc. Dos son las representaciones iconográficas de carácter religioso a través de las cuales podemos conocer algunas características del matrimonio en el Renacimiento: los Desposorios de la Virgen y la representación de banquetes, como las Bodas de Caná o de personajes bíblicos como Sara y Tobías. Los artistas, que en casos como los desposorios de María no contaban con información detallada o descripciones acerca de cómo estas bodas se celebraron, trasladan aquello a lo que ellos están acostumbrados y relacionan con el matrimonio, tanto en lo que se refiere al propio rito, como a la celebración posterior.

El matrimonio cristiano vive una lenta evolución a lo largo de los siglos, pasando de ser un asunto privado, a un sacramento de la Iglesia católica. El casamiento de los primeros cristianos se realizaba a la manera romana, y tanto las influencias helenísticas y judías, como las del derecho romano, continuarán teniendo presencia en el

matrimonio cristiano⁶²². El tema del enlace matrimonial comienza a preocupar a la Iglesia a partir del siglo IV d.C., cuando aparece en los concilios por primera vez un interés por regular el matrimonio y es en las últimas décadas de ese siglo cuando aparecen las primeras decretales pontificas; este primer acercamiento no tenía como objetivo crear un derecho cristiano sobre este tema, sino dar soluciones a algunos puntos que creaban controversia. Los propios Padres de la Iglesia crearon una doctrina de la unión conyugal, en la que por primera vez se plantea el uso de la palabra *mystérion*, que significa sacramento para dirigirse al matrimonio, ya que fue usado por San Pablo en la Epístola a los Efesios; esta doctrina estaría basada en el Génesis, que es considerado ahora la fundación de la unión matrimonial. Aunque ya la Iglesia realiza con esto un acercamiento al matrimonio, no se conocen casos en los que el matrimonio se realizase en presencia de un sacerdote o dentro de un templo, porque de hecho su participación no era obligatoria ni suponía la legitimación de la unión conyugal, no siendo necesaria la bendición⁶²³. Mientras que en Oriente es en el siglo VIII cuando los matrimonios deben estar bendecidos para ser legitimados, acabando con las uniones que quedaban fuera del control eclesiástico, en la plena Edad Media occidental la Iglesia no ostentaba poder en ese ámbito, pues el amor y la pasión cantada por los trovadores invadía la cultura del momento. A partir del siglo XII el poder eclesiástico refuerza su intervención en las cuestiones matrimoniales, empezando a inmiscuirse de forma activa, reservándose el derecho a legislar en cuestiones conyugales, como la unión matrimonial o el patrimonio ligado a ese vínculo⁶²⁴.

Hasta la proclamación del matrimonio como un sacramento, y la obligatoriedad de realizarse como un acto público en presencia del poder eclesiástico, estas uniones se realizaban de forma privada, casi como la firma de un contrato, pero conllevaban muchos problemas en cuanto al casamiento sin el permiso paterno o la negación posterior a la celebración del matrimonio a haber participado de ello, acción especialmente realizada por los hombres tras aprovecharse de la mujer en la noche de bodas⁶²⁵. Todas estas situaciones, junto con el aumento de la importancia del matrimonio y la familia para mantener el orden establecido, llevaron a la Iglesia a

⁶²² MARIÑO FERRO, X.R., *Imágenes de la mujer y del hombre. Símbolos de sexo, seducción, matrimonio y género*, Gijón: Trea, 2016, p. 447.

⁶²³ *Ibidem*, p. 448.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 449.

⁶²⁵ *Ibidem*, p. 449.

regular esta unión para tenerla bajo su control y asegurar con su presencia en el acto el consentimiento de los contrayentes a una decisión que era indisoluble. Aunque la aparición de la imprenta ayudó a transmitir los rituales de una diócesis a otra, durante mucho tiempo no hubo una única liturgia. Por todo esto, es precisamente en el siglo XVI cuando la Iglesia obligó finalmente a que siempre hubiera un sacerdote para que el matrimonio fuera legítimo, así como que la liturgia, que se había regulado, se llevara a cabo dentro de una Iglesia con testigos, lo que se denominó *in facie ecclesiae*⁶²⁶. Fue finalmente a mediados del siglo XVI, con la corriente de reforma que se formalizaría en las reuniones del Concilio de Trento, cuando el matrimonio fue declarado un sacramento, y la ceremonia evolucionó de un intercambio de votos sencillo, a un compromiso público ante Dios, anunciado con anterioridad, que se realizaba en una ceremonia nupcial en presencia del sacerdote y los testigos, con la firma de un acuerdo escrito⁶²⁷.

Para la representación de los Desposorios de la Virgen, como no se tiene información detallada al respecto, los artistas se fijaron en sus propias experiencias y las bodas que se llevaban a cabo en la sociedad del momento, buscando elementos de carácter real. Así sucede con los *Desposorios de la Virgen* de Pedro de Campaña, pintura realizada entre los años 1550 y 1556 (Fig. 36). Esta escena se desarrolla en un lugar que por la dignidad de su arquitectura nos recuerda a un templo a la manera clásica, donde destacan las formas rectas y las columnatas y suelos de ricas piedras. Los asistentes se encuentran arremolinados a los lados de los novios, con San José y la Virgen como protagonistas de la composición, junto al sacerdote que está realizando el ritual de la entrega de manos, en la que parece que San José está entregando el anillo de bodas a María, lo que nos habla de la influencia de la tradición italiana, pues es en Perugia donde surge esta iconografía al ser el lugar donde se dice que está conservado el anillo de bodas de la Virgen. Esta tradición de la entrega del anillo, que proviene de la herencia pagana de Roma, puede haber sido adquirida por Pedro de Campaña durante su estancia en Italia, pues allí esta iconografía es muy numerosa, pudiéndose observar, por ejemplo, en los *Desposorios de la Virgen* de Rafael, pintura realizada en 1504, o en los de Domenico Beccafumi. Ya que el anillo simboliza la fidelidad, durante mucho tiempo fue solo la novia quien lo recibía en señal a la valoración de castidad y el compromiso

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 450.

⁶²⁷ ANDERSSON, B.; ZINSSER, J., *op.cit*, p. 404.

de fidelidad en la mujer. El sacerdote aparece en el centro de la composición para darle importancia a la imposición de la presencia de la Iglesia, pero es la Virgen el personaje con mayor protagonismo, vestida de forma bellísima donde destaca la corona que porta en su cabeza, un símbolo usado desde Roma que nos habla de la virginidad de María y de la victoria⁶²⁸.



Fig. 36, Pedro de Campaña, *Desposorios de la Virgen*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla.

Debemos tener en cuenta que en el siglo XVI existía un proceso para formalizar el matrimonio. Por un lado, los desposorios, donde se contraían los esponsales, que se trataba de una ceremonia donde se realizaba el compromiso del matrimonio, normalmente simbolizado con la entrega de un anillo, arras o la imposición de manos; cuando la pareja quedaba desposada no estaba obligada a contraer finalmente matrimonio, que era legitimado y formalizado a través de la unión carnal. Cuando el matrimonio *in faciem ecclesiae* se convierte en obligatorio, es decir, cuando el enlace se lleva a cabo de forma pública en un templo, con la presencia de un sacerdote, cambia

⁶²⁸ MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 568.

el papel de los esponsales que son realizados en la misma ceremonia, o de forma muy próxima al matrimonio, por el miedo de la autoridad eclesiástica a que los desposados consumasen el matrimonio sin que este se hubiera celebrado⁶²⁹. Así, lo que observamos en la representación iconográfica de los Desposorios de la Virgen es el momento en que se celebra de forma pública el ritual de los esponsales, donde ambos se prometen fidelidad. Dado que la Virgen mantiene su virginidad a lo largo de su vida, podemos asegurar que María y José quedaron desposados, pues no llegaron a legitimar el matrimonio propiamente dicho al no mantener relaciones sexuales. Así, la pareja mantuvo su promesa y quedaron desposados por el resto de sus vidas, respetándose y manteniéndose fieles. Es por ello que en muchas ocasiones, como por ejemplo en algunas de las Sagradas Familias que ya han sido vistas en el trabajo, María no aparece velada, como estaba establecido para las mujeres casadas, pues podía mantener su cabeza libre de veladuras como una doncella ya que no había sido manchada con el pecado de la carne, aunque fuera esposa de José.

De gran belleza e influencia italiana son los *Desposorios de la Virgen*, de Hernando de Llanos, conservados en el Museo de la Catedral de Murcia (Fig. 37). En esta imagen, los contrayentes se encuentran en el centro de la composición, a los lados del sacerdote que adquiere gran protagonismo dada la reciente importancia que su presencia tiene en los enlaces. A la izquierda encontramos a José acompañado de otros hombres, los pretendientes que habían sido rechazados, mientras a la derecha María, representada como una mujer joven y bella al estilo rafaelesco, con cabellera rubia, sencilla vestimenta y en este caso con un velo recubriendo su cabeza, en señal de su compromiso con José, también está rodeada de mujeres identificadas como las doncellas de Judá, separando así el pintor a ambos sexos como era normal dentro de las ceremonias eclesiásticas de la época. En esta representación el sacerdote está uniendo las manos de la pareja como símbolo del compromiso que habían adquirido entre ellos; el hecho de que sea el propio sacerdote quien una las manos de los novios remarca la importancia que ahora tenía la presencia de la Iglesia en las bodas, y muestra la forma establecida en países como España, pero también en Italia o los Países Bajos, donde en los rituales nupciales del siglo XVI era el sacerdote quien realizaba la unión de las manos. José y María sellan así un acuerdo de convivencia y mutua fidelidad. José, un hombre anciano, ha sido escogido para guardar la intención de María de mantenerse

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 562.

virgen durante toda su vida, aceptando también el destino impuesto por Dios con humildad, convirtiéndose en una pareja ejemplar en cuanto a obediencia cristiana, buena convivencia y castidad. Esta pintura se inscribe en un estilo iconográfico y compositivo que se había desarrollado durante los primeros años del siglo XVI en Italia, con obras como la ya nombrada de Rafael, o los *Desposorios de la Virgen* de Perugino, donde el sacerdote centra el eje de la composición pictórica a cuyos lados se establecen los novios y sus acompañantes, rodeados de una arquitectura de estilo clásico, aunque en el caso de Llanos no están en el exterior, sino en el interior del templo.



Fig. 37, Hernando de Llanos, *Desposorios de la Virgen*, 1516, Museo Catedral de Murcia.

Gracias a numerosos ejemplos históricos y literarios sabemos que la tradición todavía vigente de celebrar las uniones matrimoniales con un banquete viene desde muy antiguo, destacando en este caso las Bodas de Caná, donde Jesús realizó el que se considera su primer milagro. Como ya se ha comentado, los artistas unían a la escasa información que podían encontrar en las Sagradas Escrituras y otras fuentes su propia experiencia como sujetos sociales para configurar las imágenes con las que estos

pasajes eran representados. Así, podemos conocer con cierta certeza cómo se celebraba una boda en el siglo XVI, pues los artistas plasman en sus obras el imaginario en torno a estos acontecimientos que había en la época.

Las Bodas de Caná ha sido un tema religioso recurrente para los artistas, encontrando ya imágenes a comienzos de la Edad Media; sin embargo, no es de nuevo casual que se dé una mayor presencia del tema a partir de la pintura gótica, a finales de la Edad Media, cuando la Iglesia, como se ha comentado, tiene un mayor interés por el matrimonio y comienza a regularlo. En el Evangelio de San Juan (2, 1-12) apenas encontramos alguna descripción sobre este momento, señalando tan solo que Cristo y su Madre se encontraban en una boda y que, ante la falta de vino, Jesús hace llenar unas tinajas que allí había vacías con agua y realiza el milagro de convertirla en vino. Por tanto, podemos asegurar que las representaciones que se han hecho de este pasaje portan una importante cantidad de elementos culturales añadidos por los artistas cuando realizan estas pinturas y que la presencia de vino nos habla de un ambiente festivo a partir del cual se recrean los banquetes. Es el caso de *Las Bodas de Caná*, pintura realizada por Juan de Flandes alrededor del año 1500, cuando ya era pintor oficial de la corte de Isabel la Católica (Fig. 38). Como es típico en su estilo, Juan de Flandes une aquí de forma magistral las formas realistas y el detallismo flamencos, mientras que el punto italianizante lo encontramos en la arquitectura de clara inspiración clásica. Precisamente esta arquitectura nos habla del anacronismo en el que caen los artistas a la hora de representar esta escena, pues el lugar donde se celebra la boda está realizado a la manera de un palacete italiano. Es muy interesante observar los gestos que, aunque todavía con rostros un poco hieráticos, nos transmiten las emociones de los diferentes grupos de personas. En el centro los novios parecen estar inquietos ante la falta de vino en la celebración, donde destaca la novia con un vestido dorado al estilo renacentista, coronada por flores que simbolizan la virginidad. De gran interés son las figuras de Cristo y la Virgen, que parecen estar decidiendo si es el momento en que muestre su divinidad realizando el milagro. La escena podría mostrar perfectamente el banquete de cualquier boda de clase media o alta, en la que los invitados están sentados en una mesa alrededor de los novios, festejando con comida y bebida la felicidad del momento.



Fig. 38, Juan de Flandes, *Bodas de Caná*, 1500, Metropolitan Museum, Nueva York.

Otra representación interesante y muy distinta de la creada por Juan de Flandes, es la realizada por Pedro de Céspedes a mitad del siglo XVI (Fig. 39). Se trata del mismo tema iconográfico pero tratado de una forma muy diferente, mostrándose un estilo ya puramente renacentista e italianizante, donde las formas hieráticas han dado paso a un interesante movimiento que roza el manierismo, con figuras en diferentes posturas y torsiones corporales. Aquí el protagonismo de los personajes divinos no es tan patente, siendo representados al lado contrario de la posición de los novios, que están en la zona central de la pintura, en la franja de arriba, mientras Jesús y María también se encuentran en primer plano pero en la zona baja de la composición, en interesantes posturas en las que ambos aparecen representados de tres cuartos, girándose desde sus bancos para hablar con los encargados de servir el vino. De nuevo, excepto Jesús y María que portan vestimentas de tradición judía, los asistentes van ataviados a la manera renacentista, con elegantes trajes que, junto con el ambiente festivo, nos muestran la consideración de los banquetes de bodas como un momento relevante al que asistir con las mejores galas. La expresión de los personajes, que mediante diferentes gestos y movimientos muestran la inquietud del momento, se adhieren ya al estilo manierista donde vemos las primeras representaciones de emociones, aunque aún con la idealización que es propia del Renacimiento. Un ejemplo muy parecido al de Pedro de

Céspedes es la pintura de *Las bodas de Sara y Tobías*, realizada por un autor anónimo del obrador de Marten de Voos en el siglo XVI, y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 40). También aquí las figuras, vestidas a la moda del Renacimiento norteño, son representadas realizando diferentes posturas y gestos. El pasaje de Sara y Tobías tiene un importante calado moralista que entronca perfectamente con los postulados que se establecen acerca del matrimonio a comienzos de la Edad Moderna: Tobías asegura en la oración que realizan antes de ir a la cama, tras la boda, que se casa con Sara porque Dios ha dispuesto que los hombres no estén solos, sino que convivan sintiéndose acompañados y apoyados por sus mujeres. La pintura representa el momento de la celebración de la boda, cuando Ragüel, el padre de Sara, le dice a Tobías que disfrute bebiendo y comiendo, pues no sabía si moriría al pasar la noche con su hija. A la izquierda de la escena, Tobías se encuentra hablando con el arcángel Rafael, quien le ha dado los consejos necesarios para poder casarse y pasar la noche con Sara sin morir, poniendo el hígado de un pez sobre el fuego, algo que espantaría al demonio. Así, estos artistas fueron capaces de representar esta escena religiosa narrada en el Antiguo y el Nuevo Testamento como si se tratara de una celebración de su época, como ocurre con otros ejemplos europeos de gran belleza y calidad, como *Las Bodas de Caná* del Veronés, donde lo profano y lo divino se mezclan haciendo que en muchos casos estas imágenes se centren más en la representación de una celebración que de la escena religiosa.



Fig. 39, Pedro de Céspedes, *Bodas de Caná*, mitad del siglo XVI, Museo de Córdoba.

3.3.2. AMOR, MATRIMONIO E IMÁGENES RELIGIOSAS.

En el siglo XV aparece en Castilla una nueva tipología de relación amorosa que surge como consecuencia del amor cortés difundido ahora por la literatura, con una forma propia de entender el enamoramiento. Los cancioneros del siglo XV no basan su amor en la pasión ni en lo físico, sino en el servicio fiel a la mujer amada, que no va a corresponderle, por lo que se genera un amor parecido al de los mártires capaces de morir por su fe⁶³⁰. Este amor cortés tiene como principales características que es adúltero y que no busca sexo ni matrimonio, es casi como un amor platónico, aunque encontramos dos tendencias en la literatura sobre el tema: el amor cortés, que nunca llega a alcanzarse, conllevando mucho sufrimiento, y el amor caballeresco, que en un momento dado alcanza su culminación⁶³¹. En estas historias, el caballero anda perdido y encuentra en la amada la luz que guía su camino, actuando este amor como generador de buenas cualidades en el hombre.

Durante el siglo XVI, el amor cortés convive con otras formas de amor y genera toda una serie de debates, pues choca frontalmente con la doctrina cristiana, ya que el amor hacia la amada en esta relación se convierte en un tipo de religión profana, una

⁶³⁰ ROMERO TABARES, M.I., *op. cit.*, p. 117.

⁶³¹ *Ibidem.*

adoración hacia la mujer como ser superior⁶³². Por ello, durante el Renacimiento este amor va a ser criticado, pues se consideraba peligroso para los hombres, algo que les mantenía distraídos, considerándolo ahora un tipo de locura o como un simple encaprichamiento sexual. Con el paso del tiempo, mientras los moralistas critican duramente el amor, infravalorándolo, se considerará una fuerza de la naturaleza humana, siendo positivo para que la sociedad ganara en humanidad y sensibilización⁶³³, ya que en general los sentimientos no tenían una gran valoración durante el siglo XVI, pese a que mejora la imagen del amor.

El hecho de que el amor fuera ahora una preocupación para los moralistas nos habla de una creciente presencia entre las gentes de la época de este sentimiento, en un momento donde el matrimonio entre iguales y con consentimiento mutuo estaba siendo defendido. Sin embargo, la literatura moral muestra el amor como la inclinación hacia otra persona que comparte tus valores, por lo que se trataría de un sentimiento racional y valorativo, basando así el amor en las cualidades morales de la pareja y negando los sentimientos amorosos relacionados con la sexualidad y la atracción irracional, que solo traía problemas. Mientras autores como Vives defendían el uso de la razón para someter los peligrosos deseos individuales a los valores morales, otros como Erasmo defendían la presencia del amor como consecuencia del deseo sexual y la unión espiritual, muy necesaria para el buen devenir del matrimonio. Estos datos solo nos dan una información fragmentaria sobre las gentes de la época, pues de aquí solo sacamos conclusiones acerca de la formación sentimental que se transmitía a la sociedad, mientras que ésta no tiene por qué coincidir con las experiencias de los jóvenes, de los que no tenemos muchos testimonios⁶³⁴. En todo caso, lo que sabemos es que el matrimonio no será el “pacto sentimental” que se pretenderá en el siglo XVIII, sino un pacto necesario donde los sentimientos no tienen mucha presencia.

Para el Humanismo, el matrimonio es una relación de amistad plena que conlleva adaptarse el uno al otro, acoplar las voluntades y renunciar al amor propio en pos del entendimiento de las necesidades del otro y conseguir una buena convivencia⁶³⁵. Estos principios estaban aplicados a ambos cónyuges, aunque con especial interés en que las mujeres lo cumplieran, pues la obediencia hacia el marido era un factor principal

⁶³² *Ibidem*, p. 123.

⁶³³ *Ibidem*, p. 124.

⁶³⁴ MORANT, I., *Discursos de la vida...*, *op. cit.*, p. 160.

⁶³⁵ ROMERO TABARES, M.I., *op. cit.*, p. 176.

para que el matrimonio fuera bien, recayendo sobre ella la responsabilidad de la felicidad marital. El matrimonio por enamoramiento era visto con desconfianza, pues se consideraba que estaba empujado por la atracción física y producía en los más jóvenes un estado de irracionalidad y ensimismamiento; además, dado que el matrimonio era indisoluble, esta no podía ser la base de la unión puesto que el cuerpo envejece y no podrán separarse por dejar de atraerse mutuamente. El matrimonio era un seguro de estabilidad, pero para ello debía funcionar bien en torno a tres pilares fundamentales: *bonum prolis*, pues el matrimonio estaba destinado a la procreación y el mantenimiento de la sociedad y la especie, *bonum fidei*, pues los esposos deben guardarse fidelidad y *bonum sacramenti*, según el cual el matrimonio es indisoluble, hasta la muerte de uno de los esposos⁶³⁶. Los moralistas no hablan del amar y ser amado como parte de la plenitud del hombre, pero su concepción del amor es de aquel sentimiento de cariño y respeto que surge tras años de convivencia y que será más duradero, superando todos los obstáculos, pues el tiempo lo ha fortalecido⁶³⁷.

No hay duda de que las parejas de las Sagradas Escrituras, como Rebeca e Isaac, Sara y Tobías, San Joaquín y Santa Ana, Santa Isabel y Zacarías, o la propia Virgen y San José son modelos ejemplares para todas las mujeres y hombres que contraen matrimonio en el Renacimiento. Su amor está basado en la convivencia, el respeto, la castidad y la amistad, sin dejarse llevar por deseos ni sentimientos efímeros, sino forjándolo con el paso de los años y las experiencias vividas, acoplando caracteres. Por supuesto, en todas ellas la sumisión y obediencia femenina están muy presentes pues estas mujeres son el modelo cristiano de esposa: mujeres castas, guardadas en el hogar, subordinadas al marido, una gran ayuda para la educación de los hijos y un apoyo inestimable para el hombre en todas las circunstancias, siendo mujeres entregadas a su familia, que superponen el bienestar de ésta por encima de ellas misma. También encontramos parejas que alcanzaron la perfección en la hagiografía como Santa Cunegunda, que, aunque se casó con el emperador Enrique II del Sacro Imperio Romano Germánico, hizo promesa de no tener sexo, decisión que fue respetada por su marido, convirtiéndose así en modélicos para los cristianos; o el caso de Isabel de

⁶³⁶ BEL BRAVO, M.A., *op.cit.*, p. 64.

⁶³⁷ *Ibidem*, p. 66.

Hungría, quien fue casta durante toda su vida, teniendo sexo solamente para engendrar a sus hijos y cumplir con su deber como mujer⁶³⁸.

San Joaquín y Santa Ana, en sus diferentes representaciones, son una muestra perfecta del matrimonio cristiano, al igual que San José y Santa Ana en las Sagradas Familias. Juan de Juanes realiza una pintura en la que se representa el *Abrazo ante la Puerta Dorada* (Fig. 41). Esta iconografía ha sido utilizada para simbolizar la Inmaculada Concepción de María, pues según narran los evangelios apócrifos y recoge posteriormente la *Leyenda Dorada*, es en este encuentro mediado por un abrazo ante una de las puertas de la ciudad de Jerusalén como se produce el milagro de la concepción de Santa Ana. Los amables gestos y el júbilo en los rostros de los santos caracterizan esta imagen, donde el contacto se realiza con gran suavidad y respeto, mostrando así como tras el paso de los años el amor casto que hay entre los protagonistas sigue vigente. Este tipo iconográfico es representado en el siglo XVI con bastante sencillez, donde la escena se desarrolla en un paisaje con referencias arquitectónicas a la puerta en algunos casos, mientras en otros, como este, la atención se centra en la pareja, cuya muestra de afecto es perceptible en la actitud, la postura de los cuerpos, girados el uno hacia el otro, con la mirada fija en los ojos, remarcado por el ángel que junta sus cabezas en señal de unión.

⁶³⁸ MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, pp. 556 y 557.



Fig. 41, Juan de Juanes, *Sagrada Familia*, siglo XVI.

Otro ejemplo es el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana* de Pedro de Campaña, realizado a mitad del siglo XVI (Fig. 42). En esta imagen, donde encontramos también una referencia arquitectónica a la puerta de Jerusalén donde se han encontrado, vemos un ambiente cotidiano, con otras figuras que acompañan la escena y la presencian con cierto interés, como las mujeres del cántaro que se miran entre ellas con excitación hacia lo que está sucediendo. De nuevo percibimos la actitud cariñosa de la pareja que se ha reencontrado, siendo llamativa en esta pintura la expresión facial de ambos, en los que se puede sentir el alivio y la alegría del reencuentro. De nuevo los esposos se echan los brazos, abrazando los cuerpos que se encuentran girados el uno hacia el otro, como en el caso anterior, mientras que aquí Santa Ana dirige la mirada al suelo en señal de respeto hacia su marido. La expresión que encontramos en esta imagen entronca con otra imagen realizada por Pedro de Campaña también para el retablo de la Iglesia de Santa Ana, donde se representa el momento en que San Joaquín abandona avergonzado el hogar, tras haber sido rechazado en el templo, para vivir con su ganado en el campo; en esta pintura vemos un interesante gesto con el que la santa, que en ambas imágenes

aparece velada como era propio de las mujeres casadas, intenta detener a su marido para que no se vaya con rostro apenado, pues además de no querer su partida, es deber de la esposa dar a su marido serenidad y apoyarle ante los problemas que pueda tener, pues éstos son también de ella.



Fig. 42, Pedro de Campaña, *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla.

San Joaquín y Santa Ana se muestran así como una pareja ideal dentro del cristianismo, donde el respeto y el cariño mutuo son palpables en todas sus representaciones, en las que además podemos percibir los años vividos y las experiencias que les unen. En una representación muy bella de los santos, realizada por Vicente Masip para la catedral de Segorbe (Fig. 43), volvemos a sentir el amor que se profesan, mediante una imagen amable donde los protagonistas se abrazan y se miran con cariño. Esta pareja es un modelo para los cristianos sobre cómo deben comportarse en sus años de matrimonio por varios factores. Por un lado, representan el ejemplo de cómo una pareja debe formarse a partir de las virtudes morales del otro, pues éstas son un seguro para que con el paso del tiempo, al conocerse y adaptarse entre ellos, pueda surgir un amor puro, basado en el respeto y el cariño. Por otro, también son el modelo de la indisolubilidad del matrimonio, pues pese a los problemas que sobrellevan, o

quizás precisamente gracias a ellos, se fortalecen y consiguen no sólo continuar con su matrimonio, reencontrándose, sino incluso conseguir que la convivencia sea más feliz que antes.



Fig. 43, Vicente Masip, *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, 1525-1531, Catedral de Segorbe.

Las representaciones de San Joaquín y Santa Ana son variadas y muy numerosas, pese a que la iconografía del Abrazo va a desaparecer desde mitad del siglo XVI, pues se preferirá para mostrar la Inmaculada Concepción utilizar la propia imagen de María, para representar su triunfo en su propia persona⁶³⁹. Innumerables también son las imágenes de la Sagrada Familia, donde es representado el matrimonio formado por María y San José, normalmente acompañados por el Niño Jesús y otros miembros de la familia. De nuevo nos encontramos ante un matrimonio perfecto, basado en la castidad y el respeto mutuo, pues San José aceptó la virginidad de María y el destino de ser padre del Mesías, sin la intercesión de la carne. El cristianismo está ahora más interesado en mostrar la maternidad y la paternidad, así como la relación conyugal, que la propia pasión entre los esposos, pues ahora el marido cristiano es concebido más como un custodio de su mujer que como su amante, para lo que San José es el ejemplo perfecto⁶⁴⁰. La imagen de esposa ideal que tenían los hombres renacentistas era una mezcla entre la imagen tradicional de la mujer y los ejemplos de mujeres protagonistas que se alzan como modelos de perfección, entre las que destaca sin ninguna duda por encima de todas ellas la Virgen María. De María ya se ha señalado que fue considerada ahora como el máximo ejemplo de humildad, gracias a su actitud hacia la Encarnación y

⁶³⁹ ARIAS DE COSSÍO, A.M., *op. cit.*, p. 252.

⁶⁴⁰ MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 794.

su destino como Madre de Cristo, y sabemos por lo que nos cuentan los textos sagrados y apócrifos las virtudes que la caracterizaban, estando entre ellos la obediencia, la honradez y la total entrega a su familia. Todas estas características de la Virgen formaban parte de la imagen de mujer ideal del Renacimiento, por lo que se convierte también en el mejor modelo de comportamiento para las esposas cristianas, albergando en su persona todas las cualidades que la esposa perfecta debía tener y que se encontraban enumeradas en los textos moralizantes. En una hermosa *Sagrada Familia* de Juan de Juanes (Fig. 44), nos es transmitido un ambiente familiar sereno, donde San José dirige una cariñosa mirada a la Virgen, que está cuidando de Jesús y San Juanito. Llama la atención la imagen de José, claramente rejuvenecida, pues hay que tener en cuenta que es una pintura realizada en la segunda mitad del siglo XVI, cuando la Contrarreforma estaba dando sus primeros pasos, y ya comenzaba a circular esta nueva concepción del papel paterno del santo.

Este mismo ambiente donde reina la tranquilidad y se transmite la buena marcha de la convivencia matrimonial, se muestra en la *Sagrada Familia* pintada por Benvenuto Garofalo (Fig. 45), donde la Virgen aparece encargándose del cuidado de la familia y San José, al fondo, duerme plácidamente, lo que nos transmite una imagen que probablemente era muy cotidiana en cualquier hogar del siglo XVI, donde María se encarga de la buena marcha del hogar y la familia mientras el esposo descansa tras la jornada laboral. Así, con el ejemplo de María, las mujeres debían ser el centro de la unión conyugal, poseyendo las cualidades necesarias para tener talante con el marido y administrar el hogar con efectividad. Los tratadistas escriben mucho acerca de la responsabilidad femenina en la felicidad del matrimonio y del hogar, pues ella es quien debe encargarse de solucionar los posibles problemas que pudieran surgir y para ello le aportan diferentes consejos en los textos dirigidos a la educación femenina, proponiendo mejoras en la conducta, mutua ayuda y desarrollo de las virtudes, pues marido y mujer están llamados a crecer juntos⁶⁴¹.

⁶⁴¹ BEL BRAVO, A., *op. cit.*, p. 67.



Fig. 45, Benvenuto Garofalo, *Sagrada Familia*, siglo XVI, Real Academia de BB.AA. de San Fernando.

Al igual que la maternidad, el papel de la buena esposa fue también considerado un oficio, siendo a ella a quien pertenece la responsabilidad de la felicidad en el matrimonio, que en muchos casos estaba relacionado con acatar órdenes y aguantar con paciencia reprimendas, adulterios y otros problemas, que en casos más serios podía llegar a la violencia física. La capacidad femenina para influir en la mejora del marido fue reconocida y tratada por los pensadores modernos, pues resultaba conflictivo que las mujeres, que estaban subordinadas a los hombres por su inferioridad, tuvieran poder sobre sus maridos para cambiar sus defectos, lo que les hacía más sabias y racionales. La solución dada se basó en la diferencia entre *potestas* y *autorictas*, siendo esta segunda la que poseían las mujeres, mientras la primera le estaba vetada. La autoridad de las esposas procedía de sus virtudes femeninas, como la habilidad para la palabra, la discreción, la paciencia y el respeto hacia su marido como principal herramienta de actuación⁶⁴². Tanto en un coloquio de Erasmo, como en uno de Pedro de Luján (claramente inspirado en el primero), encontramos referencias a esta responsabilidad femenina, pues ante los problemas que una de las protagonistas tiene

⁶⁴² BEL BRAVO, A., *op. cit.*, p. 68.

con su marido, su amiga le da toda una serie de consejos acerca de cómo ella debe solucionarlos, teniendo paciencia y usando el temple y el respeto como principales armas para calmar y reconducir el comportamiento de su marido. Aunque *La perfecta casada* fue publicada fuera de los límites temporales de esta tesis doctoral, no se puede dejar de nombrar la obra de Fray Luis de León que establecería la imagen de la esposa ideal de la Contrarreforma, pero cuyos presupuestos basados en la obediencia, la honradez y el recogimiento en el hogar ya formaban parte del imaginario anterior. Dice Fray Luis de León: “ Y finalmente, no las crió Dios para que sean rocas donde quiebren los maridos y hagan naufragios las haciendas y vidas sino para puertos deseados y seguros en que, viniendo a sus casas, reposen y se rehagan de las tormentas de negocios pesadísimos que corren fuera dellas”⁶⁴³

En definitiva, la imagen de parejas virtuosas sirvió como ejemplo de lo que debía ser un matrimonio cristiano, donde el amor debía surgir a partir de la convivencia y el respeto. Tanto Sara y Tobías, como los padres de la Virgen o la propia María con San José, son matrimonios que sirven de modelo perfecto debido a sus dolorosas y complicadas experiencias vividas juntos, que lejos de disolver su unión, la fortaleció, ejemplificando así la indisolubilidad del matrimonio cristiano y la necesidad de adaptarse el uno al otro, siendo la mujer en este caso quien debía hacer un mayor esfuerzo por que esto ocurriera. El amor que muestran está basado en la castidad y el cariño otorgado por el respeto mutuo. Por otro lado, las mujeres sagradas de las que se ha hablado son una fuente de virtudes, como la humildad, la obediencia, la discreción, la sabiduría, etc., virtudes todas ellas que formaban parte del imaginario creado en torno a la figura de la esposa durante el Estado Moderno, por lo que su representación en la pintura fue una valiosa herramienta para transmitir la imagen que las mujeres debían tener acerca de sus funciones como esposas en esta nueva época.

3.4. MUJERES Y MATERNIDAD. ICONOGRAFÍA DE LA MADRE IDEAL.

Al estudiar la imagen de las mujeres en el arte se puede observar que la representación de la maternidad es una de las más ricas y relevantes, pues la simbología de la madre es un campo fértil y lleno de elementos culturales que han construido el imaginario en torno a la madre durante siglos. La maternidad es una función biológica pero, sobre todo, es un constructo social, una relación humana que trae consigo una

⁶⁴³ FRAY LUIS DE LEÓN, *op.cit.*, p. 53.

serie de significaciones simbólicas adheridas a las mujeres como madres y cuidadoras. Durante el siglo XVI la maternidad se convierte en la razón de la existencia femenina, pues la necesidad de la continuidad de la especie necesita de las mujeres y Dios las creó para tal fin, y ello termina acarreado una relación directa entre el desarrollo personal femenino y la maternidad, es decir, la única forma en que las mujeres pueden llegar a sentirse completas es a través de la experiencia maternal, construyendo así con su función reproductora su identidad. Así, durante el Renacimiento, la mujer feliz es la esposa madre, y para que todas dirijan su vida hacia ese estado perfecto la educación es fundamental.

Se vive a comienzos de la Edad Moderna una nueva consideración de la maternidad como algo fundamental: no solo es necesario para que las mujeres sean felices, sino que es primordial que las familias crezcan para mantener los linajes y la estabilidad del nuevo Estado. Por la importancia que la maternidad tiene en estos momentos tanto moralistas como médicos van a aumentar sus estudios y escritos acerca de esta característica femenina, con el objetivo de conocerla mejor y dignificarla; el poder masculino dominante estaba ahora interesado en que las mujeres tuvieran una visión idealizada y positiva del embarazo y la crianza de los hijos, que durante el periodo medieval habían estado manchados por el pecado y la culpa, por lo que crean todo un corpus de consejos y conceptos maternales que encontramos en las obras de tinte moralista. Para los humanistas que escriben en esta época, la procreación es una necesidad ineludible y una acción positiva para los hombres pues al engendrar hijos aseguran una continuidad que les hace menos perecederos⁶⁴⁴, pero además es una cuestión de estado, pues dentro de las familias los hombres y mujeres estaban bajo el control del poder civil y eclesiástico. Por otro lado, esta defensa y alabanza hacia la procreación era un intento de desacreditar la cultura del celibato que tanto éxito había cosechado durante la Edad Media y que la Iglesia seguía defendiendo, pues ahora el interés había virado hacia la formación de familias y la virginidad, aunque en el plano teórico e ideal continuaba siendo un estado perfecto, ya no interesaba pues no ayudaba a los nuevos propósitos del Estado.

Encontramos en los textos moralistas diferentes posturas en torno a la maternidad, dependiendo del autor. Juan Luis Vives parece alejado del tema maternal,

⁶⁴⁴ MORANT, I., *Discursos de la vida...*, *op.cit.*, p. 103.

entendiéndolo como una obligación, otra tarea más que llevar a cabo tanto para el hombre como para la mujer; señala que es un tema que ha preocupado a todos los pueblos ya que en todas las sociedades se han realizado estudios que hablan de la maternidad, e incluso se han hecho leyes para proteger y favorecer los nacimientos, pues en esta época se castiga el aborto y el infanticidio⁶⁴⁵. En el siguiente párrafo escrito por Vives en su *Instrucción de la mujer cristiana* vemos resumido el pensamiento acerca de la maternidad: “Desgraciadas, ¿a qué viene ese deseo tan cruel de tener hijos, como alguien dijo? Si os pintasen en una tablilla las preocupaciones y desvelos que los hijos producen a sus madres, no habría una mujer tan ávida de hijos que no se horrorizase de éstos como si de la misma muerte se tratase, y si llegara a tenerlos, los odiaría más que a descomunales fieras o serpientes venenosas (...)”⁶⁴⁶. Además, en este mismo capítulo se pregunta cómo las mujeres pueden desear la maternidad si les conlleva un enorme sufrimiento físico y considera que los niños son aburridos en la infancia, una enorme preocupación en la adolescencia y unos desagradecidos en la adultez. Por otra parte, Antonio de Guevara dedica en su *Reloj de príncipes* varios capítulos a hablar del embarazo, dando consejos a las mujeres sobre cómo andar y moverse, qué comer e incluso da orden al marido de que la trate bien, le de aquello que necesita y no la disguste durante los meses de gestación y asegura: “Considerando el peligro que tiene la muger en parir, y considerando el trabajo que tiene el marido en la servir, sin comparación es más lo que ella passa que no lo que él sufre; porque al fin la muger en parir haze la triste más de lo que puede, y el marido por bien que la sirva faze menos de lo que deve.”⁶⁴⁷. Se trata de todo un alegato en favor de la mujer embarazada y una consideración de los peligros y sufrimientos que conlleva, otorgando de esta forma una nueva dignidad a la tarea de ser madre. Por otro lado, anima a las mujeres a que sean ellas mismas quienes críen a sus hijos: “Lo tercero, deven las mugeres criar a sus hijos porque sean madres enteras y no medias madres, ca la muger es media madre por el parir, y es media madre por el criar, de manera que aquélla se puede llamar madre entera que pare el hijo y cría el hijo. Después de la deuda que se deve a Dios padre por avernos criado, y lo que se deve al Hijo por avernos redemido, pareceme que es gran

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 108.

⁶⁴⁶ JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10096&posicion=1>
(Consultado en 23/8/2019).

⁶⁴⁷ ANTONIO DE GUEVARA, *op. cit.*, <http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp218.htm>
(Consultado en 23/8/2019).

deuda la que devemos a nuestra madre por avernos parido, y devríamosle muy mucho más si nos uviesse criado; porque el buen hijo, quando mirare a su madre, en más ha de tener el amor con que le crió que no el dolor con que le parió”⁶⁴⁸.

Erasmus es un defensor de la procreación como principal objetivo del matrimonio y tiene una imagen positiva de la paternidad y maternidad, como una tarea que aporta orgullo y emoción no solo hacia el hijo criado, sino también hacia la mujer que lo ha traído al mundo⁶⁴⁹. En las obras de moralistas más estrictos y defensores de la virginidad como estado más perfecto, aparece una nueva valoración de la procreación como necesaria y consecuencia normal del matrimonio pero continúan mostrando el acto sexual como algo pecaminoso, que carece de grandeza, una postura que encontramos sobre todo en los moralistas españoles, dada la relevancia y el poder que el catolicismo detentaba en la Península; sin embargo, para autores como Erasmo o Rabelais la sexualidad dentro del matrimonio era el símbolo por excelencia de la vida y era en el seno de la unión conyugal donde los deseos debían ser canalizados⁶⁵⁰. En los comienzos de la Edad Moderna sigue existiendo un predominio de la ideología cristiana en cuanto a las relaciones sexuales, pero se mitiga para conseguir cambiar el ideal medieval de la virginidad por el nuevo ideal moderno del matrimonio. Aun así, la literatura médica y moral en general da una visión natalista de la sexualidad, donde el placer sólo tenía un fin procreador.

A estas ideas morales y sociales acerca de la nueva importancia de la maternidad como base de las familias que sustentan el sistema moderno y consecuencia natural de la relación entre humanos, se unen los conceptos médicos que tras un período medieval fundamentado en los textos de autores clásicos, ahora va a desarrollar nuevas teorías.

Las teorías acerca de la generación grecolatinas y medievales no eran simplemente médicas, sino que cumplían un papel más social que científico, pues fueron utilizadas para reafirmar la inferioridad femenina, basada en que las mujeres poseían un cuerpo frío y húmedo. Esta teoría se apoyó en las ideas que alegaban que las mujeres no tenían un papel relevante durante la generación, algo que trajo siglos de debate entre los que estaban a favor y en contra de tal afirmación. Excepto algunas excepciones de autores como Alcmeón, Parménides y algunos hipocráticos, en general

⁶⁴⁸ *Ibidem.*

⁶⁴⁹ MORANT, I., *Discursos de la vida...*, op. cit., p. 114.

⁶⁵⁰ *Ibidem.*

se defendía que era el hombre quien aportaba el semen encargado de la creación, mientras que la mujer apenas era una incubadora donde se generaba el feto, sin participación. Así lo aseguraba Aristóteles, afirmando que la hembra era pasiva y sólo aportaba materia inerte y alimento al feto, mientras que el varón aportaba la forma y la esencia vital, siendo el agente activo⁶⁵¹. Durante la Edad Media hubo un importante debate en torno a la teoría del doble semen creada por Galeno, donde se afirmaba que la mujer también producía esta sustancia y tenía un papel en la generación. Así, surgen dos corrientes: aquella que continúa defendiendo que la mujer es sólo el receptáculo, y la que asegura que las mujeres también producen semen, por lo que el sexo femenino deja de ser pasivo⁶⁵². Así se suceden una serie de pensadores que establecen una u otra teoría según sus propias creencias. Constantino el Africano defiende que la mujer es pasiva, hasta que Avicena concilia las dos teorías, asegurando que la mujer produce semen y es necesario, pero es menos activo que el masculino⁶⁵³. Cuando en el siglo XII se traducen las obras de Aristóteles, las ideas acerca de la pasividad femenina vuelven a surgir con fuerza, mientras San Alberto Magno retoma la teoría ambigua del doble semen en el XIII, hasta que al final de la Edad Media se comienza a hablar de los testículos femeninos, aunque no será hasta finales del siglo XVII cuando se conozcan los ovarios, y aún se necesitará más tiempo para descubrir su función⁶⁵⁴.

El interés de los naturalistas por el cuerpo de las mujeres siempre se ha caracterizado por tener un carácter funcional, cuyo único objetivo era conocer el proceso de la reproducción humana. Durante el siglo XVI vuelve el debate sobre la pasividad femenina en la generación, ya que son traducidas algunas obras de Galeno e Hipócrates y, aunque no va a haber cambios significativos, sí sabemos que existían investigaciones activas en los campos de la ginecología y la obstetricia; de hecho, serán los médicos renacentistas quienes comprenderán mejor los preceptos hipocráticos y tratarán por primera vez las enfermedades femeninas⁶⁵⁵. Todavía en esta época, como sucede en las anteriores, los textos de medicina ofrecen una imagen negativa del sexo femenino como consecuencia de los prejuicios existentes sobre las mujeres; además, en el siglo XVI sigue ocurriendo que los científicos son esclavos de una metodología de

⁶⁵¹ MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 123.

⁶⁵² *Ibidem*, p. 124.

⁶⁵³ ALLEN, P., *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵⁴ MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 124.

⁶⁵⁵ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 387.

estudio que se basa en la observación y esta tiene como referencia el cuerpo masculino, no solo por considerarlo más perfecto, sino porque además tenían más acceso a él, mientras que el cuerpo femenino era territorio vedado para los médicos. Lo más interesante que sucede ahora en este ámbito es la dimensión moral y social que se da al cuerpo femenino y su inferioridad. ¿Cómo es posible que la naturaleza haya creado un ser tan débil e imperfecto? Y, por otro lado, ¿cómo despreciar un cuerpo que tiene la capacidad de concebir?

En el siglo XVI las teorías aristotélicas van a ser despreciadas, pues el absolutismo con el que este autor habla sobre la inferioridad del sexo femenino va a ser considerado una blasfemia por aquellos que defienden ahora la Naturaleza creada por el Humanismo, y los que se adhieren a la obra de Galeno, más laxo en sus presupuestos sobre las mujeres⁶⁵⁶. Aparece ahora la necesidad de crear una teoría acerca de la razón por la que las mujeres han sido creadas por la naturaleza y con ello el cuerpo femenino comienza a adquirir una identidad propia y ya no será estudiado como un hombre incompleto y defectuoso, sino como un cuerpo completo y singular⁶⁵⁷. Aun así, la fuerza de las ideas aristotélicas y las dificultades que presentaban el método de observación y los conocimientos mediados por los prejuicios ralentizan el proceso de avance en las investigaciones y, al final, el orden del mundo que justifica los roles de género según las características de cada sexo interesaba mantenerlo.

Los estudios sobre la mujer se hacen a partir de la matriz, que es el centro de ésta y la define completamente. Es el receptáculo donde se encuentra el bebé y por tanto es considerado un órgano noble y necesario, aunque por su simbolismo va a condicionar la vida femenina e incluso su imaginario. Frente a la numerosa cantidad de imágenes que podemos encontrar del cuerpo masculino, tanto en un sentido médico como sobre todo anatómico, en los que éste aparece abierto en canal y mostrando su interior, apenas tenemos representaciones del cuerpo femenino, pues como se ha comentado anteriormente, los científicos no tenían acceso a las mujeres para estudiarlas desde esta perspectiva. Entre los tratados más importantes e influyentes se encuentra el *De Humani Corporis Fabrica* creado por Vesalio y publicado en el año 1543. Esta obra no solo tuvo un enorme éxito por la novedosa y detallada información que aporta al campo de la anatomía, sino también por las imágenes que lo ilustran, acompañando a las

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 393.

⁶⁵⁷ *Ibidem*.

descripciones que Vesalio realiza del cuerpo humano. Como se ha señalado, este tipo de tratado tenía siempre como referencia el cuerpo masculino por considerarlo el más perfecto, por lo que apenas encontramos datos que se refieran de forma concreta al femenino, al que dedica unas páginas para órganos exclusivamente femeninos, como los senos o la propia matriz, pero que en este caso apenas van acompañados de ilustraciones. En esta única imagen que encontramos del cuerpo de la mujer en su tratado, podemos observar los órganos femeninos, entre los que se encuentra el útero, pero donde no aparecen los ovarios ni las trompas de Falopio, que aún no habían sido descubiertas. Según cuenta el propio autor, los conocimientos acerca del cuerpo femenino los ha adquirido a través de un reducido número de disecciones femeninas⁶⁵⁸.

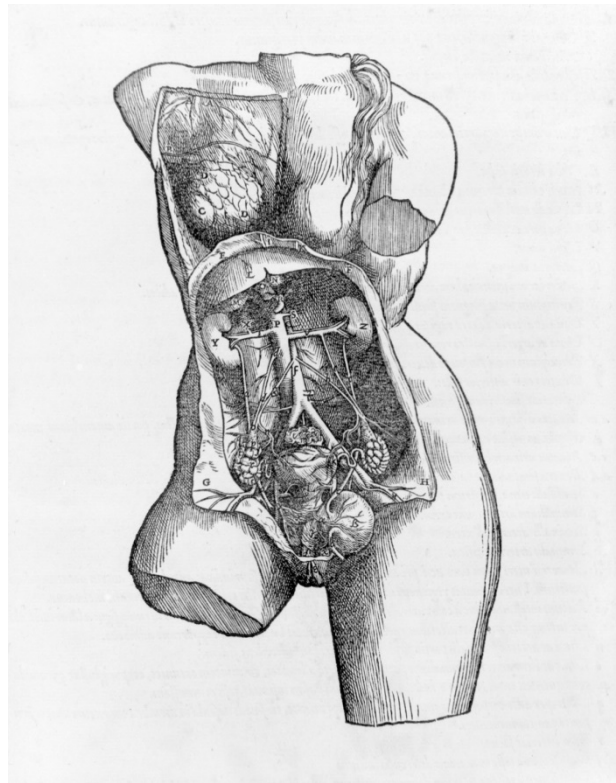


Fig. 46, Vesalio, *De Humani Corporis Fabrica*, 1543.

Durante el Renacimiento la teoría acerca del semen femenino va a ser aceptada, estableciéndose finalmente que la generación se da por la cocción de tres elementos fundamentales: el semen masculino, el semen femenino y la sangre menstrual, considerada ahora el alimento del feto, que de hecho posteriormente se convertirá en la leche materna. Esto suponía que el semen femenino tenía un papel activo, acabando así

⁶⁵⁸ ANDRÉS VESALIO, *De Humani Corporis Fabrica*, 1543 (ed. Pierre Huard, Barcelona: Laboratorios Becham, 1983).

con la idea de la debilidad e igualando el papel de las mujeres y los hombres, algo que podía poner en peligro la estabilidad de los roles de género⁶⁵⁹. Se da un cambio en la actitud del médico hacia la mujer generadora, pues tendrán en cuenta factores como el peligro o los sufrimientos de las mujeres durante el embarazo y el parto, descubriendo la importancia de la preparación psicológica de la mujer y la influencia del medio para soportar el dolor, mostrando una mayor compasión hacia el sexo femenino; por otro lado, a pesar de las reservas hacia el afecto materno que era considerado por los moralistas perjudicial para la educación de los niños y niñas si se daba en exceso, se comprende la relación que se establece entre el feto y la madre, dándole a ésta un papel irremplazable en la educación del bebé. Así, la medicina femenina se vuelve noble por la importancia de cuidar de las delicadas mujeres que tienen una elevada función, otorgada por la naturaleza; esto además reforzaba la superioridad masculina, al tener que cuidar de sus compañeras⁶⁶⁰.

Por otro lado, la medicina junto con los moralistas culpan a las mujeres de la infertilidad o de las enfermedades o malformaciones con las que puede nacer un niño, como ya ha sido comentado en otro apartado. El matrimonio que ahora es un asunto de Estado, compete al médico pues la salud física y moral de la esposa será influyente en el buen funcionamiento del matrimonio pero, sobre todo, en lo que respecta a la fecundidad de la pareja tan relevante ahora, pues era responsabilidad de la mujer. Así, tanto desde el ámbito de la medicina como desde los textos moralizantes, se dan una serie de consejos a las mujeres para que puedan ser capaces de tener hijos, como por ejemplo que no contraigan matrimonio demasiado jóvenes, pues no aguantarán los dolores del parto, ni demasiado tarde porque pierden el apetito sexual⁶⁶¹. Juan Luis Vives dice al respecto de la infertilidad: “Así pues, si no puedes parir, procura no echar la culpa de tu esterilidad al marido. El defecto tal vez se encuentra en ti, que, bien por naturaleza, bien por voluntad de Dios, estás condenada a la esterilidad. (...) Dado que la infecundidad reside en ti, mujer, te enfureces vanamente y, aunque urdas cualquier clase de maldad, jamás un feto se albergará en tu útero”⁶⁶². La infertilidad, por la que el marido podía incluso pedir el divorcio, podía ser a causa de dos razones: el desorden

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 406.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 427.

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 442.

⁶⁶² JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10096&posicion=1>
(Consultado en 23/8/2019).

moral o la falta de calor en el cuerpo de la mujer; así, no se trata solo de una causa médica, sino también social y moral, existiendo dentro de la medicina no sólo ideas científicas sino también un retrato moral e intelectual de las mujeres que son coléricas, mentirosas, débiles, etc. En el cristianismo encontramos una larga lista de mujeres que fueron víctimas de la infertilidad, como Sara, Rebeca, Raquel, Santa Isabel o Santa Ana, que son muestra de la desgracia que esto conlleva para las mujeres y sus maridos, y que de manera indirecta sacraliza y alaba la maternidad. Las imágenes donde es representado el pasaje de la Visitación de la Virgen a Santa Isabel o del Abrazo ante la Puerta Dorada, como ya ha sido visto, no sólo cumplían un papel pedagógico y devocional, sino que en muchos casos eran objetos a los que acudir para orar o incluso usados a modo de amuleto para que solucionaran los problemas de fecundidad de las parejas renacentistas, un lugar de esperanza y sosiego al que acudir.



Fig. 47, Vicente Masip, *Visitación*, 1540-1545, Museo del Prado.

De nuevo, cuando se necesitó un modelo a seguir para las mujeres se acudió a la figura de la Virgen María, madre por excelencia y el mejor espejo en el que las mujeres podían mirarse para comprender y llevar a cabo sus funciones maternas. Se convierte así en todo un símbolo de la maternidad; de hecho, la iconografía cristiana antes de representarla como figura individual lo hace celebrando su maternidad, otorgándole un valor salvador que apoyará la imagen que en los años del Renacimiento se crea en torno

a la sacralidad de la mujer embarazada⁶⁶³. La Virgen, que había sido dolorosa y madre compasiva, conocía los sufrimientos de ser madre aunque su parto estuviera exento de dolor, y por ello las mujeres se sentían muy identificadas pues, si bien no podían seguir su ejemplo de virginidad y eso las alejaba un poco de su figura divina, ahora esta nueva concepción de la maternidad revaloriza el papel de María como madre y se exaltan las cualidades relacionadas con la crianza y cuidado de su Hijo. Así, el género femenino encontró consuelo en la Virgen y, utilizando también su papel como intercesora entre la Humanidad y Dios, acudían a Ella para solucionar todo lo relativo a la maternidad, el embarazo, el parto y la protección de los hijos⁶⁶⁴, funcionando como una especie de talismán en una sociedad donde la fe en la eficiencia de las plegarias y los milagros era total.

Ser la Madre de Dios es el título más antiguo que se le concede a María en los comienzos del cristianismo y, de hecho, esto no solo se da por el propio papel de la Virgen como madre de Jesús, sino porque la sociedad la admiraba como tal y su culto era tan grande que era necesario darle un reconocimiento a su papel como intercesora y madre. En gran parte, el culto a María, como se ha comentado anteriormente, surge como un culto popular pues apenas hay información sobre su figura en las Sagradas Escrituras, y es gracias a los sentimientos de protección, seguridad y cariño que despierta en los fieles, quienes abrazaron el personaje de la Virgen como quien abraza a su propia madre, como se convierte en la mejor protectora e intercesora gracias a su relación con la divinidad. Por tanto, no es sorprendente que el arte haya dedicado especial atención a su representación como madre, y su capacidad para actuar de forma misericordiosa⁶⁶⁵. Así, gran parte de las representaciones de la Virgen van ligadas a Jesús, tanto en su niñez como en los episodios que ambos viven juntos, donde la relación materno-filial queda ampliamente mostrada, plasmando en estas imágenes no sólo los sentimientos humanos, sino también la sabiduría divina que María expone en su rol materno⁶⁶⁶.

Podemos ver a la Virgen como madre representada en las más variadas actitudes, destacando aquellas imágenes con el Niño donde juegan o se muestran cariño, el tipo iconográfico de la Virgen de la Leche, las Sagradas Familias, donde Jesús y María

⁶⁶³ VERDO, T., *María en el arte europeo*, Barcelona: Electa, 2005, p. 12.

⁶⁶⁴ ANDERSSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 415.

⁶⁶⁵ VERDON, T., *op. cit.*, p. 124.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 129.

(acompañados a veces por San Juanito) muestran su estrecha relación, o las escenas de la Pasión de Cristo, donde María es representada como madre dolorosa y sufriente. Una iconografía original y no muy frecuente es aquella en la que se representa a María embarazada mediante la colocación de un Niño Jesús en la zona de su vientre, como la denominada *Virgen de la Buena Esperanza*, realizada en el círculo de Rodrigo de Osona (Fig. 48). En este caso, la Virgen de la Esperanza es una iconografía simbólica que hace referencia a la expectación del parto, y que ya desde el X Concilio de Toledo, en el año 656, tiene su fiesta establecida en España, celebrándose el 18 de diciembre y dándosele el nombre de Fiesta de Nuestra Señora de la O⁶⁶⁷. El culto a esta advocación fue importante durante la Edad Media y, durante su desarrollo, va a crear un nuevo tipo iconográfico donde aparece un Niño en el vientre de María rodeado por una aureola de luz (Fig. 49).



Fig. 49, Escuela castellana, *Visitación*, finales del siglo XV, principios del XVI, Museo Lázaro Galdiano.

Las imágenes donde se muestra a María como madre o realizando alguna de las tareas relacionadas con su función materna se insertan en el imaginario de la sociedad del Renacimiento porque alude a diferentes aspectos que giran en torno a la maternidad. Por un lado, sirve como arenga para que mujeres y hombres comprendan la importancia de tener hijos para el mantenimiento de la especie y de la nueva sociedad moderna,

⁶⁶⁷ NOGALES MÁRQUEZ, N., “Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla”, en CAMPOS, F.J., *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, 2009, pp. 545-562, p. 546.

relacionándolo con la maternidad de María a través de la cual la Humanidad consiguió Salvación; por otro, las imágenes de la Madre de Dios en su rol como madre, temática muy recurrente a la hora de representar a María, muestra a las mujeres los comportamientos que todas han de llevar a cabo. Para este caso concreto, también se usan imágenes de otras mujeres que han sido madres, como Santa Mónica, madre de San Agustín, o Santa Perpetua, para enseñar un ideal de madre quizás más alcanzable y cercano que el de la Virgen⁶⁶⁸. Finalmente, la devoción hacia estas imágenes fue muy grande entre los fieles cristianos que veían en María una figura protectora y amable, a la que dirigir sus plegarias, convirtiéndose así en una figura fundamental a quien aquellas mujeres que querían proteger su embarazo, su parto o a sus hijos remitían sus oraciones, o que encontraban un espejo en el que reflejarse para saber cómo llevar a cabo una tarea de la envergadura de la maternidad.

3.4.1. AFECTO Y CUIDADOS MATERNOS. MODELOS DE COMPORTAMIENTO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO.

En el siglo XVI la maternidad vive un momento de revalorización y con ello las mujeres, que ahora son un sujeto activo y fundamental en una tarea de gran importancia, encuentran una identidad y son dignificadas en su papel como madres. Con la creciente importancia de la natalidad y la estabilidad de las familias en la Edad Moderna, el poder eclesiástico y civil, que encuentran una herramienta de transmisión de la nueva ideología en los moralistas y sus textos, van a mostrar interés en realzar todas aquellas cualidades femeninas que se relacionan con la maternidad, donde se incluye el embarazo, el parto y la crianza de los hijos, que en épocas anteriores no había tenido valor. Durante la Edad Media, aunque en sus últimos momentos se reconoce la unión afectiva entre madre e hijo, e incluso llega a ponerse de moda la representación de mujeres con el vientre abultado como elemento estético, la maternidad en general estuvo relacionada con el Pecado Original, pues las mujeres paren con dolor y crían a sus hijos con sufrimiento como consecuencia de la culpa de Eva, que las ha marcado para siempre, y también está relacionado con el pecado carnal, pues en un momento en que la virginidad era muy valorada como principal cualidad femenina, las mujeres debían mantener relaciones sexuales para cumplir su función de madres. Por otro lado, apenas tenemos referencias a los sentimientos de las mujeres hacia la maternidad, pues

⁶⁶⁸ GOFFEN, R., "Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo" en *Atribus et Historiae*, vol. 20, nº 40, 1999, pp. 35-69, p. 36.

se une que la escritura era una actividad prohibida para las mujeres con que este es un tema doméstico de poca relevancia para los hombres medievales; el único rastro emocional de una madre lo encontramos en la obra escrita por Dhuoda, esposa de Bernardo de Septimania, pariente de Carlomagno, en un siglo, el IX, donde las madres fueron castigadas por reproducirse.

El *Liber manualis*⁶⁶⁹, es un ejemplo aislado, pues aparte de este no tenemos más testimonios del valor de la maternidad de boca de una mujer, aunque se trate de una obra con sabor patriarcal por dos razones: por un lado, para ser aceptado y mostrar que la autora era consciente del atrevimiento que hacía al escribir este texto, o también como consecuencia de la cultura adquirida. Es muy interesante ver en esta obra cómo Dhuoda da consejos a sus hijos, de los que ha sido separada para enviarlos a la corte de Carlos el Calvo, funcionando como un sustituto de la maternidad, pues tenía miedo de que al no estar con ellos no recibieran la educación necesaria para triunfar y ser buenas personas el día de mañana, explicándoles la importancia de rezar y vivir con nobleza⁶⁷⁰. Pero, además de un manual de educación, esta obra es la forma en que una madre podía sentir un vínculo hacia unos hijos que ya no estaban a su lado, mostrándonos sentimientos de apego y amor materno.

Aunque el afecto hacia los hijos es una constante en los sentimientos femeninos por todo lo que implica ser madre, tanto a nivel físico como psíquico, también sabemos que existían casos en los que las mujeres no querían ser madres, o tenían pensamientos negativos hacia la maternidad, en gran parte por ser hijas de su tiempo y estar embebidas de una cultura que nunca ha valorado la tarea materna. Ante esto, la cultura renacentista, creada por los hombres, prepara una estrategia para positivizar la experiencia materna en todos sus ámbitos. Así, desde el pensamiento religioso se suaviza la culpa del Pecado Original con la contraposición del ejemplo de María, que a través de la maternidad salvó a la Humanidad junto a su Hijo; la medicina explica el embarazo y el parto como procesos naturales llevados a cabo con valentía por las débiles mujeres, por lo que ya no están relacionados tampoco con el Pecado de Eva, y, con todo ello, la sociedad comienza a valorar el papel de las madres como educadoras y da importancia a que estén presentes en las vidas de los hijos para aportarles cariño y valores morales. El papel de los moralistas también será fundamental en este caso, pues

⁶⁶⁹ DHUODA, *Liber manualis*, 843 (ed. Marcelo Merino, Pamplona: Eunote, 1995).

⁶⁷⁰ RIVERA GARRETAS, M.M., *op. cit*, pp. 66-68.

en sus tratados sobre educación femenina no faltan referencias de toda índole hacia la maternidad, con un mejor o peor concepto de ésta dependiendo del conservadurismo del autor. En todo caso, los textos de todos estos pensadores coinciden en que las mujeres deben hacerse cargo de la crianza de sus hijos, y no enviarlos con amas de cría para que los cuiden en sus primeros años, ya que éstos determinan el futuro de las personas, por lo que la influencia de las cualidades y valores de la madre son fundamentales para una vida exitosa como adulto. Fray Antonio de Guevara dice al respecto: “(...)la muger que truxo nueve meses en su vientre a la criatura con tanto trabajo, y después la parió con tan sobrado peligro, y por gracia de Dios fue alumbrada en el parto, no me parece sino malo que en lo que más va, que es en criarlo, tenga descuydo”⁶⁷¹.

Alonso Berruguete pinta en 1517 una hermosa *Virgen con Niño*, que actualmente se encuentra en la Galería de los Uffizi (Fig. 50). El pintor nos regala una tierna imagen, donde la Virgen María y Jesús Niño se regalan caricias y cariño, mostrando la relación entre madre e hijo que en el Renacimiento fue exaltada, y que incluso la medicina explicó como una consecuencia del vínculo creado en el vientre materno durante el embarazo. La expresión es bellísima en un pintor que, gracias a su buena posición económica, no tuvo que plegarse a los deseos de sus clientes y pudo dar rienda suelta a su estilo, más preocupado por la pasión y la emoción que por los elementos formales⁶⁷². Y efectivamente, esta pintura es un ejemplo de la relevancia de la expresión en la obra de Berruguete: ambos rostros son la imagen de la felicidad y el cariño mutuo, mostrando una relación donde la confianza y la protección se puede percibir, y las manos son muy expresivas, acariciando el cuerpo del Niño al que sostiene en sus brazos, mientras éste posa su mano en el rostro de la Virgen. Estas imágenes de la Virgen con su Hijo, realizadas con el propósito, no solo de mostrar a ambas figuras en su relación materno-filial, sino también de emocionar y mover el ánimo de los fieles, serán de gran influencia para las mujeres, a quienes estos sentimientos les resultan cotidianos, pudiéndose establecer entre ellas y la imagen de la Virgen con el Niño una identificación total que les llevará a comprender la dimensión de su maternidad.

⁶⁷¹ ANTONIO DE GUEVARA, *op. cit.*, <http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp218.htm> (Consultado en 25/8/2019).

⁶⁷² <https://www.virtualuffizi.com/es/alonso-berruguete.html> (Consultado en 25/8/2019).



Fig. 50, Alonso Berruguete, *Virgen con Niño*, 1517, Galería de los Uffizi.

Son muy numerosos los ejemplos de pinturas donde la Virgen y el Niño son representados en un momento de cariño. Este tipo iconográfico que viene siendo representado desde la Alta Edad Media a través de la *theotokos* o Virgen como Trono, ha ido evolucionando desde formas rígidas y mayestáticas a imágenes cotidianas y amables. Así se puede ver la pintura anteriormente referenciada, o en otras como la *Virgen de Belén*, de Vicente Masip (Fig. 51). Esta es una nueva interpretación de la Virgen como trono muy diferente a las medievales. La Virgen no aparece sentada en un lujoso trono y todo a su alrededor, incluida su vestimenta, es muy sencilla y humilde; Masip añade un simple gesto que nos transmite la cotidianidad que desprende la escena, con esa mano de María que recoge el pequeño pie de Jesús; aunque sostiene al Niño en su regazo se ha transformado la actitud majestuosa y divina que iba acompañada de cierta rigidez en una imagen cotidiana, en la que una madre sostiene a sus hijo en brazos, mientras miran al espectador con un semblante amable y un talante alegre. Destaca que ahora sí hay un mayor contacto entre el Hijo y la Madre, pues en épocas anteriores esta imagen estaba caracterizada por una comunicación nula o muy escasa entre ambos, ya que lo interesante era mostrar una imagen simbólica de sus figuras; mientras que en las primeras representaciones y, sobre todo, en el Románico, Madre e

Hijo no van a tener comunicación, durante el Gótico esta rigidez se va suavizando y ya consiguen cierto contacto y expresan una relación materno-filial que complementa la divinidad de sus figuras, pues su imagen como madre e hijo formaba parte del éxito del culto mariano en esos momentos. Como se puede observar en la hermosa imagen de Vicente Masip, ahora los artistas estaban interesados en mostrar una relación normal de afecto y cariño entre ambos, una imagen que los fieles habían experimentado, con la que se identificaban y por ello resultaba más efectiva en la transmisión del mensaje. Esta imagen de María como una madre humilde, sencilla y entregada se relaciona sin duda con la ideología moderna influida por las ideas franciscanas sobre la humildad de la Virgen, y el uso que de su figura hicieron los poderes para transmitir el nuevo ideal de mujer, en este caso como modelo superior de madre para todas las mujeres a través de una representación al estilo italiano, cuyas formas suaves transmiten cercanía.

Dada la influencia que esta amable imagen tenía en los fieles, su representación fue numerosa y muy variada, mostrando diferentes actitudes o comportamientos de María para con su Hijo que todas las mujeres debían imitar con los suyos. Por ello, como muestran imágenes como la *Virgen con Niño* realizada en el círculo de Pedro Berruguete (Fig. 52), no sólo era importante mostrar el cariño y los gestos de afecto que transmiten el apego entre ambos, sino también algunas tareas que las madres debían realizar en la crianza de sus hijos. Así, en esta pintura realizada entre los años 1480 y 1500 con ese característico estilo entre las formas renacentistas y las flamencas que posee la pintura influida por el estilo de Berruguete, aunque en este caso con unas figuras algo descompuestas que hacen dudar de la autoría, nos muestra a María con su Hijo en un ambiente doméstico en el que Jesús es apoyado en un cojín, pero dignificado con un bello paisaje al fondo y un telar rojo a manera de cabecero que se encuentra detrás de la figura de María, mientras sostienen un libro. Ya ha sido comentado el papel de madre educadora que es ahora otorgado a las mujeres, que deben estar presentes en la educación de sus hijos, especialmente durante sus primeros años de vida para transmitirle los primeros saberes esenciales, entre los que se encuentran aprender a hablar y establecer relaciones sociales y de afecto, para después aprender a leer y juntos conocer las Sagradas Escrituras y otras obras, mediante las cuales las madres educan a sus hijos en la fe y la moral moderna. Esta imagen es, al igual que las ya analizadas sobre Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, una referencia a la sabiduría de María, pero sobre todo a la relevancia de esta tarea que forma parte de las funciones maternas

que todas las mujeres deben realizar: educar a sus hijos moralmente e iniciarlos en el camino cristiano de comportamiento y piedad.

Para mostrar a las mujeres sus responsabilidades también se desarrollan otros tipos iconográficos en los que María se encuentra realizando tareas de cuidado hacia su Hijo, como es el caso de la Virgen de la Leche, de la que se hablará más adelante. Una original obra que muestra estos conceptos es la conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, de autor anónimo, que probablemente fuera adquirida en el importante comercio que desde aquel puerto había con el mercado artístico flamenco, donde la importación de obras estaba al orden del día. En la *Virgen de la sopa* (Fig. 53), pintada en 1510, vemos una cotidiana y, al mismo tiempo, curiosísima imagen en la que María está dando de comer una sopa a Jesús con una cuchara. Por un lado, es una escena muy habitual donde destaca el gusto flamenco por el detallismo y las naturalezas muertas, pues tanto la comida que muestra en primer plano, como el rincón decorativo del fondo, donde hay unas flores y una tinaja con lo que parece una manzana o incluso una granada, símbolo cristiano de la Pasión de Cristo, están realizados con calidad; también es de gran belleza el paisaje que muestra la ventana, desde la que se ve una típica ciudad norteña. Al fondo, bajo la ventana, un canasto de costura y un libro hacen referencia a otras funciones domésticas femeninas que la Virgen como mujer lleva a cabo. Por otro lado, no deja de ser una original forma de representar dos protagonistas divinos de enorme relevancia en el cristianismo actuando de la forma más humana posible; destacan sus vestimentas sencillas y, de forma especial, la graciosa actitud del Niño Jesús que juega con una cucharilla, como si estuviera aprendiendo a comer solo. La obra, que es una copia del modelo de Gerard David, es una muestra de la gran repercusión y éxito que las imágenes flamencas tuvieron en España durante los inicios de la Edad Moderna por el gusto tradicional que en la Península había hacia las escenas expresivas, pero también cotidianas, pues esta es un fantástico ejemplo del gusto flamenco por la cotidianidad, representando una imagen con la que cualquier ciudadano podía sentirse identificado, acercándose así a la divinidad.



Fig. 53, Anónimo flamenco, *Virgen de la sopa*, 1510, Museo de BB.AA. de Sevilla.

La cercanía entre María y su Hijo es mostrada a través de la intimidad que se percibe en sus representaciones, pero también con el contacto entre ambos, que simboliza la paridad de ambos personajes⁶⁷³; esto se expresa en el arte a través de las caricias y los cuerpos unidos, como hemos podido ver en las pinturas analizadas anteriormente. Miri Rubin asegura que la imagen de la Virgen como madre amorosa y sufriente fue transmitida a través de la expansión del cristianismo hispano durante el siglo XVI, una imagen que partió de la exploración de los sentimientos de María en la pintura del Gótico, pero que es definido por el estilo renacentista que surge en España, donde se unen el estilo flamenco y el italiano, junto con la nueva espiritualidad que caracteriza a las imágenes en función a su servicio pedagógico y devocional para los fieles⁶⁷⁴.

En las imágenes en las que se intenta transmitir la relación de afecto que une a madres e hijos a través de las figuras de Cristo y María la expresión y la gestualidad juegan un papel clave. Luis de Morales nos muestra en sus obras una imagen de María

⁶⁷³ RUBIN, M, “Imágenes de la Virgen María” en *Anales de la Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2010, pp. 109-124, p. 122.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 124.

muy expresiva y emotiva a través de sus gestos y la forma en que compone su rostro y otros aspectos de su cuerpo, como las manos. En la *Virgen con el Niño y San Juanito*, realizada ya en 1570 (Fig. 54), la Virgen aparece tapando con cuidado al Niño Jesús, que se encuentra plácidamente dormido, mientras San Juanito al fondo pide silencio con un gesto totalmente identificable, para no despertarlo por el ruido. Aunque se trata de una obra que excede los límites temporales estudiados, no puede dejar de ser incluida por la calidad con que el Divino Morales representa el amor materno de forma atemporal. Aquí María, como una madre cuidadosa y entregada se encarga del bienestar de Jesús, que se ha dormido con la mano inserta en un cestillo con frutos que parecen fresas silvestres, y está siendo importunado por una mosca que simboliza el tormento y que, junto con los frutos, hacen referencia a la Pasión; tapa el cuerpo del divino bebé para que no se despierte a causa de esta molesta mosca. Su rostro, absolutamente identificable dentro del arte de Luis de Morales, se dirige hacia el Niño con la mirada baja y un semblante amoroso y melancólico. De gran calidad es la representación de las manos, a través de las cuales transmite el Divino Morales el cuidado y la delicadeza con la que una madre trata a su hijo.



Fig. 54, Luis de Morales, *Virgen con el Niño y San Juanito*, 1570, Museo del Prado.

La intimidad y la cercanía corporal son una constante en las representaciones iconográficas de la Virgen con Niño, como se puede ver también en otro hermoso

ejemplo pintado por Pedro Machuca. Se trata de una *Sagrada Familia* realizada entre 1516 y 1517, durante su estancia en Italia, conservada en la Galería Borghese (Fig. 55), que tiene como referencia la *Virgen de la silla* pintada por Rafael alrededor de 1513, pues podemos observar la misma forma que tiene María de rodear con sus brazos al Niño Jesús. El contacto entre ambos es absoluto, mostrando un gesto de cariño que transforma la obra en una fotografía familiar totalmente cotidiana, donde una madre que podría ser cualquier mujer abraza con fuerza a su querido hijo. San José, cuyo rostro envejecido queda en la penumbra, contrasta con la luminosidad, juventud y vitalidad de las figuras de María y Jesús en primer plano.



Fig. 55, Pedro Machuca, *Sagrada Familia*, 1516-1517, Galería Borghese.

La gestualidad de la Virgen hacia el Niño está basada en la humildad que muestra con la mirada baja, la sumisión y admiración que se representa con la cabeza de María agachada a modo de reverencia y un rostro con una actitud que puede mostrar tanto amor y cariño, como melancolía como prefiguración del destino que sabe que le espera a Jesús. En general, podemos encontrar algunos de estos rasgos en el tipo iconográfico estudiado, aunque ahora parece resultar más interesante para los artistas mostrar el amor mutuo de forma igualitaria, por lo que las reverencias quedan en un segundo plano ante el interés por enseñar la relación materno-filial existente entre María y Jesús, dada la relevancia de la maternidad en estos momentos y el ánimo por

convertirla en un aspecto positivo, así como por conseguir dignificar la función materna tras siglos de desprecio. Sabemos que este tipo iconográfico estaba muy presente en las colecciones femeninas de mujeres poderosas y nobles, como es el caso de Mencía de Mendoza que tenía entre sus posesiones un hermoso óleo realizado por Jan Gossaert, donde se representa la *Virgen con el Niño sobre un paisaje* (Fig. 56)⁶⁷⁵. Las imágenes de la Virgen con el Niño jugaban un importante papel en la vida de las mujeres, que se veían reflejadas en la figura de María mientras cuidaba, acariciaba o miraba con afecto a su Hijo, pues se trataba de una experiencia que ellas mismas habían vivido o que vivirían en un futuro cercano y sentían la necesidad de tener un espejo en el que mirarse llegado el momento.

Mencía de Mendoza mujer humanista y culta, que había sido educada entre otros por el propio Juan Luis Vives, murió sin hijos debido a una serie de circunstancias, entre las que destaca su prematura muerte a causa de una enfermedad de obesidad que apenas le permitía moverse o incluso respirar, lo que es relevante a la hora de entender algunas de las obras que encontramos en su colección. Su interés por autores como Erasmo, Vives o Petrarca, y por libros de caballerías y defensa de las mujeres, prohibidas para su género pero a las que ella tuvo acceso gracias a su posición, tiene su reflejo en las iconografías que conforman su colección de pintura, con ciclos cuya temática es *La Ciudad de las Damas*, inspirado en la obra de Christine de Pizan, las *Mujeres Ilustres*, o *El Triunfo de la Fama*⁶⁷⁶, por lo que también la presencia del tema mariano es muestra de su devoción hacia la Virgen. Una mujer educada por el Humanismo, es muy posible que tuviera como uno de sus objetivos la maternidad, aunque se viera finalmente frustrada debido a su coyuntura, por lo que estas imágenes pueden ser comprendidas como materialización de un anhelo. Para muchas mujeres estas imágenes relacionadas con la maternidad realizan una función relacionada con la plegaria y la protección, pero también en algunos casos son para ellas un lugar de esperanza.

Finalmente, las Sagradas Familias también son una esfera donde encontrar la imagen del amor materno, y en este caso también paterno, hacia los hijos. En la *Sagrada Familia de Sipán* (Fig. 57), Juan de Juanes nos regala una tierna y natural

⁶⁷⁵ GARCÍA PÉREZ, N., “La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza” en *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº8, 2004,

<https://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm> (Consultado en 12/5/2019).

⁶⁷⁶ *Ibidem*.

imagen, donde María, San José y Jesús viven un momento de ocio en familia. Mientras María sostiene a su Hijo que le echa los brazos para ser abrazado, San José, siempre en un segundo plano como es típico de esta iconografía durante el siglo XVI, le muestra al Niño un pájaro con el que intenta distraerle, que puede ser un jilguero, símbolo que se relaciona con la corona de espinas y presagia la Pasión de Cristo. De nuevo esta imagen se caracteriza por la domesticidad de la escena, la sencillez de las vestimentas y la inexistencia de símbolos que muestren a las figuras como personajes divinos, por lo que puede ser la representación de cualquier familia en un momento de intimidad.

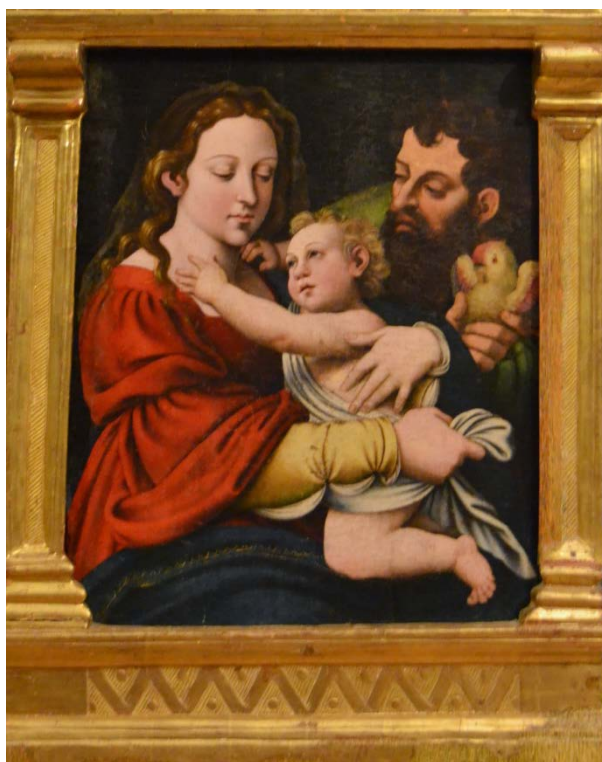


Fig. 57, Juan de Juanes, *Sagrada Familia de Sipán*, mitad siglo XVI, Museo Diocesano de Huesca.

3.4.2. LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA DEL NACIMIENTO.

Una parte importante de la valoración moderna de la maternidad se debe a los avances realizados en materia de ginecología y obstetricia, que, aunque no aportaron grandes novedades, dieron una explicación biológica al embarazo y al parto. Con ello, la idea que fundamentaba el dolor y el sufrimiento experimentado por las mujeres en sus embarazos como un castigo consecuencia de la mancha por la culpa del Pecado Original con la que todas las mujeres nacen, desaparece para dejar paso a unas razones lógicas y médicas que explican el dolor a causa de los cambios físicos del cuerpo femenino. Como ya se ha señalado, esto conllevó una valoración del trabajo realizado por las

mujeres para la supervivencia de la especie y la continuación del linaje, ahora que la familia es la base del nuevo Estado Moderno.



Fig. 58, Vicente Masip, *Nacimiento de la Virgen*, 1525-1531, retablo de la Catedral de Segorbe.

Los nacimientos eran un momento muy delicado para la vida de las mujeres debido a varios factores. Por un lado, la mortalidad femenina en el parto era muy alta, ya que en muchas ocasiones eran muchachas muy jóvenes que sufrían demasiado, pero también por las condiciones en las que se desarrollaban, pues la salubridad de los lugares donde se daba a luz no era la más adecuada, y la preparación de los médicos y las parteras hacia algunas complicaciones no era buena dado el desconocimiento que todavía en los años del Renacimiento se tenía sobre el cuerpo femenino. Los partos prolongados, las hemorragias, la deshidratación o las malas posturas de los bebés al nacer, podían traer graves problemas que no tenían una solución en esta época y muchas veces provocaban la muerte de la madre. Las mujeres comenzaban a dar a luz desde muy jóvenes y lo hacían una vez cada dos años aproximadamente, con el desgaste que suponía para su cuerpo, que a veces no aguantaba más sufrimiento⁶⁷⁷.

Por otro lado, también era un momento arduo, pues además del sufrimiento físico podía haber uno psicológico, ya sea por la propia experiencia, que si era mala podía dejar a las mujeres traumatizadas, o por la posible muerte o enfermedad del bebé

⁶⁷⁷ ANDERSSSEN, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 407.

recién nacido. Las posibilidades de supervivencia de los bebés no era muy alta, especialmente en los casos donde éste había sufrido durante el parto o en los que naciera en una familia pobre, donde no había recursos para alimentarlo y la madre, que tampoco había tomado el alimento suficiente y estaba desnutrida, no tenía suficiente leche materna para darle. También las condiciones de higiene afectaban mucho a los niños durante sus primeros días de vida, y las limitaciones en el conocimiento de las enfermedades obstétricas y pediátricas traían como consecuencia la muerte de los bebés por enfermedades.

En el ámbito del nacimiento, el arte jugó un papel importante en la vida de las mujeres, especialmente en aquellas que tenían recursos para encargarse de estas pinturas. Se trata de cuadros que representan el tema iconográfico del Nacimiento de alguno de los protagonistas del cristianismo, como la Virgen, San Juan Bautista, o el propio Cristo. Estas imágenes fueron ampliamente realizadas durante el Renacimiento en España, mostrando la devoción hacia el nacimiento de algunas de estas figuras que despertaban tanta fe, considerándolo como el momento glorioso de la llegada al mundo de un ser divino o piadoso, gracias a una mujer. Los nacimientos no faltaban en los retablos que narraban la vida de personajes sagrados, que no se restringían a la Virgen y a Jesús, sino a otras figuras devocionales, como es el caso del *Nacimiento de San Eloy*, realizado por Pere Nunyes (Fig. 59), o la *Natividad de San Juan*, obra de Pedro de Campaña (Fig. 60). En ambos casos, se muestra una imagen del momento en que el parto ya ha pasado, y se realizan las tareas de cuidados y recuperación de madre e hijo. También ambas escenas expresan tareas y situaciones absolutamente cotidianas, pues como es característico en la iconografía religiosa del XVI, se han eliminado la mayoría de los símbolos divinos que acompañan a los personajes, como las aureolas, por lo que parece el hogar de una mujer de clase media o alta, que junto a su familia y las matronas acaba de dar a luz. Son muchos los detalles que podemos analizar en estas imágenes: la forma de representar a la madre, totalmente cubierta, e incluso con la cabeza velada en su condición de mujer casada, pese a que acaba de parir, la diferencia entre la estancia de estilo gotizante y lujoso flamenco de Nunyes, frente a la sencillez de la estancia burguesa de Pedro de Campaña, o la aparición del ama de cría que sujeta al recién nacido mientras la madre se recupera; también la actitud jolgoriosa de las mujeres de la estancia, que son cuidadosas con madre e hijo, y les tratan con amabilidad y dulzura, o

la forma en que se representa la laboriosidad del momento, con las mujeres hacendosas yendo de un lugar para otro.



Fig. 59, Pere Nunyes, *Nacimiento de San Eloy*, 1526-1529, MNAC.

Fig. 60, Pedro de Campaña, *Natividad de San Juan*, 1550, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla.

Estas numerosas representaciones de Nacimientos nos muestran la valoración del momento de llegar a la vida, pero también son imágenes que sirven como documento y testimonio de cómo se llevaba a cabo un parto en el siglo XVI: quiénes estaban presentes, qué tareas realizaban las mujeres en esos momentos, cuáles eran los cuidados concedidos a la madre tras el parto o al bebé recién nacido, etc. En general, hay varios elementos que podemos señalar como comunes tras analizar varias representaciones de este tipo iconográfico. Por un lado, la mayoría de los personajes que aparecen en la imagen son mujeres, lo que nos habla del parto como un terreno femenino, donde las mujeres a través de su experiencia se ayudaban entre sí para sobrellevar este delicado momento; en ocasiones podemos encontrar representado un hombre, que en la mayoría de los casos es el marido de la parturienta, mientras en otros puede ser un médico. Por otro lado, todas estas mujeres tienen diferentes tareas que

llevar a cabo, como poner paños húmedos en la cabeza de la madre, traerle un caldo para que recupere las fuerzas, cuidar con cariño y lavar al recién nacido, calentar las mantas y toallas que rodean a éste y a su madre, y en general acompañarla en su parto. El momento seleccionado siempre es justo después del parto, pues aunque la consideración de la maternidad y sus trabajos había aumentado con relación a otros periodos, el momento de dar a luz era estimado como una tarea propia de las mujeres, que debían estar acompañadas por personas de su mismo sexo, considerándolo como una iconografía demasiado cruda; pese al desnudo y la sangre que se representan en otras escenas, como las de la Pasión de Cristo o los martirios, en este caso se considera impropio y poco decoroso mostrar el parto que es un asunto mujeril. Las mujeres, pese a que acaban de dar a luz, aparecen cubiertas con sus vestimentas e incluso sus cabezas están veladas como símbolo de su estado de casada, pues mostrar el cuerpo sería indecoroso. En este sentido llama la atención el *Nacimiento de la Virgen*, de mano de Pedro Berruguete (Fig. 61), ya que representa a la figura de Santa Ana desnuda en su parte superior, pudiendo ver sus hombros y parte de su pecho descubierto, lo que nos hace pensar que se trata de algo que sucedía con normalidad en aquellas habitaciones donde las mujeres se desnudaban para dar a luz con mayor facilidad o, con mayor probabilidad, para dar el pecho al recién nacido, mientras que las imágenes anteriores muestran a estas mujeres tapadas para dignificarlas al ser personajes sagrados.

Todos los aspectos que se han comentado acerca de la iconografía de los Nacimientos y su relación con las tareas y circunstancias reales en los nacimientos del siglo XVI se pueden ver en un gran número de pinturas realizadas por artistas en España. Tal es el caso de Juan de Juanes, que realiza un elegante *Nacimiento de la Virgen* (Fig. 62), entre los años 1547 y 1550, de estilo italianizante y original composición. Santa Ana aparece tumbada en la cama, ya totalmente vestida, acompañada por San Joaquín y en la cabeza de ambos aparece en este caso un sencillo halo que les señala como personajes sagrados. Mientras, las mujeres que acompañan a la parturienta están realizando una serie de tareas, destacando la mujer que se encuentra con la pequeña María en brazos, a quien cuida con sumo cuidado, y la muchacha que se acerca a Santa Ana para ofrecerle comida y bebida para una mejor recuperación física. La escena está llena de detallismo y tanto los objetos como las figuras han sido realizados con gran calidad y belleza, con un estilo clasicista que les otorga dignidad y elegancia. Pero lo que también llama la atención es la composición, que muestra la

escena de forma horizontal y de perfil, mientras en otros casos la cama se encuentra en vertical y la escena es mostrada de frente, dando profundidad a la escena; este último caso, que es más utilizado durante el Renacimiento, será mantenido luego por artistas como Juan Pantoja de la Cruz, en su *Nacimiento de la Virgen*, realizado en 1603.



Fig. 63, Juan de Juanes, *Nacimiento de la Virgen*, 1547-1550, retablo de Fuente la Higuera.

También esta es la composición que presenta la simpática pintura de la *Natividad* que se encuentra en el retablo de la Catedral de Valencia, realizada por Yáñez y Llanos (Fig. 63); en esta imagen atribuida normalmente a Yáñez, aunque su autoría sigue sin estar determinada, destaca la figura de Santa Ana que mira al espectador tumbada de lado en su cama con dulzura y satisfacción. La pintura nos recuerda a Ghirlandaio, en especial a su *Nacimiento de la Virgen*, que se encuentra en Santa María Novella (Fig.64) , pues son varios los elementos en los que parece inspirarse: la estancia es de un elegante y clasicista estilo que está especialmente presente en los pilares decorados con grutescos y la postura de Santa Ana que es muy parecida, apareciendo tumbada en su cama de costado, con los brazos levemente cruzados, mientras mira plácidamente lo que ocurre en la habitación tras el parto. También algunas figuras femeninas que llenan la habitación se encuentran realizando tareas que son propias del

momento, como ya se ha señalado: calentar toallas, cuidar de la pequeña María, lavarla, etc.

En todos estos casos la pintura representa una escena cotidiana, en la que se asiste al momento postparto de la que parece una mujer de clase media o alta, en lugar del nacimiento de un protagonista de la Historia del cristianismo, lo que acercaba esta imagen a los fieles que la contemplaban, pues se podían sentir identificados con sus propias experiencias, especialmente las mujeres. Muchas obras fueron encargadas con el tema del Nacimiento, ya que fueron colocadas por mujeres que estaban esperando un hijo o que anhelaban quedar embarazadas en sus habitaciones, siendo encargadas con carácter votivo para darles buena suerte y que todo saliera bien; esto se realizaba sobre todo incluyendo en las escenas de nacimientos sacros cierta simbología u objetos del día a día de cada mujer, e incluso con su propia presencia dentro de la pintura, retratándose⁶⁷⁸. De esta forma, las mujeres del siglo XVI encontraban en la pintura religiosa una ayuda espiritual de carácter votiva, a la que acudir para pedir por su embarazo y que, al estar en la habitación, acompañaba a la mujer durante el momento del parto y le servía como apoyo. También se realizaban otras donaciones de carácter votivo, como fundaciones de conventos bajo la advocación de santos o Vírgenes, como la Virgen de la Expectación, relacionados con el embarazo y la maternidad. Pero quizás este es un tema que excede la tesis doctoral, pues estudiar la Historia de las mujeres, los rastros de su vida, sus sentimientos e intereses, a través de la cultura material que poseyeron o financiaron es un trabajo de gran relevancia que ya han realizado otras autoras y que conllevaría la realización de otro trabajo.

⁶⁷⁸ DE CARLOS VARONA, M.C., “Representar el nacimiento: imágenes y cultura material de un espacio de sociabilidad femenina en la España altomoderna” en *Goya*, 2007, pp. 231-245, p. 235.



Fig. 63, Yáñez de la Almedina, *Natividad*, ca. 1536, retablo de la Catedral de Valencia.

Otro aspecto de gran interés en estas representaciones del Nacimiento es la actitud de la parturienta. En algunas ocasiones podemos ver reflejado en el rostro de la protagonista el esfuerzo que ha realizado, mientras que normalmente la actitud es muy serena y, en ocasiones, incluso muestra un semblante feliz. En ambas actitudes lo que llama la atención es como, según las normas del decoro tan presentes e importantes ahora en la Edad Moderna, las mujeres no muestran sentimientos exaltados, ya sean positivos o negativos, sino que su talante es siempre tranquilo y reservado. Esta expresión suave se extiende a las mujeres que están dentro de la habitación, que solían ser familiares de la mujer que iba a dar a luz y matronas. Estas mujeres aparecen siempre en las representaciones de Nacimientos, por sencillas que sean las composiciones de estas imágenes, como ocurre en el *Nacimiento de la Virgen* de Francisco de Comontes (Fig. 65). Esta pintura es de absoluta sencillez y apenas aparecen cuatro figuras, entre las que se encuentran la propia Santa Ana, sosteniendo a María, y San Joaquín, a quien una de las dos mujeres que hay con la parturienta en la

habitación parece estar mostrándole a su hija. Estas mujeres, por tanto, siempre aparecen en la escena por lo que se entiende que eran imprescindibles para que el parto se llevara a cabo con cierta facilidad y seguridad, pues ellas poseían los conocimientos necesarios para ayudar en estas situaciones.

Las mujeres, como ha sido comentado, poseían un conocimiento práctico acerca de las enfermedades y los partos, basado en la experiencia y la transmisión de remedios entre generaciones femeninas. Tal era la calidad de los servicios médicos que prestaban que muchas veces la población prefería los cuidados de éstas a los de los médicos, que se basaban en diagnósticos teóricos muchas veces erróneos, ya que no accedían al cuerpo directamente⁶⁷⁹; las mujeres aliviaban el dolor y curaban con mayor eficacia, especialmente en lo que se refiere a la atención de los partos. Este éxito de las curanderas fue tal que el gremio de doctores realizó una serie de regulaciones para limitar la actuación de estas mujeres, que quedaron excluidas de la educación necesaria y de las organizaciones profesionales que acreditaban para poder ejercer⁶⁸⁰. Así, las mujeres quedaron excluidas, menospreciando su trabajo por estar basado en la observación y la experiencia práctica. Este también fue el caso de las parteras, pues los médicos universitarios urdieron una estrategia para descalificar su trabajo y controlar su cualificación; de hecho, los exámenes que les realizaban y que se han conservado revelan que le verdadero interés de los médicos era saber si estaban calificadas para saber cuándo llamar al médico profesional, y no tanto saber cuáles eran sus conocimientos sobre el parto⁶⁸¹. Sin embargo, pese a esto, la realidad era que las parteras fueron mujeres experimentadas y las únicas que realmente podían atender a una mujer cuando iba a dar a luz, por lo que fueron muy valoradas entre la población y fueron representadas durante los siglos XV y XVI como mujeres hacendosas, concienzudas en su trabajo, visiblemente atareadas, con la mangas remangadas y delantal, concentrada en lo que hacía; esto no solo se puede observar en la iconografía del Nacimiento en la pintura, sino también en los grabados de la época, sobre todo realizados en el Norte de Europa, maestros en esta técnica y grandes admiradores de los temas cotidianos (Fig. 66). Las parteras, conscientes de la necesidad de la regulación de su formación y ante la negativa del poder masculino, que no les permitió acceder a la educación formal, compartieron su conocimiento a través de la experiencia y la

⁶⁷⁹ ANERSSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 442.

⁶⁸⁰ *Ibidem*, p. 443.

⁶⁸¹ *Ibidem*.

transmisión oral, e incluso mediante la escritura, con tratados tan importantes como el de Trótula en el siglo XIII, o ya en la Edad Moderna, el de Louise Bourgois, que realiza una recopilación exhaustiva en su obra *Observaciones diversas sobre la esterilidad, el aborto, la fertilidad, el parto y enfermedades de la mujer y el recién nacido*, publicado en 1609.



Fig. 66, Grabado flamenco, *Silla de partos de Jacob Rueff*, siglo XVI.

Toda esta iconografía que gira en torno al nacimiento de grandes personajes sagrados, como María, San Juan Bautista u otros santos, cambia totalmente cuando se trata de la Natividad de Jesús, donde María no suele ser atendida por otras mujeres, se encuentra arrodillada ante su Hijo y apenas hay rastro del momento de su parto. La iconografía en torno a este tema es cambiante dependiendo de las fuentes, variando elementos como la actitud de José y María, el lugar del nacimiento o la presencia o no de comadronas y del buey y la mula⁶⁸², pero coinciden en que María se puso de parto de camino a Belén, teniendo que dar a luz en un humilde lugar de forma improvisada; los pastores son los primeros en enterarse de la buena nueva de boca de un ángel, y una corte de ángeles es la primera en adorar al Niño⁶⁸³. Durante la Edad Media se mostró a María tumbada en la cama, como en el XVI fueron representadas mujeres como Santa Ana y Santa Isabel, en algunas ocasiones acompañada de comadronas y con San José a su lado (Fig. 67). Sin embargo, a partir de los siglos XIV y XV se da un importante

⁶⁸² GONZÁLEZ HERNANDO, I., “Nacimiento de Cristo” en *Base de datos digital de Iconografía Medieval*, 2010, <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/nacimiento-de-cristo> (Consultado en 27/8/2019).

⁶⁸³ *Ibidem*.

cambio en la forma de representar este nacimiento en la Europa occidental, como consecuencia de la influencia de las visiones de Santa Brígida, quien había visto a la Virgen dar a luz de rodillas, en señal de humildad y veneración hacia su Hijo, el Mesías. La descripción de la escena es la siguiente: “Cuando estuve presente en el pesebre del Señor en Belén... Yo veía a una virgen de extrema belleza... envuelta en un manto blanco y una túnica delicada, a través del cual percibí claramente su cuerpo virgen. Con ella estaba un anciano de gran honestidad, y trajeron con ellos un buey y un asno. Estos entraron en la cueva, y el hombre, después de haberlos atado al pesebre, salió y llevó a la virgen una vela encendida. Entonces la virgen se quitó los zapatos de sus pies, se quitó el manto blanco, que la envolvía, se quitó el velo de la cabeza, y los puso junto a ella. Permaneciendo así en su túnica sola con su hermoso cabello dorado cayendo libremente por sus hombros. Luego sacó dos pequeños lienzos y dos tejidos de lana, de exquisita pureza y finura, que había traído, para el niño que había de nacer. Y otros dos pequeños artículos con los que cubrir la cabeza, y los puso a su lado con el fin de utilizarlos en el momento oportuno. Y cuando todo estaba preparado de este modo, la Virgen se arrodilló con gran veneración en una actitud de oración. Estaba de espaldas al pesebre, pero su rostro estaba levantado al cielo, hacia el este. Con las manos extendidas y los ojos fijos en el cielo como en éxtasis, perdida en la contemplación, en un raptó de dulzura divina.”⁶⁸⁴.

Con esta descripción realizó el artista florentino Niccolo di Tomasso, que probablemente conoció a Santa Brígida en Nápoles, un pequeño retablo alrededor de 1372, plasmando una nueva escena del Nacimiento de Jesús, que será establecida desde este momento y a la que todos los artistas acudirán a para representar la Natividad de Cristo; es importante señalar que ya encontramos la idea de presentar a María en actitud orante al lado de su Hijo en el *Libro de la Infancia del Salvador*, del siglo IX, aunque no había tenido repercusión iconográfica⁶⁸⁵.

Por ello, los Nacimientos de Cristo realizados en el siglo XVI siguen estas nuevas pautas, donde la Virgen aparece arrodillada ante su Hijo pues, no solo está en actitud de adoración hacia el Mesías, sino que además ha dado a luz en esta postura. Sabemos, sobre todo a partir de imágenes que ilustraban tratados medievales sobre

⁶⁸⁴ <https://forosdelavirgen.org/2977/mensajes-de-navidad-de-la-virgen-en-medjugorje/>
(Consultado en 27/8/2019).

⁶⁸⁵ GONZÁLEZ HERNANDO, I., *op. cit.*

medicina o naturalistas, que las mujeres daban a luz de diferentes maneras, no solo tumbadas, sino también en sillas, apoyadas contra una pared mientras estaban de pie, o de rodillas, como parece que Santa Brígida vio a la Virgen. Con ello además se confirmaba el parto sin dolor ni sufrimiento que había experimentado María⁶⁸⁶, por lo que si en alguna representación aparece con rostro triste, cansado o melancólico no se debe al esfuerzo del parto, sino al pensamiento que le viene a la cabeza, pues ella conoce el destino de sacrificio que le espera a su querido Hijo. Ahora, pese al aumento del contacto y el interés renacentista por mostrar el amor entre madre e hijo que encontramos en otras representaciones, no hay en el Nacimiento de Cristo elementos de cariño o afecto entre ambos, pues se prefiere mostrar una imagen simbólica donde todos los personajes que aparecen en estas imágenes se centran en la figura del Salvador que acaba de nacer, en actitud orante y de veneración, mientras que, como se puede ver en la imagen anterior, en las representaciones medievales donde María aparece tumbada, sí hay caricias, miradas o contacto físico entre ambos. En ocasiones, Jesús Niño aparece representado en las faldas de María, muestra de la humildad y pobreza total en la que nació Cristo, como es el caso de la *Natividad de Jesús* de Juan de Flandes (Fig. 68), donde se representa con enorme sencillez un momento de tanta trascendencia. María, de hermosos y largos cabellos rubios, aparece mirando al recién nacido a quien guarda en sus faldas, como si acabase de nacer en ese momento; la vestimenta y el peinado, así como el ideal de belleza, responden totalmente a la moda renacentista, otorgándole a la Virgen dignidad a través de su representación como dama noble del XVI.

⁶⁸⁶ *Ibidem.*



Fig. 68, Juan de Flandes, *Natividad de Jesús*, 1508-1519, National Gallery of Art, Washington.

Al igual que ocurre con el Nacimiento de la Virgen o de San Juan Bautista, la representación de este tipo iconográfico que muestra el Nacimiento de Jesús es muy numerosa, encontrando muchos ejemplos en la pintura española del XVI, y en obras importadas durante esos momentos. La *Natividad de Jesús* (Fig. 69), de Juan de Borgoña es otro buen modelo para ver reflejados los elementos que desde el siglo XIV habían transformado la forma de representar la escena. Ésta se presenta en un humilde lugar, caracterizado en esta época por ser un lugar en ruinas de estilo clásico, como también se puede ver en el ejemplo anterior, donde la Virgen y San José están adorando al Niño recién nacido, mientras al fondo, al igual que en la obra de Juan de Flandes, aparece la escena en la que los ángeles están anunciando el nacimiento del Mesías a los pastores, los primeros en enterarse de la nueva. La escena es serena y tranquila, donde los personajes son escasos pero se consigue transmitir el ambiente a la vez cotidiano de unos padres disfrutando de los primeros momentos con su hijo, pero también divino por las actitudes orantes de ambos. Un *Nacimiento de Jesús* realizado en el círculo de Juan de Flandes (Fig. 70), presenta una composición muy parecida a esta última pintura, aunque en este caso la Virgen es la única que aparece arrodillada para reseñar su reciente parto, presentándola también en la postura que simboliza su insuperable humildad.

También Juan Correa de Vivar realiza una *Natividad* (Fig. 71), que actualmente se conserva en el Museo del Prado, de gran elegancia y calidad, influida por la pintura

de Juan de Borgoña, que durante esos años fue figura capital en Castilla para la introducción de las formas renacentistas. Se trata de una obra que nos habla de la poca madurez que todavía tiene Correa, que en estos momentos aún no realiza correctamente la perspectiva y los colores son demasiado vivos, e irá dulcificándolos en sus siguientes obras⁶⁸⁷. Aun así, la obra muestra una bonita escena que se desarrolla en las típicas ruinas de estilo clásico, mientras al fondo de nuevo es representada la escena de la anunciación a los pastores del nacimiento de Jesús por un grupo de ángeles. El aspecto general nos habla de sencillez, pero los grutescos que decoran algunos de los pilares que quedan en pie del portal dignifican el lugar donde se ha producido un acontecimiento de enorme relevancia. Sigue destacando la figura de la Virgen, que se encuentra arrodillada y mirando con ternura a su Hijo recién nacido, mientras San José se encuentra a su lado, contrastando su vejez con el rostro pálido y marmóreo de María; ambos están en actitud de orar y veneran a Cristo, mientras arriba aparece la corte de ángeles que son los primeros en adorar al Niño. De nuevo la expresión de la Virgen es la de una mujer que no ha sufrido durante el parto y que, de esta manera, es separada del resto de las mujeres, pero al mismo tiempo se convierte en su mayor ejemplo a seguir; así, esta contradictoria imagen de María hizo que las mujeres vieran en ella una figura a veces distante. Por ello, mientras que durante la Edad Media se señaló esta diferencia haciendo constante referencia a la dicotomía Eva-María, para mostrar a las mujeres la culpa y la maldad inherente a ellas, en el siglo XVI se intenta compensar esta diferencia insalvable a través de las imágenes de la Virgen que cuida a su Hijo, lo quiere y sufre por su destino, una imagen cuya significación de la Virgen como madre dolorosa hay autores que consideran que tiene su origen en España y se extiende al resto de Europa por el dominio político y espiritual del Imperio.

⁶⁸⁷ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-natividad/e86ffc7a-08f8-43a2-ab2e-25c690976c5d> (Consultado en 27/8/2019).



Fig. 71, Juan Correa de Vivar, *La Natividad*, 1533-1535, Museo del Prado.

Ya ha sido comentada la importancia de la purificación de las mujeres, que realizaban un ritual al finalizar la cuarentena para eliminar las impurezas que quedaban en su cuerpo y alma tras haber realizado el acto sexual y haber dado a luz. Como se comentó, el tema iconográfico que presenta a la Virgen realizando este ritual a la manera del siglo XVI llamó la atención y trajo consigo debates sobre la virginidad de María o su parto sin dolor. Este problema, que ya se había dado durante el periodo medieval, pero que tiene su mayor apogeo ahora dado que es un ritual muy extendido en la época moderna y, por ello, los artistas representan este pasaje como algo adquirido culturalmente, encontró la solución en la confirmación de que María, pese a estar exenta de la impureza causada por la maternidad, se presentó en el templo porque era mujer tan humilde que quiso seguir todos los designios de Dios, y ser bendecida junto a su Hijo, quien tampoco necesitaba de dicho ritual. Santa Brígida precisamente cuenta que la Virgen le habla de este fragmento de su vida con las siguientes palabras: “Has de saber, hija mía, dice la Virgen a la Santa, que yo no necesitaba de Purificación como las demás mujeres, porque me dejó pura y limpia mi Hijo que nació de mí, ni yo tampoco adquiriré

la menor mancha, porque sin ninguna impureza engendré a mi purísimo Hijo. No obstante, para que se cumpliesen la ley y las profecías, quise vivir en todo sujeta a la ley, y ni aun vivía con arreglo a la posición de mis padres, sino que hablaba humildemente con los humildes, y no quise ser preferida en nada, sino que amaba todo lo que era conforme con la humildad”⁶⁸⁸.

Luis de Morales pinta cerca del año 1562 un *Nacimiento de la Virgen*, que destaca por varias razones (Fig. 72). Actualmente, se encuentra conservada en el Museo del Prado, estando inédita hasta el año 2003; además, se trata de la única pintura conocida realizada por el Divino Morales con esta temática. Junto con la *Presentación en el Templo* y la *Visitación*, formaba probablemente un conjunto, pues tienen características muy parecidas en cuanto a tamaño, proporción de figuras, temática, estilo y alta calidad, y además son una excepción a los cuadros de devoción independientes que suelen ser creados por Morales⁶⁸⁹. Se trata de una escena de gran originalidad si es comparada con las escenas de nacimientos que han sido analizadas anteriormente: aunque en todos los casos se representa el momento posterior al parto, en este caso no se muestra una habitación concurrida y jolgoriosa, donde las mujeres celebran el nacimiento y realizan diferentes tareas, sino una imagen de gran sobriedad, donde destacan tan sólo las figuras femeninas representadas en medio cuerpo y en primer plano. En este caso, Santa Ana tan sólo está acompañada por tres mujeres, todas de gran interés. La primera de ellas le ofrece el típico caldo de recuperación, pues Morales ha representado a Santa Ana como una mujer dolorida que ha realizado un esfuerzo, como cualquier otra parturienta, a diferencia de las pinturas anteriores, donde se ha preferido mostrarla con serenidad, o incluso con una sonrisa en su rostro. A su izquierda, una interesante muchacha que viste se peina con mayor elegancia que las otras mujeres, pues parece tratarse de una joven vecina o amiga que se ha acercado a visitar a Santa Ana con un cesto de frutas como obsequio, y no de una comadrona; por su mirada dirigida al espectador puede ser el retrato de alguna mujer embarazada, quizás pariente del pintor, que encargó esta obra con carácter votivo⁶⁹⁰. Pero sin duda, destaca la nodriza que se encuentra a la derecha de Santa Ana, con la Virgen en brazos, a quien

⁶⁸⁸ <https://granreinita.jimdo.com/visiones-y-profec%C3%ADas-de-santa-br%C3%ADgida-sobre-la-vida-de-la-virgen/> (Consultado en 27/8/2019).

⁶⁸⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-nacimiento-de-la-virgen/843a02b6-5b27-48b8-8d76-f97c1d5cf99f> (Consultado en 27/8/2019).

⁶⁹⁰ *Ibidem*.

está amamantando y que aparece fajada a la manera que lo hacían en países del Norte de Europa, como Francia o Alemania. Esta imagen sobresale por mostrar una costumbre que durante la Edad Moderna había sido duramente criticada y no recomendada por los poderes civiles y eclesiásticos, como es el uso del ama de cría. Moralistas como Juan Luis Vives o Antonio de Guevara, entre otros, habían señalado en sus escritos la importancia que tenía la crianza de los hijos por parte de las madres, algo que se reflejó en la proliferación de ciertas iconografías, como los cambios en las imágenes de la Virgen y el Niño, las Sagradas Familias, Santa Ana enseñando a la Virgen, etc., pues a través de ellas podían mostrar a las mujeres cuáles eran sus funciones como madres en un momento en que la estabilidad de las familias era crucial y, para ello, el papel de las mujeres era clave, pues debían cuidar del mantenimiento y la educación de sus hijos.



Fig. 72, Luis de Morales, *Nacimiento de la Virgen*, ca. 1562, Museo del Prado.

Dado el fundamental rol maternal otorgado a las mujeres en la Edad Moderna, una costumbre como era el uso de amas de cría, con quien las mujeres de clases acomodadas enviaban a sus hijos, debía ser erradicado, pues además de que se debían instaurar las funciones según los roles de género, por lo que la maternidad era un oficio para el sexo femenino, se consideraba nocivo para los hijos permanecer lejos de sus madres. Fray Antonio de Guevara asegura: “Muchas son las razones que deven mover a que las madres críen a sus hijos. La primera razón es que deve mirar cómo el niño nasce solo, nasce pequeño, nasce pobre, nasce delicado, nasce desnudo, nasce tierno, nasce sin juyzio; y, pues la madre le parió con tan malas condiciones de sus entrañas, no es justo en tiempo de tan gran necesidad le fíen de otras personas. Perdónenme las señoras, siquier sean regaladas, siquiera sean plebeyas. La muger que en tal tiempo desampara a

la criatura no se puede llamar madre piadosa, sino madrastra y cruel enemiga”⁶⁹¹. Desde la Edad Media la mayoría de los tratados que dedican una parte a los partos o los cuidados del recién nacido contienen un apartado donde aportan consejos para elegir a una buena nodriza, ya que estaba extendida la creencia de que a través de la leche materna se traspasaba a los niños los valores y el carácter de la mujer que daba de mamar. Así, eran normalmente los maridos, por su buen juicio, quienes seguían estos consejos y escogían a las nodrizas, que normalmente eran mujeres de peor situación económica que prestaban su leche materna en detrimento de sus propios hijos para poder añadir algunos beneficios y mantener a su familia; por lo general, la nodriza podía acudir a la residencia del bebé, pero también era muy común que fuera éste quien se trasladara a la casa del ama de cría, donde viviría durante sus dos o tres primeros años de vida, lo que suponía el establecimiento de una relación entre ambos que después sería cortada, al volver con su madre biológica.

El éxito del uso de nodrizas en España desde tiempos antiguos está relacionado con varios factores. Por un lado, los médicos aseguraban que las mujeres no podían mantener relaciones sexuales mientras estaban en periodo de lactancia, pues podían transmitir infecciones a los bebés a los que amamantaban, algo que no interesaba especialmente en las familias de clases altas, donde el hecho de que la mujer estuviera alrededor de dos o tres años sin dar de nuevo a luz era una complicación, pues ésta debía tener el máximo de hijos posibles durante su juventud⁶⁹². Por otro, como se ha visto, la cultura cristiana ha relacionado las tareas femeninas de la maternidad, entre las que se encuentran el embarazo, pero también el parto y los cuidados posteriores de la crianza del bebé, con la culpa de la que han quedado manchadas las mujeres debido al Pecado Original, tratándolo como una tarea desagradable y denigrante, por lo que es comprensible que existieran mujeres que tuvieran sentimientos negativos hacia el amamantamiento y no quisieran realizarlo⁶⁹³. Para acabar con esto, pues la ideología del

⁶⁹¹ FRAY ANTONIO DE GUEVARA, *op. cit.*, <http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp218.htm> (Consultado en 27/8/2019).

⁶⁹² RODRÍGUEZ GARCÍA, R., “Aproximación antropológica a la lactancia materna” en *Revista de Antropología Experimental*, nº15, 2015, pp. 407-429, p. 409.

⁶⁹³ ALFONSO CABRERA, S., “Creer en la Edad Media. Un acercamiento médico y religioso a los primeros cuidados infantiles a través del arte bajomedieval”, Trabajo Fin de Máster, Universidad Complutense de Madrid, https://www.academia.edu/25104541/Creer_en_la_Edad_Media._Un_acercamiento_m%C3%A9dico_y_religioso_a_los_primeros_cuidados_infantiles_a_trav%C3%A9s_del_Arte_bajomedieval (Consultado en 22/7/2019).

nuevo Estado Moderno abogaba por la función materna de las mujeres, los moralistas escribieron acerca de las consecuencias negativas de no criar a los hijos y afirmaron que había sido la propia Naturaleza la que les había otorgado este don con el que podían alimentar a sus hijos, al igual que lo hacía ella. Juan Luis Vives dice al respecto: “Alimentará a sus hijos, si ello es posible, con su propia leche 491 y de este modo obedecerá la voz de la naturaleza, la cual, habiendo provisto a las parturientas de mamas y leche abundante, parece gritar y ordenar: «la mujer que para, alimente al nacido igual que hacen los restantes animales»”⁶⁹⁴.

Sin embargo, conscientes de que había algunas mujeres que por su edad, por motivos fisiológicos, por su debilidad tras el parto o su posición en la nobleza, que requería de ella un nuevo embarazo, no podían amamantar, los moralistas también continuaron escribiendo acerca de la necesidad de ser cuidadosos en la elección de nodriza. Fray Antonio de Guevara lo asegura así: “(...) si la madre fue cruda y atrevida en dexar a la criatura, sea piadosa y cuerda en elegir a la ama”⁶⁹⁵. Es el caso de Santa Ana, quien es siempre representada junto a una nodriza ya que su edad avanzada no le permitía alimentar de su propio pecho a María, y quizás también para dignificar su posición junto a las lujosas estancias donde es representada, pues no olvidemos que, como ocurre en esta imagen del Divino Morales, los artistas como hijos de su tiempo estaban acostumbrados al uso de nodrizas, especialmente entre las mujeres nobles y de la corte; podemos con estas representaciones asegurar que, aunque en la teoría se defendiera el amamantamiento por parte de la madre, es probable que la realidad continuara con esta tradición que se remonta a la Antigüedad, y que estaría muy extendido durante el siglo XVI en España. Esto también explicaría la proliferación de textos que hablan sobre el tema, y de temas iconográficos donde se muestra la función lactante de la Virgen, curiosamente la única función biológica relacionada con la maternidad que le fue permitida realizar a María por la significación de apego que tenía.

3.4.3. LA VIRGEN DE LA LECHE.

La representación iconográfica de la Virgen como madre lactante vivió durante el siglo XVI un momento de apogeo, especialmente en el territorio peninsular. No se puede dejar de relacionar este hecho con la nueva valoración de la maternidad y la

⁶⁹⁴ JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10096&posicion=1>

(Consultado en 27/8/2019).

⁶⁹⁵ FRAY ANTONIO DE GUEVARA, *op. cit.*

relevancia otorgada ahora al cuidado de los hijos por parte de las madres, sobre todo en lo que se refiere al amamantamiento. Ahora, se respalda que las madres cuiden y alimenten a sus hijos durante los primeros años de su vida para que no se rompa el lazo afectivo que les ha unido durante el embarazo, pues este es considerado bueno y necesario en la vida del recién nacido. Estas ideas fueron transmitidas por moralistas, confesores e incluso predicadores, que hablaron de la lactancia materna en sus sermones por toda Europa⁶⁹⁶. Autores clásicos como Plutarco son recuperados para defender las teorías que aseguran que la madre comienza a querer al hijo mediante el amamantamiento; de hecho, este autor afirma que las mujeres, a diferencia del resto de los animales, tiene muy cerca de sí al bebé cuando está alimentándolo precisamente para que se establezca esta relación⁶⁹⁷. También Aristóteles consideraba esto, ya que defendía, según las teorías humorales, que la leche materna era sangre cocida, por lo que así el bebé se alimentaba de la propia sangre de la madre, estableciéndose una conexión entre ellos⁶⁹⁸. Así, la imagen de la Virgen en una de las situaciones más humanas en las que ha sido representada, llega directamente al corazón y al ánimo de las fieles, que ahora se identifican con el modelo perfecto de María, y tienen en ella un reflejo de sus papeles como madres. Además, apoya las teorías de teólogos y médicos, ambos de acuerdo en las bondades de la leche materna para los niños, tanto física como espiritualmente, ya que contiene nutrientes pero también traspasa ingredientes morales e intelectuales que determinarán el comportamiento del bebé⁶⁹⁹. Las imágenes de la Virgen de la Leche se convierten en el mayor símbolo de la maternidad en toda su plenitud.

Al igual que otros muchos tipos iconográficos, la Virgen de la Leche estuvo inspirada en una figura del paganismo. En su caso, el paralelismo más importante lo encontramos en la diosa Isis, que aparece en muchas de sus representaciones alimentando de su pecho a su hijo Horus, en una escena llena de dignidad y rigidez, donde el pecho está representado de forma esquemática y poco realista, y el niño aparece sentado en el regazo de su madre, que le está ofreciendo el alimento; esta iconografía también bebió de los mitos griegos y romanos, en los que diosas dan de mamar a sus hijos como en el caso de Hera y el mito de la creación de la Vía Láctea, o

⁶⁹⁶ DI MAIO, R., *op. cit.*, p. 117.

⁶⁹⁷ GOFFEN, R., *op. cit.*, p. 44.

⁶⁹⁸ MARÍÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 798.

⁶⁹⁹ GOFFEN, R., *op. cit.*, p. 43.

incluso el de Luperca, la Loba Capitolina que amamantó a Rómulo y Remo tras haber sido amenazados de muerte. En el cristianismo, la primera imagen conocida de la Virgen lactante está en las catacumbas de Priscila en Roma, en un fresco donde aparece una figura femenina con un niño en brazos, y que ha sido identificada como una *virgo lactans*, pues aunque en principio simplemente parece llevar un niño en brazos, no es una figura aislada sino que se encuentra rodeada de símbolos referidos a la leche (Fig. 73). Aunque probablemente estén basadas en la imagen de Isis, las primeras vírgenes lactantes que aparecen en el cristianismo muestran un hieratismo que, aunque presente, es mucho menor, siendo representaciones más intimistas y cotidianas⁷⁰⁰.

Muy pronto estas imágenes tuvieron una gran expansión por Oriente, donde los evangelios apócrifos en los que se hace referencia a la tarea alimenticia de la Virgen aparecen primero, aunque luego se extenderá hacia Occidente en los siglos centrales de la Edad Media, por lo que es una iconografía que en la Europa más occidental no encontramos hasta la plenitud medieval. El amamantamiento de Jesús por parte de María no aparece en los Evangelios canónicos, pero sí en los apócrifos, donde el Protoevangelio de Juan nos cuenta que Jesús, nada más nacer, coge el pecho de su madre en busca de alimento, algo sorprendente ya que las madres en la tradición judía debían primero purificarse, como apunta Jouffroy⁷⁰¹. Otra noticia la encontramos en el Pseudo Mateo, quien defiende que el hecho de que María pudiera amamantar a su Hijo era símbolo de su virginidad y pureza⁷⁰². Por esta influencia de los apócrifos, aparece en Bizancio el icono de la llamada *galaktotrophousa*, identificada por la hierática dignidad característica de estas imágenes, por la poca relación entre la madre y el hijo, y la artificialidad del pecho mostrado.

Desde Oriente, la Virgen de la Leche se expandió, encontrando ejemplos en Europa ya en siglo XII, lugar donde encontró gran aceptación y una representación caracterizada por ser más amable y naturalista. La primera imagen que conocemos de una virgen lactante en la Península ese encuentra representada en la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo, de la Iglesia de Tárrega en Lleida,

⁷⁰⁰ WARNER, M., *op. cit.*, p. 257.

⁷⁰¹ JOUFFROY, M.C., “La maternité dans l’iconographie mariale. Les Vierges enceintes ou allaitantes dans l’art chrétien” en http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34017/anm_2007_217.pdf?sequence=1 (Consultado en 24/07/2019).

⁷⁰² *Ibidem*.

datada en 1269 (Fig. 74). Se trata de una miniatura en la que podemos observar todavía rasgos de los iconos bizantinos, pues se trata de una imagen llena de hieratismo, usado con el fin de mostrar la grandeza y suntuosidad de lo representado.

A partir del siglo XIII y, especialmente, de finales de la Edad Media, las representaciones de María son muy numerosas, incluso a veces superando a las del propio Cristo, ya que estamos en el momento de máximo apogeo del culto mariano. La Virgen adquiere una gran relevancia en la iconografía de las iglesias que ahora atraen a peregrinos, quienes transmiten su culto de un lugar a otro⁷⁰³. Hay autores que señalan que este aumento del culto mariano coincide con un momento en que la consideración hacia la mujer es más positiva y ha aumentado, gracias a la imagen idealizada que transmite el amor cortés y caballeresco a través de las canciones de los trovadores que embaucaban a la sociedad medieval⁷⁰⁴. Quizás también puede cambiar el punto de vista y pensar que pudo ser el aumento del amor hacia la figura de María la que mejoró la imagen femenina en la sociedad, con la aparición de una mujer que mostraba, en contraposición a Eva, las bondades del sexo débil.



Fig. 74, Carta de fundación de la Iglesia de la Virgen María y Santo Domingo, *Virgen de la Leche* (miniatura), 1269, Lleida.

⁷⁰³ MARÍÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 799.

⁷⁰⁴ *Ibidem.*

La valoración hacia la maternidad comienza durante los últimos años de la Edad Media, sobre todo a finales del siglo XIV, poniendo las bases para el auge que vivirá en el Renacimiento. Esto se debe a la situación de crisis que vivía la sociedad medieval, donde la mortalidad infantil era tan alta que llevó a los poderes a concienciar y reforzar el concepto de buena madre, y a llamar la atención sobre la importancia de la responsabilidad de cuidar a los hijos. Mientras que el Renacimiento hace apología de la maternidad por la relevancia de la familia en la construcción del nuevo Estado Moderno, ahora estará relacionado con la crisis bajomedieval. Así, también en este momento la imagen de la Virgen, establecida de forma oficial por la Iglesia como el modelo más perfecto para las mujeres, funcionará como herramienta de concienciación femenina sobre estos nuevos temas relevantes para la sociedad, ya que María también había sido madre y conocía los aspectos positivos y negativos de la maternidad.

La Virgen de la Leche es un tipo iconográfico que surge en un ambiente muy favorable para su desarrollo, debido a la gran cantidad de leyendas e historias que circulaban alrededor de la leche de María en estos momentos, donde las reliquias estaban a la orden del día y eran una materia devocional muy preciada, por lo que su fama y repercusión llevaron a su representación plástica⁷⁰⁵. Es gracias a la fama y a la literatura que se había creado en torno a este tema iconográfico que desde finales de la Edad Media esta representación, que durante los siglos anteriores se había desarrollado sobre todo en pequeñas tablitas de devoción, en los años del Gótico adquiere monumentalidad y suntuosidad, aportándole dignidad también en el tamaño de estas imágenes, que ahora ocupa dimensiones mucho mayores. Se trata del momento clave en la expansión de esta imagen y de la propia advocación, y su relevancia en la vida de los fieles cristianos lleva a que esta representación se pueble de ángeles, músicos e incluso mecenas que se retratan junto a la divinidad, situándola en lujosos interiores y hermosos paisajes de fondo. Es el caso de pinturas como la *Virgen de Luca*, de Jan van Eyck, donde la Virgen y el Niño se insertan en un ambiente de gran lujo y majestuosidad, sentados en un elegante trono, donde, al igual que ocurrirá en el Renacimiento, la Virgen responde a los cánones de belleza del momento, que siguen las afirmaciones de

⁷⁰⁵ TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1946, p. 464.

autores como San Alberto Magno, que aseguró que la Virgen poseía una tez blanca y rosada, un cabello largo y castaño y los ojos oscuros⁷⁰⁶.

En esta etapa también destaca la relación entre la Virgen y el Niño Jesús, aunque mayor, todavía no es muy directa: ahora son imágenes que muestran un simbolismo, donde la dignidad y monumentalidad son más importantes para mostrar estas ideas, prefiriendo presentar la majestuosidad de ambas figuras, que normalmente miran al espectador mayestáticos, antes que enseñar una relación de afecto materno-filial, lo que sí será una característica en el Renacimiento. Así, se puede asegurar que, mientras en la Edad Media la Virgen de la Leche tendrá un carácter especialmente simbólico, en el Renacimiento esta representación adquiere un carácter más cotidiano y cercano a la realidad, debido a los cambios de coyuntura que aparecen en los comienzos de la Edad Moderna.

La leche materna en la mayoría de las religiones y culturas es una metáfora de la vida suprema, el sustento más importante para la supervivencia de las personas⁷⁰⁷. María es en la Iglesia católica la representación sublimada de la maternidad al ser la Madre de Dios y, a diferencia del resto de las mujeres, haber podido serlo sin la mancha del pecado carnal ni del Pecado Original, al dar a luz sin sufrimiento. En el caso de la Virgen, la única función biológica y natural que le ha sido concedida fue la de alimentar a su hijo a través del amamantamiento, pues el hecho de que Jesús tomara leche del pecho de su madre confirmaba su humanidad, cuestión que desde el principio del cristianismo fue debatida⁷⁰⁸. Además esta función materna de María se convierte en el máximo ejemplo de humildad y maternidad ejemplares, por lo que la imagen de la Virgen de la Leche, además de estar cargada de significación teológica, fue considerada una herramienta de gran efectividad para calar en las mujeres y mostrarles cuál era su principal tarea en este mundo, pues hasta la perfecta María la había desarrollado. Así se acerca las imágenes de la Virgen a las mujeres, que se vieron reflejada en ella pues compartían las mismas funciones, sintiéndose más cercanas gracias a la cotidianidad y amabilidad que adquieren las imágenes con las nuevas características de la pintura religiosa que muestra momentos de la infancia y la vida familiar de Cristo.

⁷⁰⁶ *Ibidem*, p. 20.

⁷⁰⁷ WARNER, M., *op. cit.*, p. 258.

⁷⁰⁸ *Ibidem*.

Al respecto del valor de la leche divina de María, que es metáfora del don de la vida, se ha de hacer mención a las imágenes en las que la Virgen aparece alimentando a los fieles, como podemos ver en la obra de Pedro Machuca *La Virgen y las Ánimas del Purgatorio* (Fig. 75). Se trata de una versión del tipo iconográfico de la Virgen de la Leche, que en este caso está alimentando a los fieles con su divino alimento, como un símbolo de la caridad y el amparo que auxilia en este caso a las ánimas que se encuentran en el Purgatorio⁷⁰⁹. Machuca realiza esta obra estando todavía en Italia, donde conoció a maestros de la talla de Rafael o Miguel Ángel, cuya influencia percibimos en la rotundidad de las figuras; tanto el dibujo poderoso, como la temática escogida y los variados colores utilizados nos hablan de la cantidad de estímulos que el pintor estaba recibiendo durante su formación en Italia⁷¹⁰. En esta imagen la Virgen se muestra en una sublimada representación de su caridad y protección hacia la Humanidad, como Madre de Todos, de la misma forma que también se muestra en imágenes como *La Virgen de los Navegantes*, de Alejo Fernández (Fig. 76), donde, en lugar de con su leche, está acogiendo bajo su protección a los fieles debajo de su manto.



Fig. 75, Pedro Machuca, *La Virgen y las Ánimas del Purgatorio*, 1517, Museo del Prado.

⁷⁰⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-y-las-animas-del-purgatorio/d56dec13-b656-488f-bee7-4ae1fbee5540> (Consultado en 28/8/2019).

⁷¹⁰ *Ibidem*.

Como imagen educadora de las mujeres son varios los elementos que caracterizan a la Virgen de la Leche durante el Renacimiento: aparece en un ambiente más doméstico y reconocible para las mujeres, han desaparecido la mayoría de los rasgos de divinidad para acercar más esta imagen a la realidad, la relación entre la Virgen y el Niño es ahora total, con muestras de cariño, etc. Todavía en las representaciones que se realizan a comienzos del siglo XVI encontramos algunos rasgos gotizantes, como la suntuosidad o la escasa relación entre Madre e Hijo. Este es el caso de la *Virgen de la Leche*, realizada por Pedro Berruguete alrededor de 1500, quien como ya se ha señalado mantiene ciertos aspectos flamencos y góticos en su pintura, mezclados con el nuevo estilo clasicista (Fig. 77). Se trata de una de las obras maestras que el pintor realizó a su vuelta de Urbino, a finales del siglo XV, y se cree que fue encargada por Beatriz Galindo; al encontrar esta pintura, que formaba parte de un tríptico, se acompañaba de la inscripción en latín que decía “*muéstrate como una madre*”, un dato interesante que nos habla de la función de esta imagen de mostrar la humanidad de María en su papel materno. Las influencias flamencas se perciben en la Virgen, inspirada en modelos de Van der Weyden, así como en el estudio de la luz influido por Van Eyck, mientras que lo español se encuentran en el marco arquitectónico, mostrando las tres formas que se mantenían en España: mudéjares, góticas y renacentistas; también su formación flamenca se ve en la calidad de las materias que presenta. Aquí María continúa siendo representada como Reina de los Cielos, pues está coronada y toda una simbología la acompaña, desde la aparición de la Anunciación en referencia a su Virginitad, hasta su vestimenta y las piedras de los basamentos de las columnillas, que son rojas en alusión al dolor que sufrirá por la Pasión de su Hijo⁷¹¹. Es una maravillosa imagen de devoción, donde las características aún se basan en la muestra de la majestuosidad y la sublimación de estas figuras; destaca la mirada baja de María, que mira con amor pero también con melancolía a su Hijo, concedora de su complicado futuro.

En la pintura de Berruguete destaca también la exposición del pecho que muestra María, que fue causa de debate hasta que finalmente Trento lo considerará indecoroso, conllevando su progresiva desaparición desde finales del siglo XVI. No se puede obviar la carga erótica del pecho, que tenía una doble función: por un lado es un

⁷¹¹ <https://www.museodelprado.es/actualidad/multimedia/obras-comentadas-virgen-de-la-leche-pedro/65e23beb-b07c-467b-a1ef-89ddd8d315e8> (Consultado en 28/8/2019).

elemento erótico muy presente en el imaginario masculino, pero su objetivo principal era nutricio⁷¹². Por ello, los senos son a su vez objeto sagrado y abyecto, ya que era inevitable que estas imágenes pudieran despertar en los hombres un deseo de mirar con una intención indecorosa, abandonando las normas que estas imágenes demandaban para su visión; el aspecto erótico es enfatizado en aquellas representaciones en las que la Virgen se encuentra dando de mamar a hombres adultos, como es el caso de la imagen de San Bernardo, muy presente en la pintura española. La exposición que la Virgen de la Leche hace de su pecho es un factor de enorme interés dentro de su iconografía, teniendo en cuenta el control que había en esta época sobre el cuerpo femenino y la importancia del decoro. El pecho en el arte occidental europeo ha estado lleno de significados más allá de su presencia anatómica, impregnándose de valores estéticos, sexuales e ideologías políticas y religiosas. El pecho de María en el arte cristiano tiene una gran carga conceptual, pues su leche tiene capacidad de redimir, y aparece junto a su Hijo divino, al que le otorga la humanidad⁷¹³. A esto se une que el arte del Renacimiento, donde los pintores ya no son artesanos sino genios creativos, no trata sólo de mostrar al espectador para que éste reciba la información de forma sensorial, sino que se torna en algo conceptual, donde se invita a reflexionar acerca de lo que ve, por lo que la imagen no muestra una desnudez vacía, sino cargada de significado⁷¹⁴.

Este debate trajo consigo variantes en la representación del pecho de estas Vírgenes, pues se pueden encontrar ejemplos, como el del propio Berruguete, donde el seno es pintado con cierto naturalismo y veracidad pues consideraban esta como una imagen sagrada no erótica, mientras que otros pintores preferían mostrar un pecho más artificial y esquemático para transformarlo en un símbolo y no despertar ningún tipo de problema en cuanto al decoro de la imagen, como es el caso de la *Virgen de la Leche* del Maestro de Perea, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 78), donde la Virgen apenas muestra un pequeño pezón, casi imperceptible, que asoma a través de una apertura de pequeño tamaño en su túnica. De esta imagen también destaca el estilo a la manera de icono que adquiere gracias al fondo dorado, usado todavía en el siglo XVI como reminiscencia gótica para aportar majestuosidad.

⁷¹² DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, op. cit., p. 255.

⁷¹³ PRICE, M.L., "Bitter Milk: the "Vasa Menstrualis" and the Carnibalize Virgin" en *College Literature*, vol. 28, pp. 144-154, p. 146.

⁷¹⁴ MILES, M.R., *A Complex Delight. The Secularization of the Breast, 1350-1750*, London: University of California, 2008.



Fig. 78, Maestro de Perea, *Virgen de la Leche*, principios del siglo XVI, Museo de BB.AA. de Valencia.

En la *Virgen de la Leche* de Paolo de San Leocadio (Fig. 79), podemos observar una nueva forma de representar este tipo iconográfico, que será abundante en la pintura religiosa de España durante el siglo XVI. En ella se muestra una imagen más amable de la Virgen, que ya no está entronizada ni coronada, sino en un ambiente sereno donde se centra la atención, no en la majestuosidad de las figuras representadas, sino en la actividad que se desarrolla en la escena, donde una madre alimenta tranquilamente a su hijo, encontrando como únicos símbolos divinos la aureola que cubre ambas cabezas. Al contrario de lo que ocurre con las vírgenes góticas, aquí sí destaca la relación que la Virgen tiene con el Niño, pues el contacto entre ambos es directo, y ahora no dirigen la mirada al espectador, sino que se miran entre ellos con gesto de amor y cariño, mostrando así la afectividad materno-filial y la intimidad del momento que está siendo representado. La mirada de la Virgen es baja y dulce, como símbolo de su humildad y de la devoción hacia su Hijo, y su figura sigue los preceptos del nuevo ideal de belleza renacentista, basado en la armonía clásica: los cabellos largos y dorados, los ojos almendrados, la nariz recta, la boca pequeña y mostrando una leve sonrisa que se dibuja en sus labios y su tez pálida, son características de la belleza ideal que muestra la Virgen representada por Paolo de San Leocadio en esta imagen, donde también es

reseñable el gesto que realiza con la mano abierta en una V, ofreciendo el pecho a Jesús como cualquier otra madre, dándole realismo a esta escena.



Fig. 79, Paolo de San Leocadio, *Virgen de la Leche*, 1500-1505, colección particular.

Las Vírgenes de la Leche también pueden estar representadas dentro del ámbito doméstico. Así ocurre en la *Sagrada Familia* del Maestro de Astorga (Fig. 80). En esta imagen, los símbolos religiosos prácticamente han desaparecido y nos encontramos dentro de un espacio doméstico, como si estuviéramos asomándonos por una ventana al interior del hogar de esta familia, percibiendo una gran sensación de humanidad gracias a un ambiente sereno en el que se muestra de forma sencilla a una familia pasando su tiempo juntos. Como es característico en las Sagradas Familias del Renacimiento, María aparece resaltada como protagonista pues su culto está ahora muy extendido y con él se quiere mostrar el papel principal de la mujer en la familia. Dentro de este rol, el cuidado de los niños y el amamantamiento son claves, por lo que el pintor, en su intención de mostrar a la familia en un momento íntimo y cotidiano, muestra a la Virgen dando de mamar al Niño Jesús, con la característica mirada baja, mientras San José, en un segundo plano, observa la imagen con cariño y satisfacción, mostrando el orgullo familiar del que ahora hablan humanistas como Erasmo o Rabelais, que revelan la paternidad como un estado positivo y feliz. Esta imagen humanizada de la Virgen responde a las necesidades que trae consigo la nueva espiritualidad o *devotio moderna*, individual e íntima, privada, para la que se necesitaba un arte que fuera capaz de

conectar a espectador y protagonista de la pintura, para que ésta sirviera como apoyo a la meditación y al rezo, principal función del arte en estos momentos. La influencia que durante la meditación tenían estas imágenes y la conexión emocional creada entre el creyente y la pintura explica en gran parte la capacidad de estas imágenes, no sólo para ser apoyo visual para la concentración y constrictión durante el rezo, sino para la reflexión sobre la propia vida y el uso de estos personajes representados como ejemplo de comportamiento.

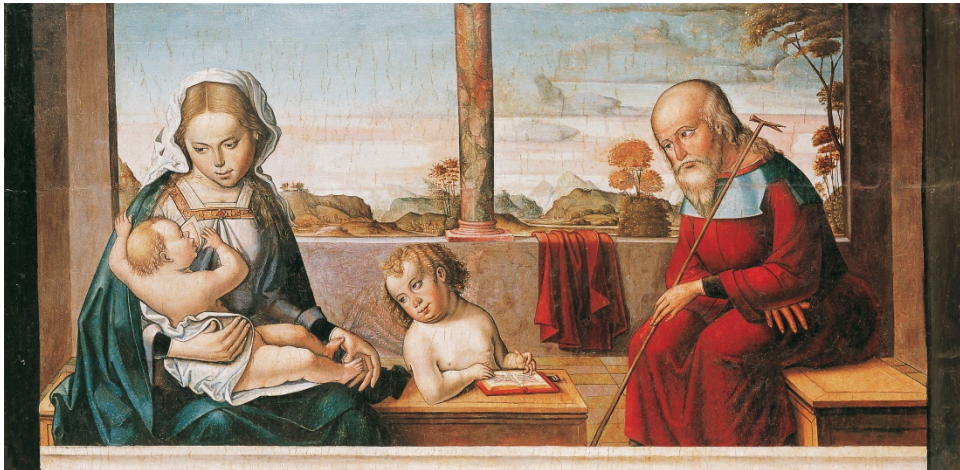


Fig. 80, Maestro de Astorga, *Sagrada Familia*, 1530, MNAC.

Otra peculiaridad de las Vírgenes de la Leche del Renacimiento se encuentra en la forma en que se ofrece el pecho, y cómo el Niño es sostenido por la madre. Con respecto a este último factor, es interesante ver cómo los artistas quieren ahora acercar esta imagen sagrada a los fieles a través de un mayor realismo en la representación, por lo que llama la atención que, a diferencia de las Vírgenes lactantes de épocas anteriores en las que el Niño no cogía el pecho, se encontraba sentado en su regazo o de pie, y, en definitiva, no se presentaba en una postura adecuada para amamantar, ahora existe una preocupación por mostrar una escena intimista entre Madre e Hijo, para la cual también añaden realismo en la postura en la que la Virgen da de mamar. En la *Virgen de la Leche* de Pedro de Campaña (Fig. 81), imagen de gran belleza, la Virgen, con rasgos miguelangelescos en la monumentalidad de su figura y su rostro de facciones rectas, mira a su hijo con la mirada dulce y humilde. Aquí, María sostiene a su hijo con el vientre pegado a su cuerpo, el mentón hacia el seno y la boca en el pezón, en lo que sería la forma correcta de dar el pecho; además, el Niño ha sido representado con una edad alrededor del año en estas imágenes, confirmando que durante esta época eran alimentados con leche materna como principal sustento hasta los tres años,

aproximadamente⁷¹⁵. Así, ahora el contacto físico entre María y su Hijo se representa de la forma más real posible para aumentar el efecto en el ánimo de los espectadores.



Fig. 81, Pedro de Campaña, *Virgen de la Leche*, siglo XVI.

Como ha sido señalado, la representación del pecho de la Virgen de la Leche se caracteriza por ser pequeño, artificial en su forma y por mostrar sólo uno, para que no haya una exposición total del cuerpo, sino una revelación cuidadosa y significativa⁷¹⁶. Durante los siglos XV y XVI, aparecen, como nos explica Miles⁷¹⁷, tres cambios importantes en la representación de la Virgen de la Leche: por un lado, el pecho es representado de manera más realista, redondeados y engordados por la lactancia, que por su naturalidad acabaron despertando un sentido más erótico, y por ello Trento lo prohíbe. El segundo cambio es que los pechos aparecen en contextos que no son puramente religiosos o maternales, sino que se usa su desnudez en la representación de personajes femeninos históricos o mitológicos, como Susana, Cleopatra o Venus, por lo que los pechos de María pasan desapercibidos dentro de otras muchas representaciones pictóricas consideradas lícitas para la sociedad de esta época. Por último, relacionado con lo anterior, ahora son representados los dos pechos desnudos y expuestos en otros tipos iconográficos, especialmente los mitológicos en el contexto italiano, por lo que la

⁷¹⁵ JOUFFROY, M.C., *op. cit.*

⁷¹⁶ MILES, M.R., *op. cit.*, p. 10.

⁷¹⁷ *Ibidem.*

aparición cuidadosa de un solo pecho se carga de contenido y significado religioso y maternal. En general, podemos encontrar dos corrientes en lo que a la representación del pecho de María se refiere: la que prefiere la artificialidad, cargando de simbolismo un pequeño pecho apenas mostrado y esquematizado, y la realista, que responde a los nuevos preceptos del arte como herramienta pedagógica y prefiere mostrar la humanidad de María y de su Hijo presentando un seno real, carnoso e incluso en el gesto de apretarlo para ayudar al bebé a mamar, para conectar mejor con el fiel que la observa. Esta diferencia está presente en dos obras que ya se han señalado y que fueron realizadas más o menos de forma contemporánea, a principios del siglo XVI, como es el caso del pecho de María en la pintura de Paolo de San Leocadio, donde se muestra un pecho carnoso y realista, mientras el Maestro de Perea no sólo casi no muestra el seno, sino que además este es artificial en su forma y su posición con respecto al pecho de la Virgen.

La relación de dependencia creada entre madre e hijo a través de la lactancia fue un tema controvertido al ser representado en la Virgen de la Leche, pues resultaba contradictorio que Cristo quedara bajo una relación de dependencia hacia su Madre a través de la lactancia, igualando su posición o incluso superándola en la jerarquía divina. Por ello, se establecieron ciertas estrategias compositivas e iconográficas, por las cuales esta relación no fuera tan explícita ni dependiente pero siguiera mostrando gestos naturales tanto en el niño como en la madre. Así, había que evitar representar a la Virgen en la acción de ofrecer el pecho a Jesús, como ocurre en la pintura de Francisco Frutet (Fig. 82), donde es María quien está mostrándole el pecho y estableciendo un dominio sobre Él, por lo que era más recomendable que fuera el Niño quien cogiera el pecho de la Virgen cuando quisiera alimento, como es el caso de la hermosa *Virgen de la Leche*, realizada por Luis de Morales alrededor de 1570 (Fig. 83); aun así, en general durante el siglo XVI el Niño aparece representado directamente mamando del seno de María, mostrando así una relación de apego materno-filial con naturalidad, acabando con este problema jerárquico. En cuanto a la imagen del Divino Morales, también sirve para mostrar cómo tras la culminación del Concilio de Trento y su regulación de la imagen artística, pues esta imagen está realizada unos años después del final del Concilio, esta imagen comienza a considerarse indecorosa, pues ahora las imágenes religiosas no debían mostrar ningún tipo de desnudo; esto conlleva la progresiva desaparición de este tipo iconográfico y cuando Morales la representa lo hace con esta

sutil iconografía que, aunque ya encontramos algunos ejemplos en la Edad Media, ahora es recuperada para mostrar una virgen lactante sin mostrar el pecho desnudo de María.



Fig. 83, Luis de Morales, *Virgen de la Leche*, ca. 1570, Museo del Prado.

Durante la Edad Moderna, como se ha podido ver, se da un nuevo significado a la lactancia como símbolo máximo de la maternidad y la existencia femenina, que se explica ahora a través de sus funciones reproductoras. Pero pese a esta valoración, también trae consigo una serie de condicionantes en la vida y el comportamiento femenino sobre su propio cuerpo a los que las mujeres opusieron resistencia; muchos eran los consejos y condiciones que los médicos y moralistas pusieron a las mujeres tanto antes, como durante y después del embarazo, pues se consideraba a las mujeres culpables de todos los males que pudieran ocurrir durante el embarazo y al recién nacido. Así, algunos moralistas como Antonio de Guevara incluyen condiciones a las mujeres embarazadas: “Deven assimismo las mugeres preñadas, en especial las que son generosas, guardarse no sean glotonas ni golosas, ca las mugeres sin estar preñadas son obligadas a ser muy sobrias; porque la muger muy comedora con trabajo será muy casta. Suélnense desmandar las mugeres preñadas en comer muchas golosinas y, so color que comen por sí y por el hijo, piensan que en el comer tienen licencia de hazer qualquier excesso; y esto no sólo es injusto, mas aun a la madre es desonesto y al hijo nocivo; porque (a la verdad) de los excessos que hizo la madre estando preñada se le

recreen muchas enfermedades al hijo después en la vida.”⁷¹⁸ Ante esta idea de la responsabilidad femenina en problemas como la infertilidad o las deformaciones en el feto a causa de malos comportamientos, físicos y morales, el Humanismo actuará fortaleciendo los discursos a favor de la lactación, usando como apoyo visual estas imágenes devocionales que tanta efectividad presentaban ante las fieles y que inundaban Europa ahora⁷¹⁹.

Un tipo iconográfico muy relacionado con la Virgen de la Leche es la Virgen de la Humildad, pues en ocasiones son iconografías que se mezclan, apareciendo María en el contexto de la Virgen de la Humildad, dando a su vez el pecho a Jesús. Como consecuencia de la exaltación medieval de la humildad de María, especialmente a partir de la reforma franciscana y la nueva espiritualidad de finales de la Edad Media, aparece un nuevo tipo iconográfico que muestra a María en su imagen más humilde. Aunque diferentes autores han defendido teorías acerca del origen de esta iconografía, otorgándole a Simone Martini su invención, o a países como Italia y España, Beth Williamson defiende que es consecuencia de una conjunción de imágenes e ideas que dan como resultado esta imagen⁷²⁰. Esta autora defiende que las diferencias que pueden surgir entre una Virgen de la Humildad en Palermo y otra en Praga no se deben al estilo de artistas locales, sino a un complejo proceso de asimilación donde se juntan la recepción de un tipo iconográfico en un estilo concreto, con la percepción y la coyuntura del lugar donde se da la representación⁷²¹. La Virgen de la Humildad se caracteriza por la postura de la Virgen, que pasa de una imagen entronizada a una mujer sencilla que se sienta en el suelo, sobre un cojín, mientras sostiene a su Hijo, al que observa con la mirada baja en señal de sumisión y respeto. En la *Huida a Egipto*, realizada por un anónimo flamenco que conservamos en el MNAC (Fig. 84), se observa la conjunción de ambos tipos iconográficos, pues la Virgen aparece amamantando al Niño, en una escena íntima entre ambos, donde María se encuentra sentada directamente en las rocas del suelo con una postura sencilla y humana, respondiendo a unas tendencias espirituales que comienzan a desarrollarse ya a finales de la Edad Media y

⁷¹⁸ FRAY ANTONIO DE GUEVARA, *op. cit.*, <http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp211.htm> (Consultado en 28/8/2019).

⁷¹⁹ FERNANDEZ VALENCIA, A., “Cuerpo nutricao: iconografías de los discursos de la lactación” en FERNANDEZ, A.; LÓPEZ, M., *Contar con el cuerpo. Construcciones de la identidad femenina*, Madrid: Fundamentos, 2011, pp. 167-205, p. 169.

⁷²⁰ WILLIAMSON, B., *The Madonna of Humility: Development, Dissemination and Reception, 1340-1400*, New York: Boydell and Brewer, 2009.

⁷²¹ *Ibidem.*

culminan a comienzos de la Moderna, que tienen como fin acercar las figuras sagradas a los espectadores cristianos y crear con ellos con una mayor identificación y empatía, una relación más directa y personal⁷²².

Las mujeres que observaban las pinturas realizadas durante el Renacimiento español de la Virgen de la Leche podían absorber el nuevo ideal de mujer materializado en ella: María aparece ahora como una madre y esposa humilde, entregada al cuidado de su familia, sumisa ante la autoridad divina y masculina de su Hijo, silenciosa y amable. Esta imagen es transmitida gracias a recursos artísticos como la gestualidad, apareciendo con la cabeza baja y ladeada, mirando hacia el Niño, transmitiendo cariño y afecto con el contacto físico, mostrando el pecho que porta la leche redentora, pero con cuidado y decoro, según los cánones de belleza que acercan lo humano a lo divino y, en definitiva, siendo representada como la mujer entre todas las mujeres.

Para finalizar este apartado, el ideal de madre del Renacimiento también fue transmitido a través de la maternidad virtuosa de otras mujeres sagradas que aparecen en las Escrituras. Este es el caso de María Salomé y María de Cleofás, que son representadas junto a sus hijos en alguna ocasión, siendo una imagen no muy habitual, pero que nos habla del interés por mostrar esta faceta de la vida de las mujeres de la Biblia; también hay otras mujeres que destacan por su maternidad, como Santa Ana y Santa Isabel, y mujeres como Santa Mónica, Santa Felícitas o Santa Elena. Santa María Salomé, considerada hermana de María y discípula de Jesús, es conocida por ser madre de los apóstoles Santiago el Mayor y San Juan Evangelista; según el Evangelio de Marcos (15:40), ella es quien acompaña a María Magdalena y María a los pies de Jesús en la Crucifixión. María Cleofás también es la madre de dos de los apóstoles, madre de Santiago el Menor y de Judas Tadeo, además es considerada hermana de la Virgen y estuvo casada con el primo hermano de San José. Con sus hijos son representadas estas mujeres en dos hermosas obras de Pedro de Campaña, realizadas para el retablo de la Iglesia de Santa Ana (Figs. 85 y 86), donde el concepto de la maternidad está muy presente, y en una pintura atribuida a Nicolau Falcó (Fig. 87), donde solo aparece Santa María Salomé con sus dos hijos.

⁷²² BLAYA, N., “La Virgen de la Humildad. Origen y significado” en *Ars Longa*, nº6, 1995, pp. 163-171.



Fig. 85, Pedro de Campaña, *María Salomé con sus dos hijos*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla.

La tipología iconográfica de la Virgen de la Leche nace con una intención empática con las mujeres, pero también es una campaña a favor de la lactación⁷²³. Su gran expansión durante los siglos XV y XVI en Europa responde, no sólo a la devoción por la imagen, sino también a un proyecto demográfico, en el que las mujeres deben cuidar a sus criaturas y asegurar su supervivencia. Con el nuevo modelo económico y el orden social establecido en la Modernidad, las mujeres quedaron relegadas fuera del ámbito del trabajo, apareciendo unas nuevas relaciones de poder entre géneros, donde las mujeres deben realizar su trabajo dentro del hogar, y el cuidado de sus hijos es una de sus tareas fundamentales.

3.5. MUJERES Y RELIGIÓN. ¿CÁRCEL DE CRISTAL O VÍA DE ESCAPE?

Rastrear la vida religiosa de las mujeres en la pintura y los diferentes tipos iconográficos no es tarea fácil; ésta se puede encontrar con mayor facilidad a través de la cultura artística material y el mecenazgo, donde se reflejan los sentimientos, preocupaciones e intereses espirituales femeninos del Renacimiento, a través de la

⁷²³ FERNANDEZ VALENCIA, A., “Cuerpo nutricio...”, *op. cit.*

compra de obras con determinados personajes o escenas sagradas, la fundación o financiación de proyectos conventuales o eclesiásticos, de reforma o decoración, etc. Sin embargo, parece que en una época donde la vida familiar y el matrimonio priman por encima de la vida religiosa, donde la virginidad femenina es importante en tanto que es moneda de cambio y la castidad es adaptada al ámbito del matrimonio, la vida religiosa no es interesante y no obtiene una gran presencia en la pintura, excepto en el caso de obras encargadas para tal fin, por lo que es complicado encontrar imágenes que nos hablen de la vida de estas mujeres a través de los tipos iconográficos dominantes en el gusto del Renacimiento español, pues no son numerosas y probablemente se encuentren en espacios privados, como conventos. Esta situación es nueva y muy diferente de la que se vive en la Edad Media, donde la era de las grandes abadesas y conventos femeninos alientan la aparición de mujeres en iluminaciones o frescos trabajando en el convento o en el *scriptorium*, o en el Siglo de Oro español, donde la nueva espiritualidad que trae consigo la Contrarreforma hace que el Barroco se interese por las mujeres religiosas que se convierten en verdaderos personajes en la sociedad del siglo XVII, proliferando las pinturas y grabados protagonizados por monjas. Mientras la Contrarreforma conlleva un momento de exaltación de la vida religiosa, los comienzos del siglo XVI, con la influencia de la *devotio moderna* y el Humanismo, desarrollan una espiritualidad intimista y de carácter privado, que influye también en esta poca presencia de las mujeres religiosas en la pintura, mientras que proliferan las imágenes marianas, y de santas y mártires que contemplar durante la oración.

En la Edad Moderna, al igual que ocurría en el periodo medieval, el único horizonte posible para la vida de las mujeres se encontraba entre el matrimonio con un hombre o el matrimonio con Dios, es decir, entre la reclusión en el hogar o en el convento; ambos tienen en común la obediencia como principal forma de vida femenina⁷²⁴. A comienzos del periodo moderno, el Génesis es interpretado como una señal de que el matrimonio es el estado perfecto elegido por Dios para las mujeres, pues las creó con el objetivo de ser compañeras del hombre y hacer posible la reproducción, teoría que les servía a sus propósitos económicos y sociales; por ello, la vida religiosa, que durante la Edad Media era considerada la forma ideal de vida femenina, pues la alejaba de todos los males naturales que en ella existían, ayudándola a conseguir la salvación por medio de la oración y la virginidad, no es interesante para los objetivos

⁷²⁴ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, op. cit., p. 598.

del Estado Moderno, por lo que se intenta, especialmente a través de los tratados de los moralistas y la apología humanista hacia el matrimonio, que el menor número posible de mujeres se adhirieran a la vida conventual. Aun así, este lugar no solo continúa siendo muy visitado por las mujeres, sino que incluso aumenta su población, pues éstas acudieron allí por diferentes motivos.

Como ya se ha comentado en otros apartados, tener hijas podía convertirse en un problema durante el periodo moderno, pues traía consigo la necesidad de conseguir una buena dote para casarlas con alguien de provecho, lo que mermaba considerablemente el patrimonio familiar e incluso había quienes no podían directamente permitírselo; de hecho, las niñas fueron en mayor cantidad que los niños víctimas del infanticidio y el abandono⁷²⁵. Así, los conventos se convierten en un lugar seguro donde llevar a unas hijas a las que no se podía asegurar otro futuro, siendo desde la Edad Media un negocio interesante para los padres que, además de quitarse el problema, recibían beneficios especiales gracias a que su hija dedicaba su vida a Dios. Allí, además de mujeres sin una buena dote, eran enviadas viudas, esposas durante las ausencias de los maridos u otras mujeres necesitadas de asilo⁷²⁶. Por ello no es extraño que durante el Renacimiento, a los conventos existentes en las zonas rurales, se les unieran los creados ahora en las ciudades. Estos últimos tendrán como característica la secularización de la vida, pues las mujeres que entran sin vocación religiosa, como es el caso de las nobles o las viudas jóvenes, llevaban consigo la cultura del exterior, e incluso recibían visitas de amigos y familiares, y estaban acompañadas de sus damas. Para entrar en los conventos era también necesario entregar una dote, gracias a la cual muchos conventos de éxito se enriquecieron enormemente, pero ésta era menor que la necesaria para casarse, por lo que las damas nobles eran parte importante de las habitantes de estos lugares, y las más pobres entraban precisamente ejerciendo un trabajo como sirvientas de las más poderosas, pues en muchos casos ni siquiera tenían los recursos para entrar en el convento, fuera por convicción o no⁷²⁷. El aumento del número de monjas hacía disminuir la calidad de la moral y la vida religiosa del convento, pues desaparece la austeridad, se rompen las normas de la clausura, no se mantenía la castidad (había casos de mujeres que parían y criaban a sus hijos allí) y, en general, a principios de la Edad

⁷²⁵ KING, M.L., *op. cit.*, p. 81.

⁷²⁶ *Ibidem.*

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 83.

Moderna los conventos se caracterizan por la laxitud⁷²⁸. Para las mujeres que entraban sin vocación religiosa y por la fuerza en los conventos este lugar se convertía en un infierno, por lo que sus comportamientos en muchas ocasiones eran rebeldes.

Sin embargo, hubo una gran cantidad de mujeres que entraron a la vida conventual por su propio pie, debido a diversas razones: además del interés paterno, las mujeres entraban a los conventos por factores espirituales o prácticos. La vocación es evidentemente uno de los principales motivos por los que las mujeres decidían dedicarse a la vida religiosa y hacían voto de castidad, obediencia y pobreza, encontrando en esta vida su realización y desarrollo personal; el oficio de esposa también estaba presente en los conventos, aunque en este caso el matrimonio era con Dios y traía consigo ciertas mejoras con respecto al terrenal: podían realizar tareas caritativas, como cuidar de los necesitados o enfermos, enseñaban tanto o más que las mujeres a sus hijos, y a esto hay que sumarle el desarrollo de intereses espirituales, pues desarrollaban actividades como la escritura o el estudio⁷²⁹. Así, al igual que ocurrió en la Edad Media, los conventos se convierten en lugares de expansión y libertad, donde las mujeres encuentran mayor autonomía y capacidad de expresión y desarrollo personal, siendo muy diferente esta perspectiva de la de aquellas que estaban allí por la fuerza. Por esto, aunque muchas mujeres encontraron una vocación religiosa, otras muchas escogieron esta vida precisamente porque les otorgaba esta capacidad de elegir, esta autonomía en su forma de vida. Los aspectos positivos que se encontraban en la vida religiosa eran los relacionados con la distribución de su tiempo de ocio, el control sobre su propio cuerpo al no estar sujetas a las tareas reproductoras y la posibilidad de formarse intelectualmente⁷³⁰. El convento se convierte de esta manera en una cárcel de cristal para las mujeres que entraron forzadas por sus parientes o su situación, mientras que supuso una vía de escape para aquellas que no quisieron dedicar su vida al destino como esposa y madre que les estaba preparado. Con el aumento en el número de monjas, los conventos, desde la Edad Media hasta el Renacimiento, tuvieron que limitar sus plazas para que su mantenimiento y administración fuera posible, ya que no había sitio suficiente; pese a la cantidad de mujeres que quisieron entrar en los conventos y la necesidad surgida a raíz de esto de aumentar el número o el tamaño de los conventos, la

⁷²⁸ *Ibidem*, p. 87.

⁷²⁹ *Ibidem*, p. 93.

⁷³⁰ CABALLÉ, A., *op. cit.*, pp. 113-115.

Iglesia de comienzos de la Edad Moderna va a hacer más por limitar y cerrar, que por abrir nuevos espacios⁷³¹.

Pese a la preferencia por la mujer casada, la monja todavía se encontraba en la cumbre de la jerarquía femenina ya que vivían en una sociedad impregnada de religiosidad que consideraba la vida dedicada a Dios como una virtud, aunque en la práctica nada tenían que hacer en cuanto a valoración al lado de una gran dama noble⁷³². Como ya se ha comentado, el número de monjas asciende durante el Renacimiento, pero no se debe al aumento de la religiosidad, que precisamente ahora por su carácter intimista descende la dependencia de los conventos o iglesias, pues el fiel tiene contacto directo con Dios, sino por diversas razones relacionadas con la autonomía o la obligación parental⁷³³. Además, aunque abundan recomendaciones y normas dadas por moralistas a la monja ideal, al igual que ocurre con las casadas, como es el caso de Fray Hernando de Talavera que alecciona acerca del recato, la clausura, el recogimiento o la oración, en general los conventos van a carecer de normas rígidas⁷³⁴. Este carácter laxo de los conventos, que se convierten poco más que en lugares donde “depositar” a aquellas mujeres que no tenían un buen futuro asegurado bajo la tutela masculina, unido al carácter individualista e íntimo de la nueva espiritualidad y al interés del poder civil en la construcción del Estado Moderno usando las familias como cimientos, provoca la disminución en la importancia social de la figura de la monja, a la que apenas vemos representada en la pintura religiosa del Renacimiento, excepto algunos casos en los que aparecen como donantes o retratadas, como es el caso de la imagen de Sor Magdalena de Jasso, del Monasterio de Santa Clara en Gandía (Fig. 88). En esta pintura sobre tabla se representa a la hermana de San Francisco Javier, que parece estar siendo coronada por el ángel custodio que tiene delante, y habría sido encargada por otra monja, sor María Gabriela, hermana de padre de san Francisco e hija del III Duque de Gandía, Juan de Borja, y de Francisca de Castro-Pinós, lo que nos habla, por un lado, de la presencia de mujeres nobles dedicadas a la vida religiosa y, por otro, de que el interés por encargar una obra de estas características no se debe a la sociedad laica, sino dentro del propio ambiente conventual. Además de que no se trata de una obra de gran calidad, y

⁷³¹ KING, M.L., *op. cit.*, p. 100.

⁷³² FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M., *Casadas, monjas, ramerías y brujas. La olvidada historia de la mujer española del Renacimiento*, Madrid: Espasa, 2002, p. 156.

⁷³³ *Ibidem.*

⁷³⁴ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 604.

probablemente esté realizada por mano de un artista local, es importante señalar también que, aunque se trata de un retrato, conocemos quien es la monja representada gracias a una inscripción que se encuentra en el reverso de la tabla⁷³⁵, pues de otra manera no habría forma de reconocer a este personaje que no aparece retratada de forma individual, como sí ocurrirá en la pintura del Siglo de Oro, donde encontramos ejemplos de gran dignidad y calidad, como el retrato de Sor Jerónima de la Fuente, realizado por Velázquez en 1620.



Fig. 88, Anónimo, *Sor Magdalena de Jasso*, principios del siglo XVI, Monasterio de Santa Clara, Gandía.

La vida en los conventos estaba muy reglada, pese a que en la España del siglo XVI no hay conventos realmente observantes; los conventos se convierten en lugares donde la regla se ha acomodado al tipo de vida de las mujeres que entran ahora a vivir en ellos⁷³⁶. Según las normas, la convivencia debía ser tranquila y estar organizada en torno al horario en el que se incluía el trabajo, la oración y el descanso, aunque la realidad fue que al crearse clases dentro del propio convento, a veces surgían problemas

⁷³⁵ <http://www.museusantaclaragandia.com/?artwork=angel-custodio-con-sor-magdalena-javier-hermana-de-san-francisco-javier-tambien-conocida-como-magdalena-de-jasso-1485-1533> (Consultado en 28/8/2019).

⁷³⁶ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 603.

en el día a día. El horario era muy riguroso: desde las seis de la mañana hasta aproximadamente las once de la noche, funcionando en torno a las dos estaciones principales, el verano y el invierno, pues de ello dependían especialmente las cosechas o el clima, dedicándose al *ora et labora*, es decir, a una jornada de trabajo y oración, donde solo había una hora de ocio, en la que podían coser⁷³⁷. Otro factor de gran importancia era la reclusión, pues las mujeres que entraban al convento decían adiós a la vida exterior, a su familia y amigos, aunque ya se ha señalado que en muchos casos tampoco esto se cumplía. En principio, podían recibir algunas visitas de parientes muy cercanos, pero no estaba aconsejado ya que les enseñaban el mundo exterior y les aportaban una carga afectiva de la que en muchos casos carecían allí⁷³⁸. El convento tenía una organización jerarquizada, que se dejaba notar incluso en las celdas: en ellos se encontraban las monjas, las novicias y las freilas, estas últimas eran las mujeres dedicadas al servicio, que no habían hecho los votos. Además, se dividía el trabajo, y existían diferentes denominaciones según la tarea que llevaban a cabo, como las clavarias que llevaban las cuentas, la sacristana, la ropera, la maestra de novicias, la portera, etc⁷³⁹. En este breve resumen acerca de la vida monacal hay que incluir la austeridad que, al menos en teoría, debía caracterizar el día a día en lo que respecta al cuidado personal, la ropa, el lecho y la disposición de la casa y los alimentos; así, la comida era escasa, existiendo un almuerzo y una cena, dándole importancia al ayuno, las celdas eran de pequeño tamaño y poca decoración, con jergones pobres y el hábito era negro hasta los pies, de jerga y capa de coro blanca; la cabeza iba totalmente cubierta con el velo y la toca, al igual que el cuerpo con la capa y el hábito⁷⁴⁰. Al frente del convento se encontraba la abadesa que, aunque aún era una mujer la que continuaba organizando y tomando decisiones desde el poder, ya no tenía la relevancia ni la valoración del periodo medieval. Aun así, la autoridad masculina se encontraba cerca, pues le debían obediencia a la jerarquía masculina de la orden y, por supuesto, a los obispos y al papa.

Una figura masculina muy importante durante el siglo XVI en la vida religiosa femenina será la del confesor, quien se convierte, como asegura Palma Martínez-

⁷³⁷ FERNANDEZ ALVAREZ, M., *op. cit.*, p. 158.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 165.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 173.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, pp. 159-162.

Burgos, en el eje del universo claustral femenino⁷⁴¹. Intervenían de forma profunda en la vida de las mujeres, pues ellas debían contarle todo acerca de sus vidas y obedecerle en todos los consejos que les daban, por lo que la influencia que detentaban era enorme. El poder del confesor aumentaba con relación a la formación intelectual de la priora y del resto de las monjas, ya que podía ser una figura manipuladora. Sin embargo, también es a través del confesor como las mujeres entran en el mundo de la literatura, pues muchos de ellos les recomiendan dejar sus vidas y experiencias por escrito, especialmente a las mujeres que tenían visiones y se podían considerar místicas. Ellos mismos escribieron biografías de mujeres a las que confesaban, como es el caso de Raimundo, quien escribió la biografía de Santa Catalina de Siena, a la que profesaba una gran devoción que puede ser percibida en el texto que escribió, lleno de inspiración y admiración⁷⁴². La poca literatura realizada por mujeres que conservamos del siglo XVI es en parte procedente de los conventos, pues pese a las restricciones que se dieron con respecto siglos anteriores, éstos continuaban siendo un lugar donde desarrollar sus aspiraciones intelectuales, pues la clausura y la justificación del mandato divino, según el cual Dios les inducía en sus acciones, ayudaron a estas mujeres religiosas a introducirse en este mundo que formaba parte de un ámbito público prohibido para las mujeres⁷⁴³. Con esto, las mujeres pudieron escribir, aunque siempre aludiendo a la autorización e inspiración divina, y la humildad con la que escribían, pues ellas se justificaban asegurando que no tenían la capacidad, pero que Dios las guiaba; probablemente estas afirmaciones las hacían sin ninguna convicción, sino para ser aceptadas en este mundo masculino, o en todo caso por una cultura, un pensamiento, que había sido adquirido por nacer en aquella época. Sea como sea, estos escritos demuestran que las monjas eran poseedoras de un conocimiento articulado y muchas optaron por expresarlo por escrito, convirtiendo los conventos en lugares de sabiduría⁷⁴⁴.

Una mujer que llevó a cabo esta tarea de escribir bajo la guía de Dios, y se convirtió en un personaje de gran relevancia para la vida religiosa del Renacimiento español fue Santa Teresa de Jesús (1515-1582). Esta santa mujer nace en el seno de una familia acomodada y con antecedentes conversos, lo que provocará que Santa Teresa

⁷⁴¹ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 605.

⁷⁴² DI MAIO, R., *op. cit.*, p. 172.

⁷⁴³ CABALLÉ, A., *op. cit.*, p. 116.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 120.

sea observada de cerca por la Inquisición, junto con algunas de sus obras o prácticas; en su familia defendía la igualdad con sus familiares masculinos, y tuvo gusto por la cultura y la lectura desde pequeña. Tras entrar en la orden carmelita, se dio cuenta de los problemas de la vida religiosa y la necesidad de llevar a cabo una reforma⁷⁴⁵. Santa Teresa no estaba de acuerdo con los problemas de laxitud monásticos de su época y abogó por la necesidad de una reforma en este sentido, aunque también denuncia la situación de inferioridad que las mujeres detentaban en la Iglesia. Así, para acabar con los problemas en los conventos, relativos a la creación de clases sociales, a la poca austeridad o la ruptura de la clausura, creó un programa de reforma para estimular una vida religiosa con carácter más contemplativo y dirigido hacia la meditación y la oración⁷⁴⁶. Con ello surge un monasterio que apuesta por un alto nivel de mortificación, silencio, autoridad e incitación a la oración, donde la superiora detenta un papel de máximo mando, siendo responsable de que se cumpla la regla y del buen funcionamiento de la convivencia, aunque ahora dependerá de la autoridad masculina y de los acuerdos comerciales y económicos necesarios para el mantenimiento del grupo, por lo que la priora va a perder peso hacia el exterior, haciéndose más obediente, aunque en el interior fuera quien organizaba la vida⁷⁴⁷. También habló de la figura del confesor, que debía ser instruido y no caer en un abuso de autoridad o en la búsqueda de afecto por parte de las religiosas⁷⁴⁸.

Aunque su reforma fue autoritaria y sus planteamientos rígidos, sintonizando con la reforma llevada a cabo por el Cardenal Cisneros e Isabel la Católica, en la que las mujeres religiosas perdieron aún más su presencia en la vida espiritual católica, quedaron reclusas totalmente en los conventos y se acabó con los movimientos femeninos intelectuales desarrollados durante la Edad Media, pues fueron considerados peligrosos⁷⁴⁹, y también coincide en algunos puntos con la Contrarreforma, como en la clausura, la penitencia o la importancia de la oración, Santa Teresa fue contraria al Concilio de Trento, pues denuncia la situación de la mujer en la Iglesia, donde ya no tiene ninguna presencia precisamente a raíz de estos cambios que trajo consigo la modernidad, y aboga por la capacidad femenina para ejercer magisterio y defiende la

⁷⁴⁵ *Ibíd.*, p. 123.

⁷⁴⁶ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 603.

⁷⁴⁷ *Ibíd.*, p. 604.

⁷⁴⁸ DI MARIO, R., *op. cit.*, p. 174.

⁷⁴⁹ GARRIDO, E., *op. cit.*, p. 219.

participación activa en la vida espiritual⁷⁵⁰. Por otro lado, en cuanto a su obra escrita, destacan sus visiones místicas y cómo el dolor que sufrió producido por diversas enfermedades, le llevaron a pensar que el demonio estaba agrediéndola y a expresar todo ello en sus textos. Su confesor le obligó a escribir sus vivencias, y así surgió el *Libro de la vida*, donde expresa sus emociones aunque, al ser mujer y consciente de estar limitada para esta tarea, se justifica asegurando que es un mandato de Dios y de la jerarquía masculina a la que debe obediencia⁷⁵¹. Sus obras se han convertido en un documento histórico de gran valor, pues es uno de los pocos testimonios que conservamos escritos directamente por una mujer. En estas obras la meditación e introspección interior está indudablemente presente, pudiendo percibir en ellas cómo Santa Teresa concibe el cuerpo como una casa, respondiendo a la espiritualidad individual e íntima de la época, y es allí, a su interior, donde huye del encierro corporal en el que se encuentra por la clausura, pues este es el único espacio personal donde la autoridad no tiene poder⁷⁵². Santa Teresa defendió el encierro femenino quizás influida por las ideas moralistas acerca de los peligros que el exterior guarda para las mujeres. La gestión de Santa Teresa como priora en el convento de la Encarnación y su reforma traen consigo una cierta autonomía que irán desarrollando los conventos femeninos, por lo que su persona fue de gran importancia e influencia durante el siglo XVI; tal fue su presencia que de ella encontramos uno de los pocos retratos dedicados a mujeres de religión en el siglo XVI (Fig. 89), el realizado por fray Juan de la Miseria que tuvo la oportunidad de conocerla personalmente, aunque éste fue realizado ya en 1576, momento en que la Contrarreforma estaba en marcha, y con ella la valoración nuevamente de la vida religiosa.

⁷⁵⁰ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...op. cit.*, p. 602.

⁷⁵¹ CABALLÉ, A., *op. cit.*, p. 126.

⁷⁵² DIEZ FERNANDEZ, I., "El encierro femenino como ideal: Santa Teresa, Cervantes y dos tratados" en SERRANO, A. (ed.), *Retrato de la mujer renacentista*, Madrid: UNED, 2012, pp. 91-116, p. 102.



Fig. 89, Fray Juan de la Miseria, *Santa Teresa*, 1576.

Como se ha comentado y por las razones ya apuntadas, las imágenes de monjas son escasas y se encuentran sobre todo en el espacio privado, probablemente dentro de los propios conventos. Dado que ahora el estado perfecto de una mujer era el matrimonio terrenal, al menos en la práctica pues la teoría moralista seguía hablando de las bondades de la virginidad y la vida religiosa mientras realizaba apología del matrimonio, el casamiento divino no va a ser de gran interés para la sociedad y, por tanto, no tenemos demasiadas imágenes acerca de estas mujeres que dedicaron su vida a Dios. Algunas obras, como *La Virgen de la Merced*, del Monasterio de las Huelgas de Burgos (Fig. 90), muestran monjas pues son ellas las que encargan estas obras para su disfrute y veneración; las monjas responden a un canon idealizado y estereotipado de la monja con su hábito y los rostros no están individualizados, aunque en este caso, además de la presencia de los Reyes Católicos, sabemos que la mujer que sostiene el báculo es la hermana del Cardenal Mendoza, que fue abadesa del Monasterio de las Huelgas en aquella época; aun así, aparte del báculo que la identifica, no hay más rasgos que nos den información sobre su identidad. Se trata por tanto de una imagen de devoción particular y no de una representación dignificante de las monjas. Otra posibilidad que se presenta para poder conocer la representación de las monjas en el siglo XVI español es a través de las santas que fueron mujeres de religión, como es el caso de Santa Catalina de Siena, que es representada en una pintura por Pedro Romana en el primer cuarto de dicho siglo (Fig. 91). Catalina, doctora de la Iglesia y una de las

grandes místicas del siglo XIV, contribuyó a la vuelta del papado tras su exilio a Aviñón, formó parte de la orden tercera de los Dominicos. En esta pintura podemos observar la imagen de la monja, comprobando las características del hábito, que tapaba de los pies a la cabeza a las mujeres, que además debían cortarse el pelo mucho para que no saliese del velo. La túnica blanca y el jergón negro son largos y destaca también el libro abierto ante la santa, símbolo de su sabiduría, presentándose de rodillas en señal de respeto y humildad a la divinidad en el momento de su vocación ante la imagen de una Virgen con Niño. Como puede observarse, estas mujeres eran representadas en momentos de oración o veneración de personajes sagrados, especialmente de la Virgen María, afirmando con ello la importancia del rezo y la meditación en la vida religiosa de las mujeres, a las que no se les suele representar en actividades de otro tipo, pues su presencia no era relevante ni abundante.



Fig. 90, Diego de la Cruz (atribuido), *Virgen de la Merced*, ca. 1486, Monasterio de las Huelgas, Burgos.

Las viudas fueron representadas durante parte de la Edad Moderna como mujeres de vida religiosa, por lo que fueron retratadas o presentadas con el hábito de monja. Este es el caso de personajes sagrados, como la propia Virgen María en los últimos momentos de la vida de Cristo y posteriores a su muerte, o de Santa Ana, pero

también de mujeres nobles o de la monarquía que decidieron mostrarse en su condición de viudas y utilizar el hábito como símbolo de su viudedad perpetua y su vida dedicada a la beneficencia, la promoción artística o incluso la política. Así, estas imágenes de mujeres que han enviudado son interesantes tanto para conocer algunas características de la viuda ideal renacentista, como para poder ver mujeres religiosas en la pintura de esta época, que no presenta muchos ejemplos.

Este es el caso de María de Hungría, hermana de Carlos V y gobernadora de los Países Bajos, que tras la muerte de su marido decidió no volver a contraer matrimonio, quedando al servicio de su hermano, el Emperador; con este gesto, pese a que parece la obediente hermana que se arrodilla, en realidad vemos una fuerte personalidad y una inteligencia que caracteriza a María desde la infancia, pues en realidad está tomando decisiones sobre su propia vida, pues no quería que volvieran a hacer uso de su persona para realizar estrategias matrimoniales⁷⁵³. Su formación religiosa, que le influyó mucho, la lleva a decidir llevar una vida religiosa como viuda beata, y para dignificar este estado y legitimar su poder cambia la imagen con la que es representada en sus retratos, mostrándose con una vestimenta inspirada en el hábito de monja, cubierta de pies a cabeza con una túnica negra y camisa blanca. María de Hungría es un gran ejemplo de la cierta autonomía que conseguían las mujeres de clases sociales altas que detentaban poder tras la muerte del esposo, pero sin embargo nunca dejaban de estar bajo el dominio masculino, aunque fuera por los lazos de sangre que las subordinaban a hermanos, padres u otros familiares. Siguiendo la estela de su tía Margarita, que le sirve de claro modelo para su vida, será nombrada regente en los Países Bajos en el año 1531, tras la muerte de su tía, abandonando la regencia de Hungría y trasladándose allí y comenzando una etapa donde destaca su buen hacer en el gobierno y la política.⁷⁵⁴

Aunque para las mujeres más poderosas la viudedad era el estado que más independencia podía otorgarle a una mujer, en general también se trataba de una situación de vulnerabilidad, pues las mujeres viudas se quedaban solas en un mundo que no las aceptaba fuera de la tutela masculina. Además, aunque era un punto positivo ser ellas quienes se quedaban con la administración del patrimonio familiar, esto a veces las convertía en presas para los hombres. Por otro lado, aunque detentaran el poder sobre la

⁷⁵³ MARTÍNEZ MARÍN. C.M., “La Reina María de Hungría (1505-1558). Una biografía con perspectiva de género”, en *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 5, 2017, pp. 1-21, p. 10.

⁷⁵⁴ *Ibidem*, p. 13.

riqueza del marido, puesto que las mujeres no podían trabajar, la viudedad suponía un empobrecimiento, ya que no entraban más ingresos en el hogar; en caso de encontrar un trabajo, el salario era una miseria, por lo que resultaba difícil salir de la pobreza⁷⁵⁵. Muchas veces eran obligadas por sus familiares a casarse de nuevo, pues hay que tener en cuenta que tanto por las guerras como por la diferencia de edad con la que contraían matrimonio y la alta mortalidad general de la época, las mujeres viudas solían ser muy jóvenes⁷⁵⁶. El número de viudas era muy superior al de viudos pues la esperanza de vida femenina era más alta que la masculina. Aun con todo esto, las mujeres viudas disfrutaban de una mayor presencia social y mejor consideración que las solteras y, de hecho, en los más altos estratos sociales, como se puede ver en el caso de María de Hungría, detentaban incluso más poder que las casadas, ocupando puestos que en otras circunstancias no podrían. Aunque se trataba de una situación dolorosa, es innegable que en ocasiones se trataba de una liberación femenina, y esto se puede ver a través de los tratados de moralistas como Erasmo, pues aconsejaban a las mujeres no alegrarse de la muerte del marido pues no cumplía las normas de la moralidad, lo que nos habla de la existencia de casos en los que esto ocurría. Es innegable que las mujeres viudas podían encontrarse en una situación difícil pero también en otros casos era una posibilidad de tomar sus propias decisiones y muchas de ellas fueron capaces de convertirse en las cabezas de familia.

La relación con los hijos fue complicada, pues había casos en los que las mujeres viudas fueron separadas de sus hijos, a quienes les arrebatában otros miembros de su familia, o de la familia paterna, aunque en teoría la tutela la conservaba la madre. Así las madres se convertían en la cabeza de la familia y administraban el patrimonio, siempre bajo la tutela de un familiar masculino. Se le asignaba una parte de la riqueza del marido, convenida al casarse, para usarla en usufructo durante su vida o hasta que se casara de nuevo, asegurando así que podía mantenerse, pero también que ese patrimonio volvería la familia política⁷⁵⁷. En la mayoría de los casos, las mujeres que de repente se encontraban solas en un mundo de hombres y siendo muy jóvenes, pues la edad también confería al género femenino cierta dignidad, se casaban de nuevo por miedo a encontrarse en una situación peor que el matrimonio; al casarse en segundas nupcias renunciaban a todo el patrimonio relacionado con el anterior matrimonio, pasando al

⁷⁵⁵ FERNANDEZ ALVAREZ, M., *op. cit.*, p. 125.

⁷⁵⁶ ANDERSSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 349.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 354.

poder de la familia del primer esposo, y entonces estaba bajo el dominio de la nueva familia a la que se adhería y, sobre todo, al servicio del marido, perdiendo incluso en algunos casos la tutela de los hijos. La vida de las mujeres no era sencilla en ninguno de sus estados, como se puede observar, ya que de una forma u otra corrían graves peligros o se enfrentaban a problemas de gran calado sentimental.

Para los moralistas, el modelo de vida más adecuado para una mujer que enviuda es aquel que siguen las mujeres religiosas, es decir, entrar a un convento y someterse a la reclusión y la oración, quedando al servicio de Dios. Juan Luis Vives dedica algunos capítulos a este momento de la vida femenina y afirma: “Lo que dijimos de las doncellas se acomoda a lo que estamos tratando ahora. Porque es mucho menos conveniente que se embellezca la viuda, la cual no sólo no debe buscar por sí misma un nuevo matrimonio, sino ni tan siquiera admitirlo o aceptarlo si la ocasión se presenta. De mala gana, oponiendo resistencia e inducida por una necesidad inevitable, se dirige a las segundas nupcias la mujer honrada”⁷⁵⁸. Así, vemos que durante el Renacimiento en España se defiende que las mujeres que han enviudado lleven una vida austera, parecida a la de la doncella en cuanto a la reclusión en el hogar o incluso en el convento, la oración y la castidad, y no debe alegrarse de la muerte del marido pues, en palabras de Vives: “No sólo desapareció para ella la mitad de su alma (pues así lo denominaron los hombres doctos a quienes amaron con todas las fuerzas del mundo), sino que el alma entera le ha sido sustraída y ha perecido”. Ahora recomienda este autor que las viudas dediquen tiempo a la oración y a las obras de caridad, sean más sacrificadas en el ayuno y la penitencia, salgan al exterior sólo en caso de gran necesidad y, si lo hace, que vaya recatadamente vestida, tapada hasta los pies y velada la cabeza. Siguiendo a San Pablo, Vives recomienda que se queden viudas y lleven una vida casta y religiosa, pero si creen que no van a poder resistir a los deseos de la carne se casen de nuevo. Esta es la imagen de la viuda ideal que nos presenta la moral religiosa de la época, una mujer casta, caritativa, recluida en el hogar y sumisa, ya que en cuanto al poder civil se puede asegurar que prefería las segundas nupcias para que las mujeres continuaran desarrollando las tareas propias de su género, así como para poder continuar realizando “negocios” en los acuerdos matrimoniales, y de hecho la realidad era que la mayoría de estas mujeres efectivamente se casaban por segunda vez.

⁷⁵⁸ JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10105&posicion=1>
(Consultado en 28/8/2019).

Como ocurre en el arte del Renacimiento, especialmente en países como Italia y España, pues el arte flamenco es más afín a mostrar la cotidianidad con realismo, la imagen de la viuda que podemos encontrar en la pintura es la de la viuda ideal que se ven en los tratados de moral y en manuales de confesión o sermones. Así, mujeres como Santa Ana, Santa Isabel o la propia Virgen María son los modelos de viudas que nos muestra la pintura del siglo XVI, dentro de la temática religiosa. Ya se ha visto cómo se hay ejemplos de viudas sobresalientes en la pintura de corte con María de Hungría, y también este fue el caso de Juana de Austria, hija de Carlos I e Isabel de Portugal, que con tan sólo 19 años fue regente en el territorio peninsular mientras su padre se encontraba en los Países Bajos, y fue la primera mujer que ingresó en la orden jesuita, para la que fundó el Convento de las Descalzas Reales para las clarisas descalzas. Cuando su periodo como regente finalizó, Juana se dedicó por completo a la vida religiosa. Un retrato suyo que sobresale por la absoluta imagen de monja con la que es representada, se encuentra en el Monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Ávila (Fig. 92), donde se muestra con el mismo hábito que portan las monjas agustinas que allí vivían.



37. "Doña Juana de Austria", siglo XVI, autor desconocido. Monasterio de nuestra Señora de Gracia. Madrigal de la Altas Torres, Ávila.

Fig. 92, Anónimo, *Doña Juana de Austria*, siglo XVI, Monasterio de Nuestra Señora de Gracia, Ávila.

En cuanto a la pintura religiosa, muchas son las imágenes donde vemos a mujeres sagradas vestir a la manera de viudas, inspiradas en el hábito de monja; especialmente son numerosas las imágenes de la Virgen María en escenas de la Pasión de Cristo o posteriores, pero también encontramos vestida de esta manera a Santa Ana o

Santa Isabel en tipos como Santa Ana enseñando a María o las Sagradas Familias. Es el caso de una *Aparición de Cristo a la Virgen*, realizada por Yáñez de la Almedina, donde María es mostrada como una mujer viuda, ya que por aquellos momentos San José habría fallecido. La Virgen aparece vestida con túnica totalmente cubierta de cabeza a pies, resaltando la forma en que cubre su cabeza con un escapulario, inspirado en el hábito de las mujeres religiosas, que contrasta absolutamente con la imagen de María como doncella con la que, gracias a su eterna virginidad, se permite ser representada, con los cabellos sueltos, vestidos sencillos o a la moda renacentista, y juventud en su rostro. Con esta imagen de María como viuda se establece una relación entre la mujer perfecta y el ideal estado de una mujer que ha enviudado, que debe dedicarse a la vida religiosa, a la oración y las obras caritativas, guardando una vida austera y casta. Por ello, estas mujeres sagradas que son ejemplo de vida femenina vuelven a ser herramienta para mostrar la imagen de la viuda ideal.



Fig. 93, Yáñez de la Almedina, *Aparición de Cristo a la Virgen*, ca.1515, Catedral de Valencia.

3.5.1. LA RELIGIOSIDAD DE LAS MUJERES LAICAS Y LA PINTURA COMO MEDIO DE DEVOCIÓN.

Las fuentes para estudiar la vida religiosa femenina son variadas; entre ellas se puede consultar la legislación conciliar, los sermonarios y penitenciales, los libros de bautizos y bodas, los documentos de conventos e iglesias, la documentación conventual o incluso municipal, o hacer también uso de la arqueología. Sin embargo, estas fuentes no hablan directamente de las mujeres en muchas ocasiones, y no aportan la

información necesaria para llegar a conocer la espiritualidad femenina que va más allá de datos de interés y se adentra en los sentimientos de las mujeres. La vida religiosa que encontramos en estas fuentes responde a la aplicación práctica de los principios teóricos dados por los teólogos, a lo que hay que añadirle los condicionantes que el género femenino sufre en la sociedad; así, este ámbito de la vida de las mujeres es el resultado del deseo de identificarse con el modelo establecido de mujer perfecta⁷⁵⁹. Pese a lo que estos documentos muestran, las manifestaciones de espiritualidad femenina no buscan adecuarse al modelo, pues este fue un lugar donde las mujeres encontraron una cierta libertad. Así, la espiritualidad femenina es fruto de una relación directa entre el fiel y la divinidad, típica de los preceptos de la *devotio moderna*, y a impulsos individuales, que en algunos casos llegaron a ser considerados por la Iglesia como heréticos o heterodoxos, como es el caso del surgimiento de las beatas o las visionarias. Las fuentes ideales para conocer esta espiritualidad femenina serían aquellas en las que las mujeres expresan de forma directa y sin trabas sus emociones y sentimientos, como es el caso de los escasos textos escritos por ellas que conservamos y que se caracterizan por ser sensuales y afectivos, muy explícitos para conocer sentimientos profundos, en los que se pueden observar puntos de contacto entre diferentes escritoras que no se conocían entre sí, pero experimentaban las mismas sensaciones⁷⁶⁰.

Con la crisis bajomedieval y la aparición de una nueva espiritualidad basada en la *devotio moderna* e influida por el Humanismo y su individualidad, las mujeres se sintieron libres en el ámbito religioso, pues consiguieron vivir el cristianismo de una forma personal, con la que se sentían identificadas y consoladas⁷⁶¹. Desde final de la Edad Media se prestó mucha atención a la espiritualidad interiorizada, que influyó sobremanera en la mística femenina, como se puede observar en obras como *El castillo interior*, de Santa Teresa. Esta nueva experiencia individual de la religiosidad cristiana abrió un nuevo camino hacia la conexión directa de los fieles con Dios que, aunque en principio se basó en un método muy sencillo y privado de oración y meditación, evolucionó hacia una profesionalización con figuras como el guía espiritual y la literatura especializada⁷⁶²; tanto en el ejercicio simple como en el más complejo en el que más elementos intervenían, el arte fue casi indispensable. Las mujeres que no

⁷⁵⁹ SEGURA GRAIÑO, C., “Fuentes para hacer...”, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁶⁰ *Ibidem*, p. 19.

⁷⁶¹ *Ibidem*.

⁷⁶² DUBY, G. ; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op. cit.*, p. 207.

pertenecían a la vida religiosa también debían estar aconsejadas por un confesor, al que tenían la obligación de contarle todas sus vivencias, preocupaciones y sentimientos; también en este ámbito fue una figura de gran importancia e influencia, pues las mujeres encontraron en él una persona de confianza con quien desahogarse, pero precisamente debido a ello, la influencia fue enorme y en muchas ocasiones fueron hombres manipuladores.

Ya ha sido comentado que los cambios que trae consigo la crisis bajomedieval y la aparición de la Edad Moderna casi no afectan en nada positivo a las mujeres, que muy al contrario sufren un retroceso en su autonomía respecto al periodo medieval. Sin embargo, en el ámbito religioso encuentran un espacio propio, donde defienden nuevas formas de religiosidad, muy personales y avanzadas intelectual y espiritualmente, mostrando una profundidad psicológica y cultural que demuestra la capacidad femenina para el pensamiento. Así, los fieles, tanto hombres como mujeres, decepcionados por la corrupción y la poca seriedad de la Iglesia en los últimos siglos de la Edad Media, buscan una nueva forma de vivir la religión, con un carácter individualizado, en el que prima la relación directa a través del rezo y la meditación con la divinidad y que se basa en la capacidad del individuo para vivir su propia espiritualidad⁷⁶³. Aunque durante el siglo XVI vivieron un momento de espiritualidad propia, la Historia ha demostrado que con cada momento de fervor e independencia femenina siempre había otro de redefinición para volver al sistema anterior, donde las instituciones cogían de nuevo el poder y limitaban el papel y las actividades femeninas cada vez más⁷⁶⁴. Así, la autoridad religiosa siempre retornaba a manos de la jerarquía masculina y quien no lo acataba, como fue el caso de algunas beatas, eran considerados herejes. En España esto dio sus primeros pasos con la reforma de Cisneros, pero tuvo su punto álgido tras el Concilio de Trento, a raíz de la Contrarreforma.

Aparte de encontrar en la religiosidad un lugar donde desarrollar su espíritu y su mente, las mujeres pudieron a través de su fe cristiana justificar una vida fuera del hogar y del matrimonio. La nueva espiritualidad traía consigo una forma de entender la salvación de los cristianos a través de su fe individual y de la realización de obras de caridad, hacia la que las mujeres mostraron interés, bien porque fuera una excusa para poder salir de casa, bien porque las tareas de cuidado siempre han estado relacionadas

⁷⁶³ GARRIDO, E., *op. cit.*, p. 239.

⁷⁶⁴ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 208.

con el sexo femenino. Como ya ha sido señalado, durante la Edad Moderna se concede una mínima libertad a las mujeres, llevándolas a la máxima reclusión y su educación gira en torno a este hecho, enseñándoles y convenciéndoles de los peligros que hay en el exterior para el sexo femenino; de hecho, incluso la vivencia religiosa les es limitada a la lectura de libros devotos, la meditación y el catecismo, prohibiéndoles la consulta de la Biblia, a no ser que fuera bajo supervisión masculina ya que la Iglesia no confiaba en que fuera una lectura bien interpretada por las lectoras⁷⁶⁵. Pero aun con todas las restricciones que las mujeres vivieron en esta época, la religión seguía siendo un lugar de cierta independencia, especialmente en los momentos de cumplir los deberes y oficios divinos. Así, también para las casadas la religión se convierte en una vía de escape cuando tienen una justificación para poder abandonar el hogar, algo que ocurría en las festividades religiosas celebradas en sociedad, como las procesiones, donde se sabe que las funciones de decoración de las figuras quedaban reservadas para las mujeres, que también podían participar de fiestas de cofradías o disfrutar de la representación de obras teatrales de carácter religioso, así como de las celebraciones por alguna festividad religiosa. En estas fiestas existía una mayor laxitud pues los hombres y mujeres podían encontrarse en el mismo espacio y celebrar todos en comunidad, aunque se sabe que existían recomendaciones en los documentos sinodales para poner guardias que vigilasen el contacto, señalando la importancia de guardar el decoro en estas fiestas. Éstas se caracterizaban por la música y la mezcla social, y, mientras que a finales de siglo con la Contrarreforma se intentaba no venerar reliquias o imágenes, esto sí ocurría en la época que se estudia, a comienzos de la Edad Moderna. El carácter festivo de la religiosidad española está relacionado con el concepto de ceremonia como exteriorización del culto, y apoyado en la teoría de que fue el propio Dios, quien dio este carácter ceremonial al cristianismo, continuado por Cristo, pues consideran que todo lo hizo siguiendo un rito ceremonial: la Creación, la Última Cena o la Oración en el huerto, son ejemplos de ello⁷⁶⁶.

La pintura del Renacimiento español está dominada por la temática religiosa contenida en los textos sagrados, por lo que no encontramos muchas representaciones de actividades cotidianas o festivas, resultando complicado comprender y conocer cómo se llevaban a cabo; para ello, debemos acudir a fuentes escritas, como las constituciones

⁷⁶⁵ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, op. cit., p. 559.

⁷⁶⁶ MARTINEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., p. 49.

sinodales o los textos de autores eclesiásticos o historiadores que las describen o critican. La cultura material relacionada con estas fiestas era muy rica y en ella podemos englobar las decoraciones y vestimentas de las figuras y los figurantes de obras de teatro o procesiones, las reliquias o imágenes veneradas, pero también toda la decoración efímera, pictórica, escultórica o arquitectónica, donde se agrupa también la música o el tañer de las campanas, que solo se encuentran en las descripciones de gentes que vivieron esas festividades.

En cualquier caso, sabemos que las mujeres y los hombres compartían en esos días el espacio y las actividades, con actitud de jolgorio y celebración, encontrándose mezclados tan solo en estas ocasiones que rememoran y están inspiradas, como ya se ha dicho, en las propias acciones de Dios o Cristo a modo de rituales, como predicaciones o milagros donde los fieles, cualquiera que fuera su sexo, se encontraban con el personaje sagrado en el mismo espacio y compartían la experiencia, pues ya se ha señalado en otros apartados que durante los primeros momentos del cristianismo la igualdad entre los sexos fue mayor que en los siglos posteriores, cuando la institucionalización de la Iglesia masculinizó su jerarquía. Es reseñable la relación de Jesús con las mujeres, quienes se convirtieron en sus fieles seguidoras y con las que Cristo, pese a la tradición misógina de su época, mantuvo una relación directa, tratándolas como iguales. La propia Isabel la Católica fue retratada por su pintor de corte, Juan de Flandes, en uno de estos pasajes festivos donde la multitud venera a Cristo, quien realiza un milagro para gozo de los asistentes, como es el caso de la *Multiplicación de los panes y los peces* (Fig. 94), que el pintor realizó para el Políptico de la reina. En estas escenas religiosas destacan la presencia de mujeres, que además normalmente juegan un papel protagonista en la composición, estando en primer plano.



Fig. 94, Juan de Flandes, *Multiplicación de los panes y los peces*, 1496-1504, Políptico de Isabel la Católica, Palacio Real de Madrid.

Resultan de gran interés para el estudio de la vida femenina las representaciones de las predicaciones de diferentes personajes sagrados, como San Juan Bautista o San Pedro. Esta última fue representada por el Maestro Tomás, también conocido como Matas, en un retablo que se conserva en el Museo Diocesano de Cuenca (Fig. 95). En esta pintura se observa un grupo de hombres y mujeres que se encuentran escuchando la predicación de San Pedro; la composición muestra dos alturas, en la superior están los hombres, mientras que las mujeres aparecen abajo sentadas y atentas a aquello que San Pedro está diciéndoles. El estado de las mujeres que se encuentran en la sala es reconocible, ya que, vestidas a la moda renacentista, se pueden diferenciar por sus prendas entre aquellas que parecen estar casadas, por el velo que les cubre las cabezas y los trajes cortesanos, entre lo que destaca el cabello recogido a la moda, y otras que, por el atuendo mucho más austero y negro, al estilo del jergón monjil, parecen religiosas, o quizás sean viudas, en una reafirmación del deber de estas mujeres de asistir a sermones y llevar una vida cristiana basada en la oración, la castidad y la fe.



Fig. 95, Maestro Tomás, *Predicación de San Pedro*, 1520-1530, Museo Diocesano de Gerona.

Este tipo iconográfico conoció un cierto desarrollo en la pintura del XVI española, pues se pueden encontrar bastantes ejemplos, como la *Predicación de San Juan Bautista* del Maestro de Miraflores (Fig. 96), quizás por la importancia que en estos momentos presenta el sermón público para la enseñanza moral de los fieles; aunque durante finales del siglo XV y XVI el sermón había perdido parte de espectacularidad, gestualización y exageración, que será recuperada a partir de 1550, éste tenía una gran presencia y efectividad en la sociedad cristiana, y se puede asegurar que estaba profesionalizado, con todo un sistema de oratoria, estructuración, estilo, representación, etc., que estaba estudiado para mover el ánimo y convencer a los fieles. Según Herrero Salgado, durante el Renacimiento hispano destacan las figuras de las órdenes dominica y franciscana, entre cuyas filas destacan predicadores como Luis de Granada, Alonso de Cabrera por parte de la primera, y Alonso Lobo y el citado fray Antonio de Guevara entre los franciscanos⁷⁶⁷. De nuevo, en la composición mujeres y hombres aparecen separados, y entre las mujeres se puede diferenciar entre las viudas y

⁷⁶⁷ HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII en España. Vol. II. Predicadores dominicos y franciscanos*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.

las casadas, estando representadas con un claro estilo flamenco. La presencia de las mujeres en estas actividades religiosas pese a su reclusión en el hogar no es sorprendente ya que se trata de una de las pocas ocasiones en que el género femenino no sólo tenía justificada la asistencia, sino que era muy recomendable que fueran a escuchar el sermón, que muchas veces iba dirigido a ellas.

Si nos fijamos en dos obras, la *Predicación de San Félix a las mujeres*, de Joan de Burgunya⁷⁶⁸ (Fig. 97), y la *Predicación de San Vicente* de Miguel de Prado (Fig. 98), junto con las pinturas anteriormente comentadas, llama la atención la composición de gran parecido que guardan unas con otras. En las dos obras señaladas podemos ver una composición de doble altura, donde los hombres se encuentran de pie en el plano alto, mientras que las mujeres son representadas en la zona baja, sentadas en el suelo escuchando la predicación con interés, en primer plano, resaltando la importancia de la presencia femenina en esta actividad a la que especialmente el sexo femenino debía hacer caso; en la obra de Joan de Burgunya incluso una de las mujeres aparece con la cabeza sobre las rodillas y las manos cubriéndola como gesto de culpa y pena hacia algo que está escuchando y con lo que se está sintiendo identificada, pues en este caso se refleja una predicación que va directamente dirigida a ellas, probablemente incorporando moralinas acerca del comportamiento femenino. Así, se puede asegurar que si analizamos la composición de este tipo iconográfico sigue con habitualidad esta forma, separando a los sexos y resaltando la presencia de las mujeres, que además se encuentran arrodilladas en la zona inferior como reflejo de su situación subordinada dentro de la sociedad, pero especialmente de todo lo relacionado con la Iglesia. También es un elemento común de todas estas obras la diferencia del estado civil de cada una de las mujeres, que aparecen en un ambiente y con un ropaje totalmente inspirado en la moda renacentista a la que los artistas estaban acostumbrados, pues según los rasgos de su vestimenta se observa si eran mujeres casadas o viudas, mientras no aparecen doncellas, que debían estar recluidas en el hogar y no encontrarse mezcladas con hombres en estas circunstancias; mientras las mujeres casadas se realzan mediante vestidos y tocados ricos y bellos, y se permiten aparecer con cierto escote, las viudas o mujeres religiosas van cubiertas totalmente, pudiendo solo conocer sus rostros. En todos los casos las miradas de las mujeres se dirigen al predicador, o bien son miradas bajas en señal de respeto y obediencia, y todas escuchan atentas a la figura del

⁷⁶⁸ También conocido como Maestro de San Félix.

púlpito, sin que sean representadas conversaciones entre ellas, o mujeres que miran hacia otro lado o al espectador, sin mostrar tampoco ninguna relación entre ambos sexos, pese a que están en el mismo espacio.



Fig. 97, Joan de Burgunya, *Predicación de San Félix a las mujeres*, 1520, Museo de Arte de Gerona.

La nueva espiritualidad trajo consigo una forma personal de vivir y sentir la religiosidad, especialmente en el caso de las mujeres, pues la individualidad por la que se caracterizaba ahora les proporcionaba un lugar donde experimentar con su persona de forma más o menos libre. Además de la dedicación a la vida religiosa y la religiosidad de las laicas, vivida a través de las festividades religiosas y las obras de caridad, otro tipo de vida piadosa para las mujeres fue el de las beguinas, mujeres que vivían en comunidad pero sin la intervención de la Iglesia ni de ninguna regla monástica; eran familias de carácter espiritual, si la presencia masculina, y podían dejar la comunidad para casarse o entrar a un convento en cualquier momento que quisieran⁷⁶⁹. Cuando las órdenes femeninas se reforman y se reintroduce la clausura a comienzos de la Edad Moderna las tareas femeninas de caridad y cuidado que llevaban a cabo en el exterior las mujeres de vida religiosa quedan sin personas que las realicen, y este es el lugar que

⁷⁶⁹ GARRIDO, E., *op. cit.*, p. 240.

ocupan las beguinas⁷⁷⁰. Así, las comunidades de beatas se extienden por todo el territorio español y tienen una enorme presencia en la sociedad, pues se encargaban de las tareas de cuidado y protección de los enfermos, las mujeres solas, los huérfanos, los pobres y, en general, los más marginados, lo que les dio una gran fama como mujeres piadosas. Las beguinas imitaron el modelo de vida propugnado por el cristianismo y basado en la austeridad, la castidad y la ayuda al prójimo, dejando sus familias y los bienes materiales, alentadas por la nueva espiritualidad y por los sermones de franciscanos y dominicos⁷⁷¹.

Durante el siglo XVI hispano la exaltación de la religiosidad hizo que se creara un ambiente proclive a la aparición de este tipo de movimientos, que se quedaban en el límite de la herejía, especialmente el de las beguinas que inspiraron a los alumbrados, pues ambas doctrinas estaban unificadas por el pensamiento erasmista⁷⁷². Desde finales del siglo XIV, las autoridades religiosas y seculares querían que la doctrina fuera uniforme para evitar este tipo de extralimitaciones, lo que pronto llevó a sospechar de estas mujeres y a intentar erradicarlas, tarea harto difícil ya que la sociedad las tenía en alta estima por sus obras de beneficencia. Los Reyes Católicos persiguieron este movimiento porque estaban trabajando en la centralización del Estado Moderno en todos los sentidos, y fue el Concilio de Trento el que finalmente acabó con ellas, pues las obligaron a integrarse en los conventos si querían continuar con su actividad, para de esta forma tener bajo control su vida y sus acciones, pues un grupo de mujeres viviendo sin el dominio masculino era considerado un enorme peligro; así, aunque fue complicado por la trascendencia que tuvieron en la evolución de la espiritualidad española y porque la sociedad se mostraba en contra por la gran labor cristiana que llevaban a cabo, a la larga consiguieron finalizar con estas comunidades y aquellas beguinas que no quisieron plegarse a las nuevas normas fueron perseguidas por la Inquisición⁷⁷³. Los documentos que se conservan en España de beguinas ante la Inquisición nos hablan de mujeres que no quisieron estar subordinadas a la figura del confesor, otras que no querían entrar en los conventos o hacer votos en ninguna orden. El arte español que conservamos no ha dejado constancia de estas mujeres, que sí

⁷⁷⁰ ESCUDERO, J.A., *Intolerancia e Inquisición*, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, tomo II, 2005, p. 175.

⁷⁷¹ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 248.

⁷⁷² ESCUDERO, J.A., *op. cit.*, p. 175.

⁷⁷³ GARRIDO, E., *op. cit.*, p. 241.

encontramos en algunos grabados flamencos, pues su presencia en los Países Bajos fue de gran calado, llegándose a desarrollarse los beguinajes, lugares donde vivían estas mujeres y que prácticamente se convierten en pequeñas aldeas dentro de los pueblos o ciudades, y que actualmente se conservan como Patrimonio de la Humanidad. Todavía existen los beguinajes en algunos lugares de Alemania, concebidos como comunidades donde las mujeres viven juntas, se autoabastecen y encuentran un espacio de protección y retiro.



Fig. 99, Des Dodes Dantz, *Beguina*, Lübeck, 1489.

Otras formas de vida religiosa femenina que se desarrollaron durante el siglo XVI fueron las de mujeres terciarias, es decir, mujeres laicas que pertenecían a la orden tercera de las órdenes mendicantes, o las clarisas, la orden femenina de mayor importancia desde el siglo XV, cuyos conventos fueron bastante autónomos y con una gran actividad intelectual. Mención aparte merecen las mujeres que vivieron el misticismo como otra vía de santidad cristiana, que existe desde los primeros años del cristianismo⁷⁷⁴. Para el misticismo, la atracción hacia Dios no existía a través de la lectura de las obras piadosas sino de la meditación y la plegaria, algo de plena actualidad para la espiritualidad renacentista que otorga a estas acciones un papel muy importante. Ser mística conllevaba haber mantenido una conexión directa con la divinidad, lo que les aportaba a estas mujeres autoridad y reconocimiento dentro del

⁷⁷⁴ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 230.

convento y de la propia Iglesia, que cree en esta faceta de la experiencia religiosa desde los comienzos del cristianismo. El misticismo traía consigo la separación total del exterior, dejando de lado la familia, para someterse a grandes privaciones y penitencias tanto físicas, como psíquicas, con ejercicios espirituales largos, ayunos constantes y otras mortificaciones extremas.

Este tema fue delicado y seguido muy de cerca por las autoridades eclesiásticas, que daban recomendaciones acerca de cómo saber si estas visiones eran reales y se centraban especialmente en las mujeres, pues las consideraban más crédulas y de naturaleza menos racional, por lo que no siempre fueron creídas; solo cuando la Iglesia reconocía las visiones como realmente divinas y no falsas, o provenientes del Diablo, las místicas pudieron experimentar sin temor a ser rechazadas por sus visiones⁷⁷⁵. Estas mujeres, como ya se ha comentado en el caso de Santa Teresa, dejaron en muchas ocasiones sus experiencias por escrito, consiguiendo un estilo propio de expresión y descripción, caracterizado por la sensualidad y el detallismo, coincidiendo en muchas de las experiencias que contaban, creando así una única voz visionaria femenina⁷⁷⁶. Al igual que estos escritos fueron aceptados porque la humildad era su característica principal, existiendo numerosas referencias a lo largo del texto a su incapacidad como mujer para escribir y la importancia de la influencia divina, las místicas que quedaron dentro de la ortodoxia lo hicieron porque aceptaron los límites, obedecieron al poder eclesiástico sin reclamar uno propio, tenían confesores que controlaban su actividad y predicaban en consonancia con los intereses de la Iglesia.

3.5.2. SANTAS Y MUJERES DE LA BIBLIA COMO MODELOS DE VIDA FEMENINA.

Para las mujeres el modelo perfecto de comportamiento y vida había sido establecido de forma oficial por la Iglesia en la Virgen María; sin embargo, la distancia insalvable para el género femenino de la virginidad perpetua de María, que consigue ser esposa y madre ejemplar sin ser manchada por el pecado carnal, fue motivo de cierto distanciamiento, pues pese a la gran devoción mariana del Renacimiento hispano, su enorme presencia en el arte y la vida de las mujeres y el perfecto ejemplo que les proporcionaba especialmente ahora que para aumentar la influencia en las fieles sus imágenes se cargan de cotidianidad, la realidad fue que María era un ser divino con el

⁷⁷⁵ *Ibidem*, p. 234.

⁷⁷⁶ *Ibidem*.

que las mujeres no se podían comparar. Sin embargo, las santas y las mujeres de la Biblia se van a convertir en modelos más cercanos e identificativos para las mujeres del siglo XVI, pues habían experimentado una vida más real y bajo los preceptos que dominan la experiencia femenina: la subordinación al hombre. Estas imágenes de santas mujeres se convierten en figuras de devoción, en la que se unía la protección y la cercanía, siendo quizás de las imágenes que más conseguían afectar al espíritu de los fieles.



Fig. 100, Ginés de la Lanza, *Santa Úrsula*, siglo XVI, Museo de la Catedral de Murcia.

La gran devoción que la sociedad renacentista siente hacia los santos es una herencia del hombre medieval, que estaba muy familiarizado con ellos, pues los consideraban seres cercanos y humanos como ellos, personajes cotidianos a los que acudir con sus preocupaciones; esta mentalidad hispana hacia los santos como figuras amables y reales que podían interceder por el bien de los fieles se traslada al siglo XVI como una creencia bien asimilada que es transmitida a la Edad Moderna⁷⁷⁷. La figura del santo se caracteriza por estar individualizada a través de ciertos atributos que hablan de su vida o de su martirio; además, son una trasposición al mundo cristiano de los personajes de la mitología griega y romana, donde cada uno poseía unos poderes relacionados con diferentes ámbitos de la vida y la naturaleza, siendo protectores de

⁷⁷⁷ MARTINEZ-BURGOS, P., *Ídolos e Imágenes...*, op. cit., p. 147.

éstos, y se les hacían ofrendas en un día escogido para celebrar su existencia⁷⁷⁸. Aunque los santos durante el Renacimiento español comenzaron teniendo un fuerte carácter utilitario, es decir, eran venerados en tanto que existía una preocupación o necesidad para la que intercedieran estas figuras, por lo que las festividades o devociones no eran desinteresadas, el erasmismo criticó dicha actitud, pues esta doctrina aseguraba que se corría el peligro de hacer del santo un ídolo al que venerar de forma supersticiosa, asegurando también que los santos se habían convertido de esta manera en personajes tan omnipotentes como Dios, quitándole su protagonismo⁷⁷⁹. Nace así la necesidad de darle una nueva función a la figura del santo, apareciendo como predicador en un momento en el que, como se ha visto, la predicación vivía un momento de gran auge, y donde la imagen cumplía una función pedagógica que se adaptaba perfectamente a este nuevo concepto de santo. Sin embargo, la imagen de santidad que va a triunfar y que podemos ver reflejada con mayor habitualidad en las pinturas renacentistas que se encuentran en la Península Ibérica, es la del santo como héroe, especialmente en su faceta de mártir, debido a la influencia medieval que todavía persiste en el Renacimiento de la literatura caballerescas, representando en esta imagen del santo-héroe el ideal de perfección humana⁷⁸⁰.

En la pintura, como respuesta a la abolición de santos y figuras intermediarias que había llevado a cabo la Reforma, que defendía la relación directa con Dios, las imágenes de santos se multiplican, también como consecuencia de esa herencia medieval que había calado hondo en la sociedad española en cuanto a la devoción profunda hacia estas figuras. Debido al carácter utilitario de las imágenes de santos, tanto desde el punto de vista de los fieles, que les pedían para solucionar problemas, como de las autoridades que los usaban como modelos de vida ejemplares, la representación de estas personas milagrosas se caracteriza por la cercanía de las figuras, que se presentan de la forma más humana posible, para parecer cotidiana y familiar: aunque pueden estar acompañados de sus atributos, en general son imágenes que no muestran muchos símbolos de divinidad, ni grandeza, ni son distantes, sino todo lo contrario; se trata de figuras con una presencia amable y humana con la que los fieles podían sentirse identificados, especialmente las mujeres que sintieron más empatía e identificación con estas santas que con la Virgen, como ya se ha señalado. Esta forma

⁷⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁷⁹ *Ibidem*, pp. 150-152.

⁷⁸⁰ *Ibidem*, p. 152.

de representar a los santos como humanos y sin carácter mayestático está muy presente en la mayoría de las imágenes de la pintura religiosa del Renacimiento, como es el caso de *Santa Bárbara* y *Santa Lucía*, del Maestro de Astorga (Fig. 101), donde estas mujeres se muestran sentadas una al lado de la otra, de la forma más cotidiana posible, junto a sus atributos, pero sin rastro de grandeza ni lujos, con una vestimenta que destaca por su sencillez y una actitud distendida que llama la atención, donde las miradas las dirigen hacia los atributos para señalar de esta forma su condición de santas.



Fig. 101, Maestro de Astorga, *Santa Bárbara y Santa Lucía*, 1530, colección privada.

Destaca en la pintura del siglo XVI el hecho de que no aparezcan soluciones homogéneas que crean prototipos que se convierten en tradicionales por su uso, como ocurre en el XVII, sino que se dan diferentes soluciones, dependiendo del artista o incluso de la localización geográfica y los intereses sociales del lugar o la época; aunque en ambos siglos aparecen los mismos temas o tipos iconográficos en la pintura, en el XVI no se desarrolla ninguno de una forma especialmente modélica⁷⁸¹.

En el caso de las santas, es durante el comienzo de la Edad Moderna cuando la Iglesia, con la reforma que está llevando a cabo, crea nuevos modelos de santidad, donde destaca ahora la presencia femenina. Dado el gran papel que las mujeres tenían en la experiencia colectiva de la fe y en el desarrollo de la nueva espiritualidad, el modelo de santidad apuesta por la presencia femenina⁷⁸². Conseguir la perfección es una meta para todos en este siglo del Renacimiento, pero es especialmente importante en el caso de las mujeres y está muy presente en la educación que la modernidad prepara para ellas, por lo que contar con modelos de comportamiento que influyan en su

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 171.

⁷⁸² DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op.cit.*, p. 195.

vida era de gran importancia, lo que en parte explica la proliferación de estas imágenes de santas, que podían a través de la empatía y la identificación influir y profundizar en los sentimientos de las mujeres renacentistas, en estos momentos que vivían con arrojo la espiritualidad. Cuando los hombres ambicionaron sus profesiones y el éxito, las mujeres, que quedaban relegadas al hogar, se centraban en su virtud y religiosidad; por otro lado, además de sentirse con cierta libertad y posibilidades de desarrollarse personalmente en este ámbito de su vida, ellas vivían más experiencias cercanas a la muerte, tanto por momentos como el parto, como por los cuidados que proporcionaban a su familia, por lo que la salvación y la preocupación por la vida después de la muerte fue mayor en el pensamiento femenino⁷⁸³.

Por todo esto, las imágenes de santas, especialmente protocristianas, proliferaron y fueron abundantes en retablos y decoraciones de Iglesias, pero también en el ámbito privado. En estas pinturas se mostraba la imagen de la santa y, al ser consideradas como heroínas, se hicieron leyenda y sus historias fueran traídas y contadas de nuevo en el siglo XVI, dándose el renacimiento de un culto que llevó incluso a excavar los lugares donde se creían enterradas o al aumento de la presencia de reliquias⁷⁸⁴. Dentro del ámbito artístico, ninguna categoría femenina ha conseguido tan alta estima para el colectivo cristiano como las santas, especialmente si hablamos de las vírgenes mártires, cuya representación fue la más numerosa pues se consideraron el ejemplo perfecto de ideal cristiana⁷⁸⁵. Así, encontramos pinturas, en algunos casos retablos enteros, que nos cuentan la vida de las santas, y ejemplo de ello es la hermosa *Santa Catalina* de Fernando Gallego (Fig. 102), en la que no solo aparece la santa con ese aspecto de heroína que la importancia de estos personajes y la influencia de la caballería le proporcionan, sino también la narración de los momentos más reseñables de su martirio, aunque, como asegura Palma Martínez-Burgos, en el Renacimiento aun encontramos una representación ingenua del martirio, donde destaca el interés narrativo y la inexpresividad del torturado, sin llegar por tanto a conmover⁷⁸⁶. Otro ejemplo de santa representada con los atributos de su martirio es la *Santa Águeda* de autor anónimo, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Murcia, donde en este caso es representada con más sencillez y amabilidad que la Santa Catalina de Gallego (Fig. 103), pues ésta

⁷⁸³ *Ibidem*, p. 199.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p.194.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 193.

⁷⁸⁶ MARTINEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...op.cit.*, p. 152.

contaba con un estilo flamenco, mientras la Santa Águeda de Murcia presenta formas italianizantes y mayor suavidad en sus formas, así como simplicidad y austeridad en sus vestimentas, destacando el plato con los pechos que le han sido cercenados en su martirio y que se convierten así en su principal atributo, a través del cual esta mujer es reconocible como santa, pues por lo demás su imagen es el de una simple mujer. Todas estas mujeres que son ejemplo de comportamiento y valentía van a tener ahora una importante influencia en la vida de las mujeres renacentistas, que profesaban una enorme devoción por muchos de estos personajes a los que acudían en busca de apoyo e intercesión.

Las representaciones de mujeres que aparecen en la Biblia como personajes protagonistas, especialmente aquellas que acompañaron a Jesús durante su vida y, por tanto, pertenecientes al Nuevo Testamento, son también numerosas en la pintura renacentista, junto a las santas. Ahora, gracias a la nueva concepción de la individualidad y la dignidad que trae consigo el Humanismo, las mujeres de la vida de Jesús adquieren un nuevo protagonismo⁷⁸⁷. Entre las mujeres que acompañaron a Cristo encontramos a María de Betania, Susana o María Magdalena, pero también otras aparecen manteniendo contacto con Él en pasajes bíblicos, como es el caso de la mujer se Samaria, la Verónica, etc. Jesús incorpora a las mujeres en su contexto y en nuevo ámbitos dentro de la sociedad romana que dominaba Palestina, sin realizar discriminaciones por sexo en sus enseñanzas y su doctrina, pues no habla de defectos específicamente femeninos y promete el Reino de los Cielos a todas las personas, sin importar el sexo o el rango social⁷⁸⁸. Además de negar las descripciones de las mujeres como seres inferiores, pues todos habían sido creados a imagen y semejanza de Dios, Jesús mantuvo una relación directa con las mujeres, hablando con ellas y aceptándolas como seguidoras y, de hecho, en los años posteriores a su muerte todavía hay mujeres que actúan como iguales a los hombres en el cristianismo, aunque como es sabido esto cambia con la jerarquización de la Iglesia, para lo cual la nueva autoridad masculina utilizó argumentos encontrados en pasajes del Antiguo Testamento que subordinan a las mujeres, la tradición acerca de la inferioridad femenina que ya existía en estas culturas donde se extiende el cristianismo y los escritos de los apóstoles y los Padres de la Iglesia, como San Pablo, San Pedro, Timoteo, San Jerónimo o Tertuliano, entre otros,

⁷⁸⁷ ALLEN, P., *op. cit.*, p. 223.

⁷⁸⁸ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 91.

cuyas ideas contrastan mucho con el comportamiento del propio Cristo hacia las mujeres⁷⁸⁹. Así, a medida que se institucionaliza el cristianismo y aumenta su fama y seguimiento, se deniega la igualdad entre los sexos que existió en los primeros años, demostrando la fuerza de una sociedad fuertemente patriarcal que consigue imponer su dominio incluso ante las predicaciones de Jesús.

Si bien es cierto que estas mujeres seguidoras de Jesús también fueron modelo de comportamiento, hay algunas de ellas que consiguieron una mayor expansión y devoción entre los fieles, y esto se refleja en su presencia en el arte. Este es el caso de María Magdalena, cuya imagen como pecadora arrepentida que gracias a su penitencia y su nueva vida llena de virtud consiguió el perdón de Cristo y la redención, tuvo una gran influencia en la fe de los cristianos que tenían en ella un ejemplo esperanzador según el cual se aseguraban que con penitencia y vida cristiana podían conseguir el favor de la divinidad. Esto fue especialmente importante para las mujeres de los márgenes, como son las prostitutas, pues fueron muchas las que usaron este oficio como salida a su situación de soledad y pobreza.

Durante la Edad Media la prostitución llegó a estar aceptada como un mal menor, pues se aceptaba que estas mujeres, que ni siquiera eran consideradas como personas, fueran usadas por los hombres para canalizar sus instintos sexuales naturales, protegiendo así a las mujeres de bien, honradas, por lo que la prostitución fue en cierto sentido regulada y, aunque no estaba bien visto su desarrollo, las autoridades civiles y eclesiásticas lo aceptaron para, supuestamente, mantener el equilibrio y el orden. Así, se designaron ciertas zonas de la ciudad donde se podía ejercer la prostitución, normalmente fuera de las murallas de ésta, en lugares alejados y aislados, pues antes de esto las prostitutas ejercían en tabernas, casas o en las propias calles; aquellas mujeres que salieran de los lugares establecidos para ejercer eran flageladas y multadas⁷⁹⁰. Por otro lado, se estipuló el tipo de vestimenta que debían llevar, ya que, debido a la riqueza que podían llegar a adquirir estas mujeres, se vestían de modo que se podían confundir con las mujeres honradas de la sociedad. Finalmente, es importante señalar que estas mujeres no tenían derechos ni protección alguna contra la violencia que la mayoría de ellas sufrían.

⁷⁸⁹ *Ibidem*, p. 101.

⁷⁹⁰ *Ibidem*, p. 388.

En el siglo XVI la prostitución va a vivir un retroceso debido a diferentes motivos. Por un lado, es un momento de expansión de la sífilis, enfermedad que los hombres concluyeron que era transmitida por las mujeres que ejercían la prostitución; por otro, el fervor religioso de la época condenó esta profesión con vehemencia por la cantidad de pecados que llevaba consigo y la desviación que esto suponía para mujeres y hombres⁷⁹¹. Con la espiritualidad exaltada del Renacimiento español, la prostitución no tenía cabida en esta sociedad, por lo que se intentó disuadir a las cortesanas utilizando como principal herramienta y modelo el ejemplo de María Magdalena. La idea mostrada a estas mujeres era que si se arrepentían y llevaban una vida de penitencia, al igual que hizo la santa, podían volver al camino del bien y conseguir la salvación como el resto de los cristianos. De hecho, existieron instituciones eclesíásticas bajo la advocación de María Magdalena que recogían a estas mujeres arrepentidas; también es una idea que encontramos en algunos textos moralistas, como en el caso de uno de los Coloquios de Erasmo, en el que una prostituta consigue ser convencida de las bondades de la vida cristiana y abandona ese mundo de pecado.

Por este papel como mujer arrepentida y redimida, María Magdalena consigue una gran expansión en su culto, especialmente ahora que durante el siglo XVI fue un gran modelo para las mujeres de todas las condiciones, pues la penitencia debía ser una constante en la vida femenina, no sólo por los pecados y los defectos propios de ellas, sino por la mancha del Pecado Original, que trae consigo para las mujeres una perpetua vida de arrepentimiento; este es probablemente uno de los motivos por los que las mujeres se vieron más cerca de la religiosidad que los hombres, no sólo como parte de su educación, sino también como forma de vida. Desde el siglo VI se conoce a María Magdalena como la unión de las tres mujeres que aparecen en la Biblia: Magdalena, la mujer a la que Jesús exorcizó y que después se convierte en su seguidora, asistiendo a su muerte y quien después fue la primera en descubrir su tumba vacía; María, la hermana de Lázaro y también fiel seguidora de Cristo, y finalmente María Magdalena, la pecadora que unge los pies de Cristo⁷⁹². Según la leyenda medieval recogida por Santiago de la Vorágine, María Magdalena pasó treinta años en una cueva, donde se

⁷⁹¹ *Ibidem*, p. 389.

⁷⁹² GARCÍA ROMERO, M.C, “María Magdala, mujer e imagen. Una aproximación a su representación en la producción pictórica de El Greco” en CABRERA, M.; LÓPEZ, J.A., (dirs.), *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*, 2014, pp. 1-24, p. 4.

retiró para meditar y allí fue ascendida al cielo por los ángeles⁷⁹³. María Magdalena va a ser representada como penitente y mujer arrepentida, pero también en imágenes como la Crucifixión o en el tema del *noli me tangere*, pues las representaciones de la Magdalena Penitente serán mucho más numerosas durante la Contrarreforma, dado que se ajusta perfectamente a las nuevas normas artísticas. Luis de Morales, como uno de los grandes pintores contrarreformistas que se insertan en los años que se estudian en este trabajo, realizó una *Magdalena penitente*, alrededor de la segunda mitad del siglo XVI (Fig. 104). En esta imagen de medio cuerpo a manera de icono, tan típica del arte del Divino Morales, la Magdalena es representada con uno de sus más importantes atributos: la calavera, como símbolo de meditación sobre la muerte, presente en este siglo por influencia del Humanismo y siguiendo la tradición de los siglos XV y XVI, tal como lo hace San Jerónimo o incluso como se referencia en la obra de Hamlet de Shakespeare⁷⁹⁴. Esta obra tuvo mucho éxito y varias copias fueron realizadas de ella, pues respondía perfectamente a la meditación personal que promovía la *devotio moderna* frente al culto, siendo además un ejemplo inmejorable de la vida ascética⁷⁹⁵.

Sin embargo, durante las primeras décadas del siglo XVI será mucho más habitual encontrar imágenes de María Magdalena dentro de escenas de la Biblia, como es el caso del *Noli me tangere*, las escenas de la Crucifixión y Muerte de Cristo, o en retablos sobre la vida de Jesús o de la propia Magdalena. Un ejemplo de esto es la pintura realizada por Juan de Flandes para el políptico de Isabel la Católica, en el que añade la escena en la que Jesús se aparece a María Magdalena (Fig. 105), imagen que reproduce también para el retablo del altar mayor de la Catedral de Palencia. Son varias las versiones que los Evangelios aportan acerca del momento y la circunstancia en que Cristo se aparece a María Magdalena, pero todas coinciden en que fue a ella a quien primero se apareció tras resucitar, pronunciando la famosa frase “No me toques, porque aún no he subido a mi padre” (Juan 20:17), que otorga la denominación de este tipo iconográfico. En la pintura de Juan de Flandes destaca la figura de la Magdalena, ataviada con una gran vestimenta que recuerda a la calidad de las telas de inspiración flamenca, vestida a la moda renacentista; además de señalar la aparición de su atributo principal, el tarro del unguento con el que ungió los pies de Cristo, llama la atención su

⁷⁹³ *Ibidem*.

⁷⁹⁴ MATEO GOMEZ, I., “Nueva aportación a la obra de Morales: cronología, soportes y réplicas” en *Archivo Español de Arte*, n° 350, 2015, pp. 131-140, p. 138.

⁷⁹⁵ *Ibidem*,

mirada y su cabeza que se dirigen hacia el suelo y los pies de Jesús, en señal de respeto. Por otro lado, el pintor parece haber escogido para representar justo el momento en que Jesús le pide a la Magdalena que no le toque, lo que puede percibirse por la mano de Cristo que señala hacia la figura femenina haciendo un gesto de separación. Esta imagen en la que una mujer se encuentra tan cercana a Cristo debió ser para las mujeres del XVI toda una inspiración.



Fig. 105, Juan de Flandes, *Aparición de Cristo a la Magdalena (Noli me tangere)*, políptico de Isabel la Católica, 1490-1500, Palacio Real de Madrid.

También para el políptico de Isabel la Católica, su pintor de cámara Juan de Flandes realiza una pintura donde se representa el momento en que Cristo se encuentra con la mujer de Samaria (Fig. 106). Este pasaje bíblico aparece en el Nuevo Testamento y cuenta el momento en que Jesús descansa al lado de un pozo al llegar a la ciudad de Samaria, mientras los apóstoles acuden a encontrar comida; cuando ella se acerca Jesús le pide agua y ella se sorprende, pues por tradición los judíos no hablaban con los samaritanos. Tras una conversación en la que Cristo hace una metáfora sobre el agua del pozo y la gracia divina, la mujer samaritana comprende que se trata del Mesías y corre al pueblo para difundir la noticia, consiguiendo que muchos se unan a Jesús, actuando

así como una evangelizadora. Es interesante señalar que, como ocurre en otros pasajes, los apóstoles se sorprenden de ver a Jesús hablando con una mujer, puesto que la tradición judía era de raíz misógina, pero pese a ello, como ya se ha comentado, Jesús no sólo tuvo seguidoras sino que las trató como iguales, y esta es buena muestra pues después Cristo señalará a sus apóstoles cómo ellos han recogido los frutos que realmente esta buena samaritana había sembrado entre el pueblo, defendiendo el papel de la samaritana. Juan de Flandes representa a la samaritana con gran influencia flamenca, especialmente en el paño que recubre su cabeza y ésta, vestida a la moda renacentista, se encuentra en el momento en que saca el agua del pozo; de nuevo, como en la mayoría de imágenes en las que estas mujeres aparecen ante la divina presencia de Cristo, la mirada se dirige respetuosamente hacia el suelo y la actitud es de júbilo y admiración.

De un autor anónimo flamenco se conserva en el Museo de San Telmo una Verónica pintada en el siglo XVI (Fig. 107). La mujer Verónica, como es sabido, fue quien facilitó a Cristo un paño para que limpiara el sudor y la sangre de su cara durante el Viacrucis y, cuando se lo devolvió, el rostro había quedado plasmado por completo en dicho paño de forma milagrosa, siendo el único testimonio que se conservaría de su apariencia. Esta mujer, al igual que ocurre con otras santas mujeres que, como se ha visto, son representadas en la pintura, son veneradas por su relación con Cristo como fieles seguidoras y ayudantes. En el caso de la Verónica, siempre es representada con el paño en las manos donde se refleja el rostro de Cristo, que aparece como un hombre de mediana edad, de rostro alargado, pelo largo y barbado, así como con las marcas de sangre que le produjeron las heridas de los golpes y la corona de espinas. En esta pintura la Verónica es presentada como una mujer noble renacentista, vestida ricamente y peinada a la moda del momento; esto puede ser debido a que se trate realmente de un retrato de una mujer noble como la Verónica, o ser idea del autor, que ha preferido representarla como una mujer contemporánea a su tiempo para conseguir una mayor efectividad en el ánimo de los espectadores.

Salomé también es una figura con cierta presencia en la pintura renacentista que conservamos en España, aunque su representación siempre está relacionada con la vida de San Juan Bautista y no es una figura aislada, como puede ocurrir en otros casos europeos, como la *Salomé* de Tiziano, realizada en 1515, la *Salomé con la cabeza de Juan el Bautista* de Andrea Solario o las diferentes versiones pintadas por Lucas

Cranach, en las que aparece como protagonista, sin necesidad de estar acompañada por la historia de Juan; en estas imágenes siempre es mostrada como una mujer altiva, reflejando un modelo contrario al de la mujer ideal que se pretende conseguir, por lo que podemos asegurar que también se trata de una mujer ejemplar para el sexo femenino pero para ver aquello que no debe ser una mujer virtuosa. Alonso Berruguete, realiza una *Salomé*, (Fig. 108), pero esta fue pintada durante su estancia en Florencia, donde fue influido por el incipiente manierismo que allí se estaba dando. Es un ejemplo curioso dentro de la pintura española puesto que en el territorio peninsular esta mujer no parece haber sido representada, como se ha comentado anteriormente, de forma individual, sino siempre inserta en ciclos narrativos sobre la vida de San Juan el Bautista, por lo que es importante remarcar que se trata de una obra realmente italiana, pues Berruguete la realiza estando en Italia. La pintura tiene grandes tintes manieristas en el alargamiento de las formas, los colores brillantes y el movimiento que se genera gracias a la actitud agitada tanto de Salomé, como de la expresión que muestra la cabeza ya cortada del Bautista. Destaca que, aunque se puede percibir el ambiente enrarecido, el rostro de Salomé no es expresivo ni muestra gesto alguno de arrepentimiento, miedo o ni siquiera asco.

Esta pintura es un interesante ejemplo de las diferencias que encontramos entre España, los Países Bajos e Italia a la hora de representar ciertas iconografías, como es el caso de esta Salomé que en España es representada como una figura influyente en la vida del Bautista, mientras que en otros países europeos aparece individualizada como la personificación del pecado carnal y la soberbia. Aunque desde el periodo medieval esta mujer es representada en ocasiones bailando, mostrando así su actitud seductora y su sensualidad, como es el caso del *Banquete de Herodías*, de Benozzo Gozzoli, en España, y en el Renacimiento en general, se prefiere su imagen con la cabeza del Bautista ya cortada en una bandeja de plata, como describe el pasaje bíblico.

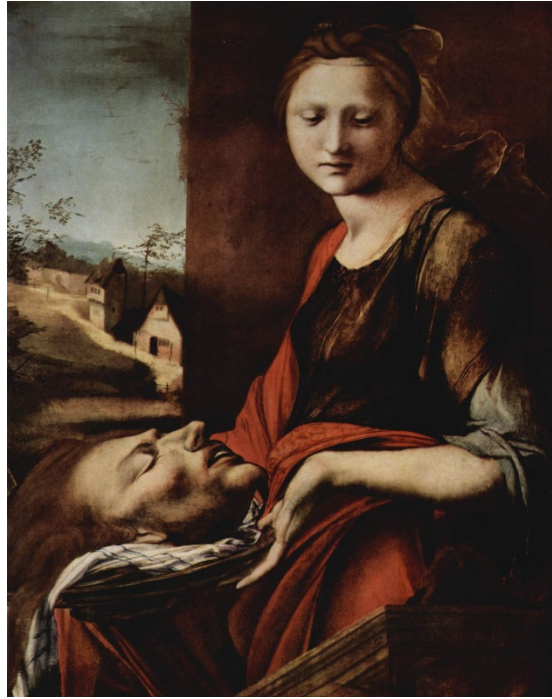


Fig., 108, Alonso Berruguete, *Salomé*, 1512-1516, Galería de los Uffizi.

Excepto Salomé, caso excepcional por ser el modelo de la anti-mujer, el ejemplo de todo aquello que las mujeres renacentistas y cristianas no debían ser, las demás mujeres bíblicas que aparecen en la pintura religiosa del Renacimiento en España se caracterizan por su cercana relación con Jesús y su vida piadosa llena de virtudes, que desde luego eran un modelo perfecto de comportamiento para las mujeres, quienes pese a su poca influencia en la autoridad eclesiástica y las limitaciones que la Iglesia les imponía, tenían en estas figuras femeninas una perspectiva diferente de la presencia femenina en el cristianismo y la confirmación del amor que Cristo tuvo hacia las mujeres, a las que consideró iguales que a sus seguidores masculinos, teniendo con algunas de ellas una relación incluso más cercana que con algunos de sus apóstoles, y desde esta perspectiva casi feminista lo narró Isabel de Villena en su *Vita Christi*. Hay autores que aseguran que Isabel de Villena escribe el Nuevo Testamento al igual que hicieron los evangelistas, ya que ella usa las mismas fuentes y recaba la información de los mismos lugares que éstos lo hicieron, tanto en cuanto a tradiciones orales como escritas, pues tampoco los evangelistas conocieron a Jesús; lo que caracteriza la obra de Isabel es el rescate de la presencia femenina en los pasajes que estas historias de tradición oral y escrita cuentan⁷⁹⁶. En la *Vita Christi* de Isabel de Villena se eliminan las referencias a la sumisión pasiva de las mujeres del Nuevo Testamento, entre ellas la

⁷⁹⁶ CRIADO, M., “La Vita Christi de Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea”, en *Lemir*, n° 17, 2013, pp. 75-86, p.76.

Virgen María, imagen en torno a la cual se había creado todo el ideario sobre la mujer ideal del Renacimiento⁷⁹⁷. Esta percepción de las mujeres neo testamentarias que nos presenta Isabel de Villena nos habla de la nueva espiritualidad femenina, que encuentra en la meditación personal una forma de escapar de un mundo que las recluye, y que tiene en el ejemplo de estas mujeres que se relacionaron con Cristo el mejor ejemplo de los beneficios de mantener una relación directa con la divinidad, uno de los principales presupuestos de la *devotio moderna* que dominaba el panorama religioso del momento.

Es muy interesante comparar la pintura religiosa española con la del resto de países europeos en cuanto a la representación de las denominadas mujeres fuertes de la Biblia. Los pasajes bíblicos que son escogidos para su representación a lo largo de la Historia del Arte responden a parámetros de utilidad, por lo que están relacionados con sus implicaciones educativas para las mujeres, la carga moral o emocional que pueden transmitir, aquellas historias donde la mujer aparece pasiva o sumisa y además se hacen diversas interpretaciones y visiones del mismo relato, como en el caso de Eva, que puede ser representada como mujer culpable y pecadora, o como la primera madre de todos, prefiguración de la imagen de María; por tanto, es clave para el estudio de la presencia femenina en la pintura religiosa tener en cuenta que la aparición de estas mujeres está pensada con un fin u otro y no todas sus historias son válidas para tal objetivo⁷⁹⁸. Es por ello que existen mujeres bíblicas que apenas han sido representadas, o que lo fueron pero han sido silenciadas por diferentes motivos, ya que igual que estas figuras son sometidas a un proceso de selección y visibilización, también pueden serlo a otro de exclusión y silenciamiento cuando no encajen con los intereses del momento⁷⁹⁹. Los motivos de supresión de personajes son variados, y pueden deberse a cambios doctrinales, como ocurre con el Concilio de Trento e imágenes como la Virgen de la Leche, los tratados artísticos o la censura religiosa o civil, que se apoyan en la función pedagógica y moral de la imagen, por lo que ésta debe ser controlada⁸⁰⁰. Así, mientras la Contrarreforma elimina personajes femeninos como una forma de fijar visualmente el concepto del papel secundario femenino, conllevando un decaimiento de la importancia de las historias femeninas del cristianismo, la pintura renacentista muestra la importancia que en estos momentos tiene la mujer para la sociedad basada en la familia,

⁷⁹⁷ *Ibidem*, p. 78.

⁷⁹⁸ YEBRA, C., *op. cit.*, p. 25.

⁷⁹⁹ *Ibidem*, p. 27.

⁸⁰⁰ *Ibidem*.

pues aunque esta se encuentre recluida en el hogar, su papel como madre y esposa es fundamental, por lo que proliferan las imágenes de personajes femeninos en la pintura; además estos son virtuosos para servir también como medio educativo para estas mujeres.

En el Renacimiento español proliferan las mujeres consideradas fuertes del Nuevo Testamento, como es el caso de la Virgen María, Santa Isabel y Santa Ana, María Magdalena, María de Betania, la Verónica, la buena samaritana, etc., todas ellas ejemplo de mujeres valientes, fuertes e inteligentes, pero también modelo de esposas y madres entregadas, sumisas, castas y humildes, por lo que son herramienta perfecta para dar ejemplo a las mujeres de la sociedad renacentista, que debían cumplir un importante papel como esposas y madres. Mientras, en el mundo protestante se da una mayor aparición de mujeres del Antiguo Testamento, las denominadas “mujeres fuertes de la Biblia” que son usadas para mostrar la fortaleza femenina y persuadirlas de su capacidad y responsabilidad en la educación y la construcción de la familia⁸⁰¹. Sin embargo, esto no ocurre en el mundo católico, donde la mujer tiene un papel relevante ahora pero no encuentra la autonomía que sí aporta el mundo protestante al sexo femenino. Esto parece ser una explicación a que, a diferencia de la pintura de otros países europeos, especialmente los Países Bajos, donde sí aparecen con cierta habitualidad mujeres como Judith, que es representada por artistas de la talla de Lucas Cranach o Botticelli, en España estos personajes femeninos no aparecen prácticamente nunca. A diferencia de las mujeres del Nuevo Testamento, cuyas virtudes son la bondad, la sumisión, la humildad y la sencillez, las mujeres fuertes del Antiguo Testamento se caracterizan por una fortaleza diferente a las primeras: se trata de mujeres que han sido capaces de usar el sexo y la seducción o incluso matar a un hombre, teniendo la fuerza y la valentía suficiente para ello, en beneficio de su familia o incluso de todo su pueblo. Quizás este ejemplo femenino fuera para la autoridad masculina del Renacimiento un modelo demasiado autónomo y enérgico para las mujeres de su sociedad, prefiriendo mostrar otro tipo de fortaleza, no basada en la toma de decisiones propia y la fortaleza física y mental, sino en el sacrificio y la aceptación del destino.

Para finalizar este apartado es interesante hablar de aquellas mujeres de la nobleza que quisieron ser retratadas como las mujeres protagonistas del cristianismo. Es

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 28.

el caso de la bellísima pintura atribuida a la mano de Michel Sittow, pintor estonio de los Reyes Católicos, que realiza una *María Magdalena*, que actualmente se encuentra en el Detroit Institute of Arts, y que se ha analizado como un posible retrato de Catalina de Aragón (Fig. 109). El llamado “pintor de párpados” por la característica mirada baja de sus personajes femeninos, como muestra de virtuosismo, retrata a Catalina con los atributos de María Magdalena, entre los que destaca el tarro de unguento y los cabellos sueltos con los que es representada. Tal es el caso de otra bella pintura realizada por un anónimo flamenco que trabajó para la corte de Isabel la Católica, en la que retrata a la reina también como María Magdalena (Fig. 110). En la imagen, se encuentra también el tarro de unguento como principal atributo, aunque el estudio de las joyas que porta la figura femenina ha reconocido el collar que lleva Isabel como parte de su colección de joyas, por lo que se ha identificado como la reina católica, siendo también identificativo el peinado, que dista del pelo largo y suelto que suele ser característico de la Magdalena; el vestido y el peinado marcadamente renacentistas le aportan una imagen de noble dama que la acerca al retrato de corte más que a la representación de un personaje religioso.



Fig. 110, Michel Sittow, *María Magdalena*, 1515, Detroit Institute of Art.

También de gran interés es el retrato que Antonio de Holanda, pintor portugués y padre del tratadista Francisco de Holanda, realizó de la emperatriz Isabel de Portugal y su hijo el futuro rey Felipe II siguiendo el modelo iconográfico de una Virgen con Niño (Fig. 111): Isabel, que aparece ataviada a la moda renacentista, sobresaliendo el sombrero que le cubre la cabeza de vivos colores y sus ricas ropas que no encajan con la

túnica y el manto con que suele ser representada María en este tipo iconográfico, sostiene en sus brazos a Felipe representado como el Niño Jesús, mientras se abrazan y acercan sus rostros en señal de afecto materno filial, aunque destaca que, a diferencia de la mayoría de Vírgenes con Niño del Renacimiento, en este caso los personajes miran directamente al espectador en lugar de mirarse entre ellos, probablemente como muestra de dignidad regia. Con esta trasposición de personalidades, las mujeres más nobles se representaban como santas para mostrar su virtuosismo y encontrarse más cerca de las mujeres por las que sentían devoción.

3.6. LA MUJER IDEAL. BELLEZA Y DECORO EN LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.

La belleza siempre ha sido una preocupación del ser humano, que ha ocupado su tiempo en establecer unos parámetros estéticos y proporciones corporales que tienen como objetivo la consecución de un ideal de belleza, que realmente es un concepto subjetivo: depende de la cultura del lugar y ha sido cambiante a lo largo de la Historia. Durante el Renacimiento, el ideal de belleza femenino vive un gran momento de apogeo; con la influencia de la idealización femenina que se dio en la caballería medieval, la descripción de las mujeres perfectas de Dante o Petrarca a finales de la Edad Media y la recuperación de los cánones de belleza y proporción de la Antigüedad clásica, la imagen de la mujer hermosa culminará en el Renacimiento, interviniendo también la nueva concepción naturalista del arte y los nuevos conceptos sobre la belleza como expresión de la virtud. Todo ello consigue que, pese a que todavía durante el Renacimiento el cuerpo femenino es visto con recelo, por otro lado la belleza se convierta en una más de las cualidades que debía tener la mujer perfecta.

Existen dos actitudes contradictorias con respecto al cuerpo de la mujer en el periodo renacentista: por un lado, se hereda la desconfianza medieval que defiende la debilidad femenina y su cuerpo como fuente de peligrosos apetitos que llevaban al pecado, a lo que se suma el pudor y el temor hacia el cuerpo que trae consigo la fuerte religiosidad del siglo XVI en España, con la influencia de la Reforma y la Contrarreforma. Sin embargo, con los nuevos conceptos acerca del antropocentrismo, la individualidad, el poder de la Naturaleza, el éxito y la perfección se da un culto a la belleza humana y se redescubre el desnudo, también mediado por el rescate del arte clásico, aunque a diferencia de éste, donde el cuerpo masculino fue el que representó el

ideal de belleza a través de la proporción y armonía, ahora será el femenino en el que se centren las ideas acerca de la virtud de la belleza⁸⁰².

Desde Italia llegan los ideales de perfección física y espiritual, así como la recuperación del neoplatonismo y su visión terrenal y sobrenatural de la belleza, aunque en España, como ocurre con todo lo relacionado con el Humanismo, se verá mediado por la exaltación religiosa que caracteriza este periodo y, frente a los cuerpos de formas, movimientos y gestos sensuales de religiosas y mujeres de la mitología griega, y sus cuerpos desnudos, aparece una interpretación propia: el ideal de belleza podrá percibirse en los rostros y a través de los ropajes y ciertos gestos, pero no encontramos apenas imágenes en las que se presenten cuerpos desnudos o figuras claramente seductoras, sino todo lo contrario, con representaciones femeninas caracterizadas por ir bastante tapadas y mostrar actitudes decorosas.

Son escasas las imágenes que conservamos en las que podamos ver figuras femeninas desnudas, ni siquiera de aquellas mujeres bíblicas en la que su historia justifica la visión de su cuerpo; tan sólo en algunos martirios y en la figura de Eva, el Renacimiento español aceptó el desnudo parcial o total de la mujer, mientras en Italia se celebraba el descubrimiento del desnudo añadiéndolo en cada representación que tenía una mínima justificación para ello. Quizás no se conozcan o no hayan llegado hasta nuestros días más imágenes en las que la sensualidad femenina característica del Renacimiento es mostrada, ya que se trataba de pinturas encargadas sobre todo para el ámbito privado de las viviendas de los más pudientes. Uno de los pocos ejemplos que se conocen, no sólo de pintura en la que aparece un sensual desnudo femenino, sino también de temática mitológica, es la *Dánae recibiendo la lluvia dorada*, del pintor Gaspar Becerra (Fig. 112). Esta hermosa representación cuenta la historia de Dánae, que es encerrada por su padre en una torre para impedir que quede embarazada, pues el oráculo le había contado que un hijo de su hija le mataría; sin embargo, esto no impidió que Zeus cumpliera sus deseos, y se introdujo en forma de lluvia dorada, dejándola embarazada, de cuya unión nacerá el famoso Perseo. Gaspar Becerra, que había estado en Roma para formarse, pinta este maravilloso fresco bajo el patrocinio de Felipe II, para decorar una de las torres del Palacio del Pardo. Su formación italiana queda patente en esta forma de representar la forma femenina y su desnudo, de la que carecíamos de

⁸⁰² DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, op.cit., p. 75.

tradición en España, por lo que podemos casi comprenderla como una obra de origen italiano.



Fig. 112, Gaspar Becerra, *Dánae recibiendo la lluvia dorada*, 1565, Palacio Real del Pardo.

Las imágenes de mujeres que encontramos en la pintura religiosa no muestran la realidad sino una serie de valores e ideales sociales, pero también estéticos, que cambian a lo largo de los siglos y que son compartidos por artistas y mecenas. Por ejemplo, conforme avanza la Edad Media y comienza el siglo XVI se abandona un canon de belleza femenina que aboga por la esbeltez y los miembros alargados, para pasar a una estética en la que la mujer está más rellena y es de caderas más anchas, pues esto era signo de buena posición, mientras la delgadez mostraba pobreza⁸⁰³. Así, a diferencia del retrato que, aunque idealizado, mostraba algunos rasgos de la persona representada, la pintura religiosa fue un campo de cultivo para la creatividad artística, pues podían crear modelos de belleza, al igual que lo eran de comportamiento.

La belleza ideal del Renacimiento comienza a aparecer alrededor del año 1470, cuando se crean una serie de retratos femeninos que no eran mujeres específicas, sino mujeres hermosas que representan un tipo de belleza ideal. Esta belleza se remonta a las

⁸⁰³ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, *op.cit.*

descripciones que Petrarca hace de Laura y Dante de Beatriz, y se mantienen algunos rasgos de la literatura de caballería que describía a las mujeres que aparecían, no sólo psicológica, sino también físicamente, como figuras de largos cabellos dorados, tez pálida, ojos almendrados, pequeños y redondeados senos, boca pequeña y labios rojos como las mejillas, cintura graciosa y manos largas y finas, rasgos que se trasladarán al Renacimiento y que serán repetidos por autores como Castiglione o Leone Ebreo que afirma que “la belleza es la proporción de las partes con el todo y la adecuación del todo con aquellas”⁸⁰⁴ .

Desde el siglo XV confluyen una serie de factores que hacen que la belleza se conciba en una doble dirección que parece en cierta manera incoherente hoy en día, pero que fue comprendido por los hombres de aquella época, que conciben la belleza como imitación de la naturaleza según reglas científicas y, al mismo tiempo, contemplación de una perfección sobrenatural que no se percibe con la vista; de esta manera, con la aparición de la perspectiva en Italia, el desarrollo de técnicas artísticas que proceden del mundo flamenco, la influencia del neoplatonismo y el clima de misticismo, aparece un concepto de belleza que es doble, pues el mundo visible es el medio para conocer el suprasensible, y de esta unión nace la belleza ideal del Renacimiento⁸⁰⁵ . Alberti es quien expande la famosa historia del método de Zeuxis, según el cual es tarea del artista escoger de la naturaleza los fragmentos más bellos y juntarlos con gracia⁸⁰⁶ . Los artistas podían elegir de entre los cánones ofrecidos por la sabia naturaleza aquellos que consideraban más bellos y darle forma a partir de la idea que se ha configurado en su mente, de forma que la belleza que se presenta es al mismo tiempo imitación de la naturaleza pero también invención y superación de la misma; el artista, que ahora es considerado un genio y su trabajo estaba intelectualizado, podía transformar la tosca naturaleza para alcanzar la gracia⁸⁰⁷ , que tan presente está, especialmente en la obra de Rafael, pero también en pintores españoles como Yáñez de la Almedina o Juan de Juanes.

Pero si hay algo que identifica la belleza del Renacimiento es su valoración como signo exterior de la bondad interior; ahora, la belleza es un atributo necesario para

⁸⁰⁴ CASTELLI, P., *op. cit.*, p. 237.

⁸⁰⁵ ECO, U., *Historia de la Belleza*, Barcelona: Debolsillo, 2013, pp. 176-178.

⁸⁰⁶ TINAGLI, P., *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation and Identity*, Manchester: Manchester University Press, 1997, p. 73.

⁸⁰⁷ CASTELLI, P., *op. cit.*, p. 239.

el carácter moral pues la envoltura del cuerpo es el espejo del yo interior⁸⁰⁸, lo que enlaza esta teoría con el neoplatonismo y la fisiognomía, pseudo ciencia que tuvo un gran desarrollo en la Antigüedad clásica y la Edad Media, y cuya tradición va a recoger el Renacimiento. Esta belleza que había sido codificada y estaba basada en la literatura era igual para toda Europa, y las mujeres quisieron conseguirla, para lo cual se extendió el uso de cosméticos, como se verá más adelante. Así, con un prototipo fijo de belleza ésta no será discutida ni debatida, y quedará adherida al sexo femenino, existiendo dos destinos para las mujeres: ser bellas o no serlo, funcionando como si fuera un diagnóstico que simplemente observando con la vista un cuerpo puede anticiparle un futuro⁸⁰⁹. La belleza se convierte en parte del virtuosismo femenino, de su perfección, a la manera de un don o signo de gracia.

Se considera ahora que para el intercambio social es importante captar la atención, por lo que la fealdad y la belleza juegan un rol clave cuando las personas entraban en escena⁸¹⁰; con este concepto es comprensible que en estos momentos se cree la necesidad en la pintura de ser bella para captar la atención de los fieles. Como asegura Palma Martínez-Burgos, la Iglesia y los teóricos del arte comparten la idea de que la función propagandística de la imagen depende en gran parte de que la imagen sea bonita y devota, pues se considera que una pintura buena y bella aproxima más al fiel a la divinidad, en este doble sentido que ahora tiene la belleza, según la cual no sólo observamos lo terrenal, sino que a través de ella llegamos a la divinidad, por lo que, en resumen, el grado de belleza de la representación pictórica será determinante para que la imagen cumpla su función de forma eficaz⁸¹¹; la Iglesia, conocedora de que a través de los sentidos es como se puede llevar a cabo una función pedagógica en los fieles, acepta el despliegue de objetos que durante el siglo XVI formarán parte del culto cristiano⁸¹².

Sin duda, un ejemplo maravilloso de representación de la belleza, donde aparecen los conceptos sobre la virtud reflejada en el exterior bello, y la necesidad de que la imagen sea hermosa para captar la atención de los fieles, se encuentra en la imagen de *Santa Catalina de Alejandría*, realizada por Yáñez de la Almedina y considerada como probablemente la imagen más bella creada en el Renacimiento

⁸⁰⁸ DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de la Mujeres. Del Renacimiento...*, *op.cit.*, p. 89.

⁸⁰⁹ *Ibidem*, p. 127.

⁸¹⁰ *Ibidem*.

⁸¹¹ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Ídolos e Imágenes...*, *op.cit.*, p. 268.

⁸¹² *Ibidem*, p. 267.

español (Fig. 113). Su monumental figura se recorta sobre un fondo arquitectónico, destacando los elegantes ropajes que la santa porta, donde los dorados y los colores ricos transmiten una gran sensación de belleza y magnificencia, que completa el ademán elegante con el que la santa se recoge el manto. Aparece con los atributos de su martirio, como son la rueda de pinchos y la espada, y detrás de ella la palma que simboliza su muerte como mártir y el libro, como signo de sabiduría. No hay duda de que esta figura representa el ideal de belleza del Renacimiento: sus cabellos son largos, dorados y caen en bucles sobre su espalda, su tez es pálida, lisa y casi transparente, sus ojos almendrados y su nariz recta recuperados del ideal clásico, la boca pequeña en la que se esboza una tímida sonrisa a la manera de Leonardo y un cuerpo escultórico y con presencia, que hacen de esta imagen la plasmación más perfecta de la belleza ideal. Los detalles de las telas del vestido, con brocados y decoraciones, en cuyas mangas encontramos letras cúficas, así como las piedras que embellecen la empuñadura de la espada y la corona que se encuentra detrás y que recuerda su origen regio⁸¹³, son de una enorme belleza y calidad, al igual que el delicado velo transparente que le cubre en parte la cabeza. Con este hermoso aspecto no solo se pretende captar la atención del espectador, o mostrar la calidad técnica del pintor, sino también enseñar la calidad espiritual y el virtuosismo de la santa.



Fig. 113, Yáñez de la Almedina, *Santa Catalina*, 1510, Museo del Prado.

⁸¹³ <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/santa-catalina-yaez-de-la-almedina/e47ada14-2aa1-4760-a35d-3da63e548d59> (Consultado en 5/8/2019).

La idea del bien unida a lo bello fue desarrollada en la mente del humanista Marsilio Ficino, quien tradujo las obras de Plotino y aseguró que la belleza no se basa sólo en la proporción, sino también en la unidad armoniosa y en el esplendor de los cuerpos, por lo que nada que esté rodeado de sombra, sea desorden amorfo o una masa carente de significado, podrá ser nunca bello⁸¹⁴. Para Ficino, los seres humanos tenemos una idea innata de belleza en nosotros y la reconocemos en las cosas que observamos y que nos parece que se corresponden con nuestra idea innata de lo bello; ésta aparece, no sólo en la luminosidad divina y los materiales preciosos, sino también en la belleza de las mujeres.

Por tanto, podemos asegurar que la belleza ideal femenina no sólo es una muestra del virtuosismo interior a través del exterior, sino también una forma de conectar con la divinidad a través de la percepción y experiencia de la belleza más perfecta; así, contemplando la belleza terrenal se puede llegar a contemplar el mundo suprasensible, donde se encuentra Dios. Dada esta idea, es totalmente comprensible que las mujeres religiosas que aparecen en la pintura se muestren como modelo de belleza ideal, pues no sólo se dignifica su imagen y el artista tiene una excusa para mostrar sus capacidades, sino que también se muestra su pertenencia al mundo divino. En otra imagen pintada por Yáñez de *Santa Eulalia* a principios del siglo XVI volvemos a encontrar esa representación ideal de belleza femenina con la que las santas merecen ser representadas (Fig. 114). También aparece con los atributos de su martirio, en este caso el aspa donde fue torturada, y con un libro, de nuevo como símbolo de su sabiduría y virtud. Destaca su belleza, en la que contemplamos rasgos que ya se encontraban en la Santa Catalina, como los cabellos dorados, ondulados y sueltos, o el rostro de tez pálida, ojos almendrados cuya mirada siempre se dirige de forma humilde hacia el suelo, nariz recta y boca pequeña; es reseñable su vestimenta, que responde a la moda renacentista y que la muestra como una noble dama de corte, cuyo cuello es decorado con un hermoso collar, pues de esta manera se otorgaba dignidad a estas mujeres que, en muchos casos, habían nacido en el seno de familias acomodadas.

Juan de Juanes realiza una pintura denominada *Nuestra Señora de Belén*, que se considera un retrato realizado por este artista en el que representa a la Virgen María (Fig. 115). La imagen queda totalmente ocupada por el rostro que Juanes imagina de

⁸¹⁴ CASTELLI, P., *op. cit.*, p. 198.

María, que es representada con el hábito de luto típico de la viuda, donde destaca el escapulario que le cubre toda la cabeza, dejando a la vista tan solo el dulce rostro de la Virgen. Dada la conexión que el Renacimiento establece entre la belleza exterior e interior, y cómo a través de su contemplación podemos trascender desde el mundo terrenal al sobrenatural, la figura de la Virgen María no se concibe de otra forma que no sea mostrando el mejor ejemplo de belleza ideal que pueda ser mostrado por los pintores. Así, Botticelli, Rafael o Leonardo da Vinci en el mundo italiano; Joos van Cleve o Adrian Isenbrandt en el flamenco y Juan de Juanes, Luis de Morales o Paolo de San Leocadio muestran a la Virgen perfectamente ajustada a los parámetros de la belleza ideal renacentista, pues ella, que es mujer entre todas las mujeres, debe mostrar su grandeza interior a través de su aspecto exterior.

La concepción de la relación entre la imagen exterior y las bondades interiores tiene como sustento conceptual la fisiognomía, según la cual se pueden conocer los rasgos del carácter de una persona a través de su apariencia física. Durante el Renacimiento, la fisiognomía se centraba todavía en los rasgos exteriores permanentes de las personas, pues no será hasta el siglo XVII cuando aparezca, influido por la exaltación de las emociones típicas del Barroco, una fisiognomía como expresión de las pasiones, en la que se tienen en cuenta también aquellos rasgos transitorios del rostro, es decir, los gestos que muestran los movimientos del alma. La fisiognomía ha formado parte de la vida cotidiana de muchas sociedades, pues ha resultado necesaria, en tanto que el ser humano se comunica y se relaciona, por lo que la capacidad de leer las líneas del rostro del otro resulta clave como parte de la misma convivencia, resultando una herramienta muy útil en el día a día de la gente, para hacer negocios, para juzgar, e incluso para ser un buen gobernante. Esta ciencia se basa en la creencia ancestral en la relación del cuerpo y el alma, así como en la capacidad innata del hombre, de la que habla IbnArabi en su obra *De la perspicacia fisiognómica y sus arcanos*⁸¹⁵, según la cual el hombre posee una cierta perspicacia o perceptibilidad de manera natural, y es por ello que somos capaces de percibir ciertas cualidades de las personas que conocemos a través simplemente de un primer vistazo a su físico.

La fisiognomía va a experimentar en la Edad Media una difusión desconocida hasta entonces. Durante la Antigüedad griega y romana dio sus primeros pasos en el

⁸¹⁵ IBN ARABI, *De la perspicacia fisiognómica y sus arcanos*, en Maria J., Viguera. *Dos cartillas de fisiognómica. IbnArabi y Al-Razi*, Madrid: Editora Nacional, 1977, p. 32.

mundo de la ciencia y aparecieron también los primeros tratados sobre este tema. Algunos de ellos, como el de Pseudo Aristóteles⁸¹⁶, serán una fuerte influencia para los tratados posteriores, especialmente medievales. Como es sabido, durante la Edad Media asistimos a uno de los mayores intercambios culturales de la historia, gracias, entre otras cuestiones, a la aparición de la actividad traductora. La fisiognomía como sistema pasará del mundo griego al árabe, prolífico en estudios científicos, y a partir de los textos árabes que se traducen en occidente durante el medievo es como llegarán hasta los tratadistas medievales occidentales, como Miguel Escoto. Será a partir del siglo XIII cuando la fisiognomía comenzará a institucionalizarse y a analizarse, a ser un tema de debate, estudiándose desde el punto de vista de su método, objetivos, etc. Otra de las características de la fisiognomía medieval será la lucha que llevarán a cabo los nuevos tratadistas, para elevarla a la categoría de ciencia. La fisiognomía será defendida como ciencia a través de su método racional, por el cual se puede conjeturar acerca del carácter o la inclinación del ánimo mediante la configuración del cuerpo, ya que ambos se encuentran regidos por los astros, estableciendo aquí la relación con la astronomía⁸¹⁷.

Durante el Renacimiento, las teorías que el medievo había sistematizado acerca de la fisiognomía, y que provenían en su mayor parte de la Antigüedad, serán utilizadas sin grandes novedades hasta la aparición de la obra de Giambattista della Porta, *De Humana Physiognomiae*⁸¹⁸, a finales del siglo XVI, que de nuevo ordena todo el conocimiento anterior, pero en este caso aportando imágenes ilustrativas; otro ejemplo es la controvertida obra, por el debate acerca de su autoría, denominada *La nueva filosofía de la naturaleza del hombre*⁸¹⁹, que algunos autores atribuyen a Olivia Sabuco y otros a su padre, el bachiller Miguel Sabuco, o el *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan⁸²⁰. Aunque hasta el siglo XVII no se hace un uso reglado de la fisiognomía en el arte, quedando ya registrado por los tratados artísticos de

⁸¹⁶ PSEUDO ARISTÓTELES, *Fisiognomía* en MARTÍNEZ MANZANO, T., CALVO DECÁN, C., *Fisiognomía. Fisiólogo*, Madrid: Gredos, 1999.

⁸¹⁷ CARO BAROJA, J., *La cara, espejo del alma*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1987, p. 13.

⁸¹⁸ GIAMBATTISTA DELLA PORTA, *De Humana Physiognomiae*, 1586, (Miguel Ángel González, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2007).

⁸¹⁹ OLIVIA SABUCO, *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, 1587, (Madrid: Editora Nacional, 1981).

⁸²⁰ HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, 1575, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/html/feddd754-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Consultado en 5/8/2019).

personalidades como Francisco Pacheco o Jusepe Martínez⁸²¹, sí hay referencias a la fisiognomía en la obra de algunos artistas renacentistas; es el caso de Pomponio Gaurico, quien dedica un capítulo a la fisiognomía en su texto *De Sculptura*⁸²², y especialmente de Leonardo da Vinci, de quien conservamos sus famosas *Cabezas Grotescas*. Aunque no se han conservado los textos que dedicó a la fisiognomía, conocemos referencias fisiognómicas a través de su tratado; aunque no reconoce que se trate de fisiognomía y, de hecho, la rechaza, muchos de sus presupuestos coinciden con esta pseudociencia⁸²³.

La presencia de la mujer en los tratados de fisiognomía es prácticamente nula. El género femenino no aparece prácticamente en ninguna descripción de los rasgos, y si lo hace es a través de conclusiones que podemos sacar de manera indirecta, por contraposición de las partes negativas de rasgos masculinos, que normalmente coinciden con características consideradas típicas en las mujeres. Así, la mujer queda relegada a un puesto irrelevante, y solamente aparecerá cuando sea de interés para el autor, bien para ejemplificar, o bien para hablar de lo único importante en la mujer: la sexualidad y el embarazo, por otro lado siempre supeditada al sexo masculino, como ha sido señalado en apartados anteriores. La razón por la que la mujer no es considerada en la ciencia fisiognómica se basa en las ideas acerca de la inferioridad biológica de las mujeres y su condición como hombres defectuosos, que trae consigo grandes diferencias entre la fisiognomía del hombre y la mujer; de hecho, no podemos hablar de parecidos fisiognómicos en la mujer, ya que sus complexiones y su cuerpo se encuentran muy apartados de cualquier tipo de razón, de manera que no se pueden establecer sus rasgos. De esta manera, la fisiognomía se considera propia del hombre e impropia de la mujer, por lo que se explica que estos tratados se refieran de forma exclusiva al sexo masculino. La mujer, de forma general, no suele aparecer en la fisiognomía desde la Antigüedad hasta el Renacimiento, pues el cuerpo de ésta era considerado irracional y pecaminoso, indigno de ser estudiado o sistematizado, cuyo único valor, como se ha visto, era su papel como reproductora.

⁸²¹ ALBERO MUÑOZ, M.M., “La fisiognomía y la expresión de las pasiones en algunas bibliotecas de artistas españoles en el siglo XVII” en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 42, 2011, pp. 37-52.

⁸²² POMPONIO GAURICO, *De Sculptura*, 1504, (André Chastel, Genevre: Librairie Droz, 1969).

⁸²³ CARO BAROJA, J., *op. cit.*, p. 69.

Aunque se puede hablar de la belleza ideal del Renacimiento a través de conceptos fisiognómicos, como es la muestra de la bondad y perfección interior a partir de los rasgos físicos, es complicado establecer una relación entre ésta y los artistas del XVI español, pues no se conocen sus bibliotecas y no podemos saber si poseían tratados sobre fisiognómica; además, no hay literatura artística hasta finales de este siglo, por lo que tampoco se puede asegurar el uso de los rasgos fisiognómicos a la hora de representar a estas mujeres religiosas, pues no existen pruebas de su conocimiento y aplicación práctica por parte de los pintores. Así, se puede llegar a una primera conclusión según la cual estos artistas muestran un ideal de belleza basado en las influencias llegadas desde Italia y las estancias que muchos de ellos realizaron allí, donde se formaron. Aun así, se trata de un campo de estudio que, aunque complicado por falta de fuentes, se encuentra abierto, pues no se puede desdeñar la existencia y circulación de tratados fisiognómicos por la España renacentista, que seguro influyeron en el pensamiento de los humanistas que mostraron interés y curiosidad por tantos temas. No se puede considerar una coincidencia que los rasgos de la belleza ideal, como los ojos almendrados, la boca pequeña o la tez blanca, que muestran las mujeres religiosas en imágenes como *La Virgen, Santa Catalina y Santa Rosalía de Palermo*, pintada por Gaspar Becerra (Fig. 116), sean considerados rasgos positivos desde la fisiognomía antigua, época cuyo ideal de belleza influye sobremanera en esta imagen, donde las narices rectas clásicas y la monumentalidad de los cuerpos son elementos sobresalientes en la creación de estas figuras femeninas que Becerra, inspirado por el arte de Miguel Ángel y su propia actividad como escultor, muestra casi como estatuas clásicas.

En definitiva, el Renacimiento se caracteriza, entre otras cosas, por la recuperación del ideal clásico de belleza, pero lo supera, añadiendo gracias al influjo del neoplatonismo un carácter trascendente e incluso divino. A través de la belleza exterior, es decir, la belleza terrenal que somos capaces de percibir con el sentido de la vista, se puede conocer la virtud interior de las mujeres, pues estos conceptos se aplican ahora al género femenino, debido a la herencia de la idealización de la mujer en el amor cortés; por tanto, a partir del exterior, llegamos a conocer el alma de las mujeres, su parte espiritual y sobrenatural. Esa belleza la transmite la *Virgen del Huso* realizada por Hernando de Llanos (Fig. 117), conservada en el Museo del Prado. La pintura es una versión del tipo iconográfico desarrollado por Leonardo, y muestra cómo Llanos se ha

embebido del estilo leonardesco con una interpretación propia del *sfumato* y, especialmente, de sus prototipos femeninos⁸²⁴. Destaca en la imagen la Virgen María, que de nuevo responde como ninguna otra mujer a los presupuestos de la belleza ideal: pese a que en este caso es representada con un velo cubriéndole la cabeza, podemos percibir sus cabellos dorados y destacan sus ojos almendrados y tristes, que miran con melancolía al Niño Jesús, mientras muestra de forma amable una sonrisa velada en su pequeña boca; la nariz recta y las manos grandes y alargadas completan a la perfección este modelo de belleza, que nos muestra que estamos ante una mujer de grandes cualidades y virtudes.



Fig. 117, Hernando de Llanos, *Virgen del Huso*, primera mitad del XVI, Museo del Prado.

La Virgen María se perfila como modelo de la belleza ideal, pues no podía ser de otra manera al estar ésta relacionada con la virtud. Las imágenes de María la muestran como una mujer de rasgos amables y gesto sincero, cuyo rostro y cuerpo presentan los rasgos estipulados como perfectos, pudiendo ser asegurado que la

⁸²⁴ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-huso/981cd3c1-42a2-4e90-861e-3035f9287461> (Consultado en 6/9/2019).

naturaleza hizo una selección de fragmentos bellos y los unió en la persona de María, y así es como ahora la representan los artistas. Dentro de las representaciones iconográficas de la Virgen, la Inmaculada Concepción se perfila ahora en España como la máxima imagen de la virtud, por lo que indudablemente también lo era de la belleza, pues la una se expresa al exterior mediante la otra. Se considera la *Inmaculada Concepción* realizada por Juan de Juanes alrededor del año 1537 (Fig. 118), mientras trabajaba en la parroquia de San Bartolomé de Valencia junto a su padre, la primera imagen que representa este dogma y que se convertirá en prototipo para su representación posterior, que culminará en las maravillosas Inmaculadas del Siglo de Oro, entre las que destacan las pintadas por Bartolomé Estaban Murillo. Se sabe que padre e hijo trabajaban en esta parroquia, donde estaban realizando un retablo en el que iba incluida una representación de la Purísima.

El dogma de la Inmaculada Concepción fue controvertido y muy debatido y, de hecho, no será hasta 1854 cuando la Iglesia católica lo afirma como oficial. Dada la importancia que la pureza tiene en el culto mariano, era necesario limpiar a la Virgen de toda mancha de pecado, pues de otra forma también quedaría corrompido el origen de Cristo. Así, se centró la atención en la procedencia de María, que también había sido concebida de forma milagrosa, sin mediar la relación sexual entre sus padres. Mientras en Occidente durante los primeros siglos del cristianismo se daba por sentado que la Virgen había sido concebida como cualquier ser humano, en Oriente, por la influencia del Protoevangelio de Santiago se defendió la idea de la inmaculada concepción de María⁸²⁵. Autores como San Agustín y San Bernardo afirmaban que era un acto de soberbia asegurar esta concepción sin pecado, pues supone negar la doctrina eclesiástica según la cual, a causa del Pecado Original, todos los seres humanos venían al mundo en pecado, aunque esta idea no será adquirida por la Iglesia Oriental, que incluso celebraba desde el siglo VI la concepción de Santa Ana⁸²⁶. Cuando esta fiesta se extiende a Occidente y en el año 1128 los canónigos de Lyon la establecen el ocho de diciembre, los teólogos deben pronunciarse al respecto, ya que se ha introducido en la liturgia⁸²⁷. A pesar de que la idea de la Inmaculada Concepción no fue bien recibida por una parte

⁸²⁵ STRATTON, S., “La Inmaculada Concepción en el arte español”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo I, nº2, 1988, http://www.fuesp.com/pdfs_revistas/cai/2/cai-2-1.pdf (Consultado en 6/9/2019).

⁸²⁶ *Ibidem.*

⁸²⁷ *Ibidem.*

importante de las autoridades eclesiásticas, consiguió cada vez más adeptos y la aparición de un culto en torno a ella fue inevitable.

El debate continuó durante siglos y enfrentó a las dos grandes órdenes religiosas, dominicos y franciscanos, pues era difícil aceptar y comprender este nuevo dogma. Aparte del factor ya comentado, la Inmaculada Concepción traía otra problemática basada en la aparición de una necesidad de establecer entonces una genealogía femenina de María limpia de pecado hasta el propio comienzo de los tiempos, de manera que ninguna concepción de mujeres relacionadas con la estirpe mariana hubiera estado manchada por el pecado carnal. Los teólogos españoles tendrán un importante papel en la defensa de este dogma, que en territorio hispano llega a convertirse en una cuestión política, pues fue una devoción de los monarcas españoles, llegando en el siglo XVII a crearse una Junta Real que se dedicaba a este tema por completo, viajando a Roma para discutir y defenderlo⁸²⁸.

El culto a la Inmaculada Concepción, según Suzane Stratton, siempre tuvo un carácter popular y las primeras representaciones pictóricas y escultóricas de esta imagen estuvieron destinadas a la propagación de la devoción⁸²⁹. Ya en el siglo XIII los reyes y el clero español defienden la doctrina de la Inmaculada, siendo este doble apoyo muy importante tanto para su expansión como para su desarrollo en el arte. A finales del siglo XIV la doctrina era generalmente aceptada por los franciscanos, así como por importantes teólogos y fue en el siglo XV cuando, tras una ardua discusión contra los dominicos, el Concilio de 1431 proclamó oficialmente la doctrina de la Inmaculada, aunque para la curia romana esto no fue válido, ya que se dio en la sesión treinta y seis, y solo habían aceptado las veintidós primeras⁸³⁰. Con la llegada de los Reyes Católicos continúa el aumento del culto inmaculista, pues es la propia Isabel quien destina fondos para la celebración de la fiesta de la Concepción; también queda reflejado el gusto de la reina por este culto en sus intereses literarios, pues poseyó una copia de la *Vita Christi* de Villena⁸³¹. Los Reyes Católicos impulsaron la creación de la orden franciscana de la Concepción de Toledo y otros lugares inmaculistas, contribuyendo a la intensificación del culto en España, aunque esto no tuvo su reflejo en las colecciones artísticas de los monarcas, pues no poseían obras que estuvieran dedicadas a esta doctrina de forma

⁸²⁸ *Ibidem.*

⁸²⁹ *Ibidem.*

⁸³⁰ *Ibidem.*

⁸³¹ *Ibidem.*

inequívoca. En los alrededores del año 1500 aparecen artistas, mecenas y teólogos que adoptan temas y motivos para crear una imagen que pudiera ser representativa de este abstracto y complejo concepto. Esta iconografía tiene un lento desarrollo y se basó en adaptaciones de representaciones marianas medievales a los patrones inmaculistas, como es el caso de la *tota pulchra*, siendo también representada a partir de los conceptos transmitidos por la Santa Ana triple o el Abrazo ante la Puerta Dorada⁸³². La imagen de la *tota pulchra* aparecen alrededor del año 1500 y deriva de dos fuentes: por un lado, una fuente gráfica que es el *Àhrenkleidjungfrau* alemán que muestra, según el protoevangelio, a la Virgen en el templo cuando va a prometerse a José y es mostrada como una mujer de pie, con las manos en el pecho juntas en modo de oración y el cabello suelto; pero la fuente más importante es la literaria, pues la imagen de la Inmaculada proviene de una letanía mariana⁸³³.

La obra de Juan de Juanes nos proporciona la representación más conocida de la *tota pulchra* del siglo XVI⁸³⁴. Aunque en sus primeras versiones incluye a San Joaquín y Santa Ana, reforzando el significado de la imagen, después aparece como figura aislada, alzada sobre una luna creciente, como es descrita en el *Cantar de los cantares*, pero sin identificarla con la mujer apocalíptica, como ocurrirá más tarde⁸³⁵. En la pintura de Juan de Juanes la vemos rodeada de objetos que simbolizan algunas metáforas bíblicas que se popularizan a través de las Letanías de la Virgen de Loreto, como el sol, el ciprés, la puerta del Cielo, la vara de Jesé, el pozo de agua viva, el rosal, el olivo, el *hortus conclusus*, la luna, la estrella, la ciudad, la palmera, el espejo, la torre de David, el lirio, el cedro y la fuente. En el caso que se estudia, cada una de estas metáforas va seguida por una inscripción que señala qué es cada objeto que acompaña a la Virgen, que está siendo coronada por Dios y Cristo, apareciendo también la paloma del Espíritu Santo. La Virgen, de una enorme hermosura y juventud, se encuentra efectivamente de pie, con los brazos sobre el pecho en señal de oración y el cabello cae suelto por sus hombros, largo, ondulado y dorado como marcan los parámetros renacentistas de la belleza ideal, ataviada con una túnica blanca que hace referencia a su pureza. Bajo las figuras de Cristo y Dios las inscripciones rezan *Tota pulchra est amica mea/et macvula non est in te*, preciosas palabras recogidas del Cantar de los Cantares.

⁸³² *Ibidem.*

⁸³³ *Ibidem.*

⁸³⁴ *Ibidem.*

⁸³⁵ *Ibidem.*

Esta imagen es de nuevo versionada por Juan de Juanes en una *Purísima*, que se encuentra en la Iglesia de la Compañía de Valencia y que parece que pinta como mandato de su confesor, Martín de Albergo, que había tenido una visión de la Virgen en la que le pide que la representara tal como la veía; así, con la descripción del confesor, cuya imagen resultante encajaba en los parámetros de la nueva iconografía de la Inmaculada, la representa Juan de Juanes (Fig. 120). Esta imagen tuvo tanto éxito que tras la muerte del artista se continúa reproduciendo fielmente. Con la imagen de la Inmaculada, la Virgen se convierte en protagonista y se desliga de la maternidad, y lo terrenal, importando solo su espiritualidad y belleza, que nace de su virtud.



Fig. 118, Juan de Juanes, *Inmaculada Concepción*, 1537, colección Banco Santander.

3.6.1. DECORO E IMAGEN EXTERIOR EN LA PINTURA RENACENTISTA DE ESPAÑA.

La imagen femenina en la pintura religiosa del Renacimiento en España está caracterizada por el decoro que muestran sus representaciones, pues todas ellas son mostradas con dignidad y gracia, evitando la malinterpretación de sus figuras. Sin embargo, el concepto de decoro, como asegura Palma Martínez-Burgos, es muy difícil de definir dentro de la teoría del arte⁸³⁶. Sus orígenes pueden ser rastreados ya en la Antigüedad, donde autores clásicos como Horacio y Vitruvio se refieren al decoro como

⁸³⁶ MARTINEZ-BURGOS, P., “El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística” en *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº2, 1988, pp. 91-102, p. 91.

concepto de congruencia y conveniencia, siendo completado en el Renacimiento por Leonardo, quien le añade la *varietas* o multiplicidad que encontramos en la realidad; de esta manera, se trata de un concepto clásico que el pensamiento renacentista recupera y adapta a sus necesidades y que, en un principio, estaba relacionado con cuestiones formales, pues una pintura con decoro era bella y convincente, ya que estaba conformada a partir de la congruencia, la armonía, etc⁸³⁷. En este mismo siglo, la Iglesia se apropia del decoro adaptándolo a sus intereses, por lo que este concepto en principio referido a cuestiones formales pasa a convertirse en una categoría moral, pues en su nombre la Iglesia crea una serie de normas destinadas a la representación con el objetivo de evitar aspectos negativos y depurar hábitos, justificando también en nombre del decoro las censuras que realizaban a tipos iconográficos, escenas o personajes; por tanto, se puede asegurar que, aunque hay teóricos y artistas que hablan sobre el decoro, es la autoridad eclesiástica la que realmente configura la teoría que gira en torno a este concepto, pasando de ser algo profano y referido a la estética formal, a ser relacionado con los significados didácticos y religiosos del arte⁸³⁸.

En España, país donde más poder tenía la Iglesia católica en el siglo XVI, es donde con mayor rigidez se aplican estas normas del decoro y las imágenes de personajes femeninos en la pintura religiosa es un lugar perfecto para percibir su imposición en el arte. Según la interpretación española de este concepto, la imagen tendrá mayor efectividad, significación y carga devocional conforme más se adapte a las normas del decoro, que conllevaban una gran carga de prejuicios sobre el cuerpo, la gestualidad o la intensidad de las emociones expresadas, algo que puede rastrearse en el arte español renacentista, caracterizado por una expresión contenida y la práctica inexistencia de figuras desnudas. Aunque el decoro afectó a todas las facetas, el desnudo se vio especialmente censurado por estas normas, ya que el cuerpo en España estaba cargado de adjetivos peyorativos como fuente del pecado, especialmente en el caso femenino; esto explica una de las características más importantes del arte español del Renacimiento: el escaso desarrollo de temas mitológicos y profanos en nuestra pintura⁸³⁹.

⁸³⁷ MARTINEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., p. 246.

⁸³⁸ *Ibidem*.

⁸³⁹ *Ibidem*, p. 252.

El desnudo es uno de los temas más interesantes de la pintura religiosa en España durante el siglo XVI, precisamente por su casi inexistente presencia, en comparación con el desarrollo que en otros países estaba viviendo, sobre todo en Italia, pero también en los Países Bajos o Francia. El desnudo era un problema relacionado con la moralidad, por lo que había que eliminarlo y revisar nuestra pintura para asegurar su desaparición, algo que no fue difícil pues la arraigada tradición católica y su animadversión hacia el cuerpo ya estaba presente en la sociedad española. Así, en España, como asegura Martínez-Burgos, el desnudo no tuvo una presencia preocupante, pues si se realizaban pinturas de tema mitológico era para el disfrute privado de una porción muy pequeña de la sociedad, como nobles y reyes, estando fuera del ámbito público y, en el caso de la pintura religiosa, ni siquiera en aquellos pasajes bíblicos o escenas como los martirios, donde el desnudo podía estar justificado, se muestra el cuerpo, excepto en muy contadas ocasiones⁸⁴⁰. Es por esto que en España resulta extraño e interesante socialmente que la Virgen de la Leche tuviera tanta expansión y fuera una imagen devocional de tanta importancia, aunque aun así se trataba, como se ha podido ver en otros apartados, de imágenes en las que el niño estaba mamando, por lo que son escasas aquellas en las que el pecho es mostrado directamente.

Aunque en la mayoría de las pinturas se utilizan paños de pureza, hay ciertos tipos iconográficos que se prestan al desnudo y a la muestra del conocimiento anatómico y la destreza de los artistas, como es el caso de las imágenes en las que se representa a Adán y Eva, los Juicios Finales o ciertos martirios donde la desnudez es parte relevante de la historia. Este es el caso del *Juicio Final* pintado por Juan de Borgoña en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo (Fig. 120). En esta imagen es muy interesante fijarnos en la diferencia entre los cuerpos de aquellos hombres y mujeres que son elegidos para la salvación y los que se encuentran en el infierno: los cuerpos de los escogidos aparecen desnudos pero están asexuados, pues en el cielo no existen distinciones entre sexos, algo por lo que las mujeres anhelaban la salvación y dedicaban tanto tiempo a la faceta religiosa de su vida, pues allí podrían por fin conseguir la igualdad. Los cuerpos que se encuentran en el infierno son estratégicamente tapados por la propia composición, que los muestra de tres cuartos, o por llamas que precisamente tapan los órganos sexuales femeninos y masculinos, no solo para cubrirlos estratégicamente, sino también para señalar el lugar del pecado;

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

además, aparece representada la lujuria, que tradicionalmente es encarnada por una mujer, como en este caso. Otro ejemplo interesante es la *Creación de Adán y Eva*, realizada por Juan de Juanes (Fig. 121), donde se representa el momento en que Dios acaba de crear a Eva a partir de la costilla de Adán, que se encuentra plácidamente dormido. Juan de Juanes consigue a través de diferentes recursos tapar de forma velada los órganos sexuales de ambos personajes; en el caso de Adán, es una flor, mientras Eva, que se encuentra arrodillada ante su Creador, tiene estratégicamente levantada la rodilla. Así, se observa cómo aunque el tema justifica la aparición de la desnudez, especialmente en esta imagen de la Creación, cuando aún el cuerpo de los humanos no estaba condenado y la desnudez no estaba mal vista, se producen estrategias para no mostrar una desnudez completa; sin embargo, no cabe duda de que se trata de imágenes interesantes teniendo en cuenta el número total de imágenes del arte español renacentista donde aparece el desnudo, y que seguro fue una forma de mostrar los conocimientos teóricos sobre anatomía y la calidad del trabajo de estos artistas.



Fig. 121, Juan de Juanes, *Creación de Adán y Eva*, siglo XVI, Iglesia de San Nicolás de Bari y San Pedro Mártir, Valencia.

De principios de 1500, conservamos un *Martirio de Santa Catalina* (Fig. 122), realizado en el círculo de Fernando Gallego, que nos ha legado uno de los escasos desnudos integrales representados en un martirio. Santa Catalina es representada

completamente desnuda, excepto por un pequeño paño de pureza, que recuerda a los denominados paños mojados del arte clásico, pues es pequeño y prácticamente transparente, dejando ver casi todo su cuerpo, que se caracteriza por la influencia del arte flamenco, con una anatomía naturalista pero no especialmente realista, donde el vientre aparece hinchado y los pechos son bastante artificiales. Se muestra el momento en que las cuchillas de la rueda se rompen antes de tocar la piel de la santa, y destaca la enorme expresividad de los personajes que aparecen observando la escena alrededor de Santa Catalina, con ojos y bocas abiertas en señal de sorpresa, mientras la santa, en su condición de mujer virtuosa, no realiza grandes aspavientos ni muestra en su rostro más que una leve sonrisa de satisfacción, sin apenas movimiento.

Además de la ya mostrada obra de Gaspar Becerra sobre la historia de Dánae, encontramos muy pocos ejemplos de pintura mitológica o profana en el arte del Renacimiento en España. Juan de Juanes, influido indudablemente por la pintura italiana que tanta presencia tuvo en el Levante español, representó un *Juicio de Paris* (Fig. 123), una de las pocas pinturas en las que se puede contemplar el desnudo femenino a la manera que lo hacían los espectadores italianos. Los cuerpos presentan un estudio anatómico e influencia de artistas italianos, pues son figuras con cuerpos de gran presencia. Todas ellas encarnan el nuevo ideal de belleza, con rasgos clásicos especialmente en el rostro, pero también en la forma musculada de los cuerpos, que, como se ha comentado anteriormente, ya no son esbeltos y delgados, sino que van adquiriendo corporeidad y carnosidad, aumentando su tamaño. Durante el Renacimiento, asistimos a la evolución del desnudo femenino a partir de la transformación de los preceptos grecorromanos; así, como ya se ha comentado, la belleza sí se puede encontrar en el cuerpo femenino, cambiando los convencionalismos clásicos en los que el cuerpo masculino era el más perfecto y bello, de manera que son las mujeres quienes ahora aparecen desnudas, y los hombres vestidos⁸⁴¹. Otra obra de gran sabor clásico es la realizada por Pedro Rubiales, en la que muestra una sensual escena entre *Venus y Marte* (Fig. 124). Se trata de una oda al amor y la sensualidad, en la que Rubiales, que desarrolló su carrera artística entre Roma y Nápoles, despliega toda la influencia que el arte italiano le había proporcionado. Los rostros son de rasgos clásicos, en los que destaca el perfil con la nariz recta, y los cuerpos son monumentales y carnosos, dejando entrever el pecho de Venus por las transparencias de su vestido. La

⁸⁴¹ SERRANO DE HARO, A.; ALEGRE CARVAJAL, E., *op. cit.*, p. 196.

forma en que los rostros se unen y la expresión de las bocas entreabiertas y los ojos entornados nos hablan de una escena de gran sensualidad e incluso cierta carga erótica, que se explica en esta pintura por haber sido realizada en territorio italiano, pues la sensualidad no estaba dentro de las normas del decoro español.



Fig. 123, Juan de Juanes, *El Juicio de Paris*, 1540-1550, Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte, Udine.

Las pinturas sensuales y con rasgos eróticos que se han conservado en España de la época renacentista son escasas y en la mayoría de los casos están realizadas por pintores con formación artística italiana, pintores que trabajan en Italia o artistas propiamente italianos. De nuevo sirve el caso de Gaspar Becerra, que realiza una *Magdalena Penitente* (Fig. 125) cargada de sensualismo. Becerra, que como ha sido señalado estuvo trabajando en Italia bajo la influencia de Miguel Ángel, presenta una pintura que, debido a su formación, se caracteriza por los rasgos italianos donde destaca la sensualidad de las figuras, que tienen una gran presencia y carnalidad. De esta manera representa a la Magdalena, destacando que, al ser una obra que realiza estando ya en España, en lugar de ser mostrada como una penitente a la manera italiana, que se puede ver en obras como la *Magdalena Penitente* de Giampetrino o Tiziano, en la que aparece desnuda y cubierta con sus cabellos pero llegando a mostrar un pecho, Becerra la

presenta vestida con gran decoro. Sin embargo, llama la atención la postura recostada apoyada sobre un brazo que muestra la santa, que ha provocado que caiga la suave tela de su vestido, dejando al aire uno de sus hombros; la cadera ladeada por la postura, y la pierna adelantada, junto con los largos cabellos rubios y el bello rostro, todo realizado con suaves formas a la manera italiana, hace que la escena se cargue de sensualidad, pese a que no aparece el desnudo. Así, es posible asegurar que, aunque la mayor parte de las imágenes pictóricas en las que son mostradas santas o mujeres bíblicas éstas aparecen representadas con el mayor de los decoros, existe en el ambiente hispano un inevitable influjo italiano que nos trae sus formas sensuales y su sentido del erotismo, más palpable sin duda en las imágenes profanas del ámbito privado de las clases más nobles, pero que inevitablemente se filtraba en algunas de estas pinturas religiosas, siendo la Magdalena por su implicación con el mundo terrenal y el pecado carnal una figura proclive a esta representación, como ocurre también en la imagen analizada en el apartado anterior, realizada por Luis de Morales, donde, aunque toda la expresión de la santa está llena de melancolía y arrepentimiento, el cuerpo es mostrado a través de una fina túnica que deja entrever uno de sus pechos, y sus largos cabellos caen sobre sus hombros proyectando una imagen de gran belleza y sensualidad.



Fig. 125, Gaspar Becerra (atribuido), *Magdalena Penitente*, siglo XVI, Museo del Prado.

Si hay un rasgo que sobresalga de la representación de María Magdalena es el cabello, pues este es un elemento que aporta belleza a la figura femenina y que está cargado de connotaciones y significados en todas las culturas. Desde la Antigüedad, la cabellera es uno de los mayores atractivos de las mujeres, convirtiéndose en un símbolo de la feminidad; el cabello ideal ha sido durante muchos siglos representado por un pelo

largo y abundante, rizado y de tono rubio, dorado⁸⁴². Dada la atracción que supone para el sexo masculino este rasgo del cuerpo femenino, la Iglesia lo llenó de connotaciones negativas y alertó del peligro que estaba innato en el cabello, pues despertaba las pasiones de los hombres; son muchas las mujeres relacionadas con el mal o el pecado que han sido representadas con largas cabelleras sueltas como signo de su peligro, como es el caso de Eva, la representación de la lujuria o las sirenas. Así, cuando se quería representar a una mujer fea normalmente aparecía calva o con el pelo muy corto, y cortar la cabellera suponía todo un trauma: las mujeres adúlteras o las prostitutas condenadas eran castigadas con esto, y aquellas que entraban al convento cortaban sus cabellos como sacrificio y ofrenda, pero también como renuncia al mundo terrenal y a la belleza⁸⁴³.

Erika Bornay afirma en su estudio sobre la cabellera femenina en el arte, que el cabello simboliza un principio primitivo, pues es la manifestación de la energía y la fertilidad de las mujeres; con el paso del tiempo ha ido adquiriendo una riqueza alegórica que permanece en multitud de tradiciones, relacionado en muchos casos con la naturaleza y el mar⁸⁴⁴. Actualmente el cabello se relaciona sobre todo con la imagen de la feminidad y la seducción, tradición estética que nos ha llegado como herencia traspasada a lo largo de los siglos, desde la Antigüedad, y con la que debemos interpretar la presencia del cabello en la pintura del Renacimiento en España. Juan de Juanes pinta una hermosa *María Magdalena* (Fig. 126), en la que el cabello es sin duda un protagonista absoluto de la imagen, pues se muestra largo hasta los pies, cubriendo el cuerpo de la santa penitente. La Magdalena es una figura cuya cabellera está llena de significados, y con la que los artistas se han inspirado.

El cabello suelto para el cristianismo, como ha sido señalado, fue un elemento cargado de erotismo y, por tanto, peligroso para la vida masculina; por ello, sólo las doncellas podían llevarlo suelto y a la vista, ya que ellas debían encontrar marido y, además, lo llevaban dentro de su hogar, un lugar seguro. Así, llevar el cabello suelto era signo de soberbia y pecado, y estaba muy relacionado con las prostitutas; sin embargo, el cabello largo y suelto ha sido un objeto ambivalente, pues por un lado ha representado el pecado, pero por otro también era símbolo de virginidad, a través de la

⁸⁴² MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 394.

⁸⁴³ *Ibidem*, p. 408.

⁸⁴⁴ BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 39.

imagen de María y de su vinculación con las doncellas y, por tanto, con la pureza. Así, en María Magdalena el cabello largo y suelto es tanto imagen de sensualidad, como de penitencia y santidad, y sirve para cubrir su cuerpo en señal de vergüenza, como fue representada por Pere Matas en el retablo dedicado a su figura, que se encuentra en Gerona (Fig. 127); en el caso de la Virgen María, dado su estado de virginidad permanente, es representada con los cabellos sueltos, dorados y sin velar en la mayoría de los casos, pues en su condición de doncella no necesita cubrirlos, sus cabellos no son un atractivo erótico sino un bello símbolo de su virtud, aunque en algunos casos los artistas optan por velar su cabeza total o parcialmente para mostrar su estado de madre y esposa, especialmente en las representaciones de la vida adulta de Cristo donde, como ya se ha visto, aparece con atuendo de viuda y luto. Por tanto, en su doble condición de casada y virgen, las normas del decoro le permiten aparecer tanto con el cabello suelto como velado. También ocurre con algunas santas, como Santa Inés, a quien Dios le hizo crecer la cabellera para cubrir su cuerpo cuando fue desnudada y encerrada en un burdel, al rechazar a su pretendiente que era opuesto a su fe⁸⁴⁵.

En la sociedad romana las matronas tapaban su cabello con un velo o con otras prendas, pues por el carácter seductor de éste sólo estaba permitido mostrarlo a las doncellas, pues ellas debían encontrar pareja⁸⁴⁶. De esta forma, el velo no solo servía para cubrir el cabello de las mujeres casadas para evitar la seducción, sino que también se convierte en un símbolo de la sujeción de la mujer a la autoridad del marido⁸⁴⁷. Esta tradición fue heredada por el cristianismo, y tanto Tertuliano como San Pablo hablaron sobre ello, asegurando su necesidad, pues para qué querría una mujer casada mostrar su cabello, considerándolo un acto de seducción y soberbia. Las monjas y religiosas también llevaban velo como muestra de su matrimonio con Dios y de la renuncia a los placeres mundanos; de hecho, desde el siglo IV el rito de consagración de estas mujeres se denomina “velación”⁸⁴⁸. El velo se convierte de esta manera en la prenda más característica de la mujer casada y, de hecho, la tradición del velo como parte del vestuario de una novia, marcando así el paso de soltera a casada, proviene de época antigua, heredada también por el cristianismo.

⁸⁴⁵ *Ibidem*, p. 32.

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 410.

⁸⁴⁷ *Ibidem*, p. 412.

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 343.

En la pintura renacentista de España hay muchos ejemplos de mujeres del cristianismo que aparecen veladas, pero entre todas ellas destacan las figuras de Santa Ana y Santa Isabel, junto con las imágenes en las que la Virgen es representada con este atributo. En *Las Bodas Místicas del Venerable Agnesio*, obra maestra de Juan de Juanes (Fig. 128), podemos observar tanto el tipo de mujer virgen con cabello al aire, como de casada cuyo cabello ha sido tapado. En esta pintura, que puede ser considerada una de las mejores obras realizadas por un pintor español durante el Renacimiento, de calidad indudable, aparecen tres mujeres: en el centro, la Virgen María junto a Jesús Niño aparece vestida con una sencilla túnica y su cabello aparece prácticamente oculto con el velo que cubre su cabeza, en este caso señalando su posición como casada, mientras a su derecha se representa a Santa Inés, protagonista de los desposorios místicos del venerable Agnesio, que es representado haciendo el gesto de colocar el anillo en su dedo, como era tradición en los matrimonios renacentistas. Santa Inés en su caso aparece con el cabello al aire, al igual que ocurre con Santa Dorotea, que aparece entregándole unas granadas y un ramo de flores a Teófilo, haciendo referencia a la leyenda de su martirio. Estas dos mujeres, en su condición de vírgenes, son representadas con el cabello sin tapar, ondulado y rubio, como estipula el canon de belleza, recogido en unas trenzas que conforman un moño, al más puro estilo renacentista.



Fig. 128, Juan de Juanes, *Bodas Místicas del Venerable Agnesio*, 1553-1558, Museo de BB.AA. de Valencia.

Las trenzas y otros recogidos son también protagonistas de las imágenes de mujeres religiosas; sus numerosas formas y las diferentes modas de peinado que se muestran nos hablan de un uso muy frecuente entre el sexo femenino durante el Renacimiento. Las doncellas, como se ha comentado, debían llevar sus cabelleras sueltas para mostrarse ante los posibles pretendientes, por lo que se puede pensar entonces que la mayoría de mujeres que llevaban trenzas o recogidos eran mujeres casadas⁸⁴⁹. Sin embargo, son muchos los ejemplos de mujeres santas no casadas que aparecen representadas con recogidos, lo que nos habla de que lo más probable es que se quiera mostrar a estas mujeres como vírgenes a través de la exposición de su cabello, pero al recogerlo lo desprovee de las connotaciones eróticas que podría añadirle a estas imágenes⁸⁵⁰, con la consecuente falta de decoro, pues no ayudaría a que el fiel se concentrase en la meditación, sino todo lo contrario, llevándolo a pensamientos lujuriosos y obscenos. Un ejemplo de gran belleza se puede encontrar en la *Santa Lucía*, que Juan de Juanes realiza para el retablo de Fuente la Higuera (Fig. 129). La santa, que aparece junto a la palma y los ojos en el plato, atributos de su martirio, aparece representada como una joven de gran belleza, de cabello rubio y rostro clásico, destacando también las formas de su cuerpo, donde las caderas han sido marcadas y Juanes ha remarcado el vientre incluso incluyendo la marca del ombligo, reseñando la fluidez de las telas que recubren su cuerpo. Pero quizás lo más interesante es cómo se muestra el cabello recogido en un moño trenzado realizado con gracia y enorme calidad técnica, pudiéndose percibir incluso el movimiento o el peso del pelo en el moño, que queda natural con los cabellos sueltos. Este aspecto decoroso en la representación de las santas y mártires vírgenes también aparece en la *Santa Úrsula y las once mil vírgenes* realizada por Juan de Borgoña (Fig. 130), donde las jóvenes mujeres aparecen con diferentes estilos en su pelo, pero coincidiendo todas en que ninguna aparece con éste completamente suelto. Algunas de ellas aparecen con un simple recogido y el cabello expuesto, otras decoran los trenzados con tocas, pero llama la atención cómo la mayoría de ellas, pese a ser doncellas, aparecen con veladuras; esto no puede ser otra cosa más que un símbolo de decoro, en el que con la decorosa y escasa exposición del cabello de las vírgenes se quiere reseñar el carácter puro de estas mujeres. Además, no se debe olvidar que en esta época España mantenía un contacto continuo con las Américas que habían sido ya descubiertas; las noticias que venían de allí acerca de la población

⁸⁴⁹ BORNAY, E., *La cabellera...*, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁵⁰ *Ibidem*, p. 150.

indígena hacía hincapié en lo salvaje de su comportamiento, por lo que ahora además se establece una relación entre lo salvaje e ineducado con la cabellera suelta y abundante de las mujeres indígenas americanas, cuyas descripciones llegaban en esta época a España.



Fig. 130, Juan de Borgoña, *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, ca. 1504, Convento de Santa Úrsula, Salamanca.

Otro aspecto de gran relevancia que atañe al decoro en la pintura renacentista en España es la cuestión de la moda, pues existen ciertas contradicciones entre la imagen femenina religiosa y los consejos y recomendaciones que las autoridades eclesiásticas, civiles y los moralistas dan a las mujeres, pese a que la pintura en la que aparecen mujeres del cristianismo debe ahora influirles para saber cómo comportarse, educándolas. El vestido y el adorno tienen una gran importancia en la sociedad de todas las civilizaciones, pues está cargado de significado, es una forma poderosa de construir ideologías acerca del cuerpo y las identidades religiosas y, además, marca los límites entre los sexos y las clases sociales⁸⁵¹. Durante el Renacimiento se desarrolla la importancia de la “feminidad”, es decir, que las mujeres se diferencien de los hombres en apariencia, comportamiento y, evidentemente, en sus vestimentas; por esto, desde el siglo XV comienzan a darse una serie de cambios basados en la diferenciación entre la ropa femenina y la masculina: mientras que los hombres acortaron sus trajes enseñando las piernas e inventaron la bragueta, las mujeres cada vez llevaban ropas más recatadas, en tanto que eran largas y voluminosas, aunque por otro lado marcaban la cintura y mostraban el pecho a través del escote, pues al final la moda también era la muestra de

⁸⁵¹ ANDERSON, B.; ZINSSER, J., *op. cit.*, p. 285.

la belleza, de la clase y la riqueza⁸⁵². Autores como Castiglione refuerzan la idea de que la mujer no debe parecerse en nada al hombre, y sus ideas acerca del constreñido movimiento femenino con el que se refleja suavidad y delicadeza, tan extendidas en estos momentos, influye en la creación de una vestimenta que no permite el libre movimiento femenino.

Por otro lado encontramos la decoración con las que las mujeres completaban su imagen exterior, donde podemos encuadrar las joyas y adornos, pero también los afeites y cosméticos usados para mejorar el rostro, el pelo o la piel. Las artes cosméticas venían desarrollándose desde la Edad Media, momento en que encontramos ya recetarios y libros que hablan de los “secretos de las mujeres”, en los que se daba consejos y también recetas para elaborar perfumes y cosméticos, y que se traspasaban de generación a generación, de madres a hijas, a través de la tradición oral, como ocurría con tantas otras cosas que en su conjunto se ha denominado “cultura femenina”, como se ha visto en apartados anteriores. Los textos que trataban estos temas llegaban a las mujeres más privilegiadas, y no eran solo sobre cosmética, sino que abarcaban temas diferentes, entre los que se encontraban recetas de cocina, cuadros astrológicos o incluso se trataban temas sobre fisonomía, y se expandieron especialmente a partir de la invención de la imprenta⁸⁵³. Se centraban en aquellas partes del cuerpo que quedaban al descubierto, como los hombros, el rostro, el pecho, etc., para corregir los defectos y conseguir el ideal de belleza, para lo cual se utilizaban por ejemplos tintes para aclarar el cabello o polvos para emblanquecer la piel.

Al estar sujetas al imaginario creado por la autoridad masculina, las mujeres fueron, como se ha podido comprobar, víctimas de cambios y contradicciones, según los intereses de los hombres. Así, mientras se exaltaba el ideal de belleza como muestra de las bondades interiores y el vestido se convertía en el Renacimiento en un importante símbolo de posición y dignidad, por otro lado, se consideraba peligroso que las mujeres se interesaran por estos temas, pues podían ser desviadas de una vida de honradez y humildad; la educación de las mujeres estaba orientada a la salvaguarda de su virginidad y su honradez una vez casada, por lo que su formación se dirigía en gran parte a la contención de su cuerpo. Para ello se crea una serie de conceptos acerca del cuerpo, fundamentados en lo sencillo y lo austero, y de la actitud, que debía estar basada en el

⁸⁵² DUBY, G.; PERROT, M., *Historia de las Mujeres. Del Renacimiento...*, op. cit., p. 87.

⁸⁵³ *Ibidem*, p. 92.

silencio, la modestia y la compostura. Los moralistas escriben mucho acerca de los problemas que trae consigo que las mujeres estén pendientes y dediquen su tiempo a maquillarse y vestirse, pues fue considerado también por las autoridades eclesiásticas como una actitud soberbia, al querer cambiar lo que el propio Dios te había dado, mejorándolo; al respecto de esto, dice Juan Luis Vives: “Dios te ha concedido un rostro humano a imagen de su Hijo, y no te lo ha dado desnudo porque insufló en él un principio vital para que brille como un rayo de vida que hay en todas las cosas. ¿Por qué me cubres de porquería y basura?”⁸⁵⁴. Estas ideas fueron comentadas antes por la patrística, con autores como Tertuliano, o el propio San Pedro, que en la primera epístola pide a las mujeres que no adornen su exterior, sino su corazón; Tertuliano por su parte escribe toda una obra en torno al adorno de las mujeres, especialmente el relacionado con las piedras preciosas y los vestidos⁸⁵⁵.

La práctica totalidad de los moralistas va a dedicar al menos un capítulo de sus tratados al tema del vestido y el adorno, pues para ser la cristiana perfecta debían rechazar el deseo de atraer a los hombres, única razón que las autoridades eclesiásticas daban a que las mujeres quisieran mejorar su imagen, como reflejo de su innata maldad y seducción. Es desde el siglo XIII que la legislación suntuaria aumenta en contra de la vestimenta y el lujo en los adornos femeninos, pues se consideraban un riesgo para la perdición masculina⁸⁵⁶; sin embargo, el hecho de que todavía en el siglo XVI proliferen los textos que tratan este tema y los peligros que trae consigo habla de que se trataba de una práctica habitual, lo que queda corroborado también por la cantidad de recetarios que encontramos y las imágenes que nos han llegado a través de las pinturas, donde incluso las mujeres religiosas son presentadas como nobles ataviadas y decoradas con lujo.

Son varios los motivos por los que los moralistas del XVI español van a atacar el uso de afeites y adornos corporales por parte de las mujeres: por un lado, eran una ofensa contra el Creador, pues intentaban, en un acto de soberbia, mejorar aquello que Dios les había otorgado; también lo consideraban pócimas, por lo que su elaboración llegaba a estar relacionada con costumbres profanas o con la brujería; por otro lado, se

⁸⁵⁴ JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10077&posicion=1>
(Consultado en 8/9/2019).

⁸⁵⁵ MARIÑO FERRO, X.R., *op. cit.*, p. 428.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 424.

trataba de un pecado de vanidad femenino, pues lo que intentaban con esto era llamar la atención de los hombres y centrar las miradas en ellas⁸⁵⁷. Por último, pero no menos importante, las mujeres dedicaban demasiado tiempo a estos placeres, perdiendo así la costumbre de hilar o rezar, desentendiéndose de sus tareas femeninas dentro del hogar, y dedicándose al ocio, lo que conllevaba un comportamiento inmoral, pues la naturaleza femenina estaba conectada con las pasiones. De nuevo, Vives, que dedica varios capítulos al adorno y al vestido, dice sobre la decoración del cuerpo femenino: “En primer lugar hablaré del afeite. En relación con esto yo quisiera saber qué es lo que intenta la muchacha cuando se embadurna el rostro con albayalde y colorete. Si con ello pretende complacerse a sí misma, está loca, porque, ¿qué cosa hay más hermosa o más agradable para cualquiera que ser cada cual lo que es en sí? Pero si lo hace para agradar a los hombres, entonces es una malvada”⁸⁵⁸, resumiendo en estas breves palabras el pensamiento de los moralistas acerca de este tema.

El arte del siglo XVI, que en España tenía una clara finalidad devota y pedagógica, presenta ciertos problemas en la interpretación de la representación femenina. La representación de las mujeres del cristianismo en la pintura religiosa trajo consigo problemas de decoro y contradicciones sobre los conceptos de humildad y sencillez. Como se puede observar en la pintura de Hernando de Esturmio, en la que aparecen *Santa Bárbara* y *Santa Catalina* (Fig. 131), en muchas ocasiones, pese a que las santas debían aparecer con la más sencilla de las vestimentas, pues ellas habían renunciado a los placeres mundanos y además eran ejemplo de vida femenina, éstas son representadas como las más ricas nobles o burguesas de la sociedad renacentista, con el objetivo de otorgarles posición y dignidad. Aunque pueden servir como documento de gran valor para conocer la moda del momento, pues son representadas por los artistas de forma anacrónica y su aspecto no concuerda con los siglos en los que estas mujeres vivieron, resulta contradictorio para comprender los consejos y advertencias que las autoridades eclesiásticas estaban dirigiendo al género femenino, según las cuales debían vestir de forma austera, sin mostrar su cuerpo y sin derrochar tiempo ni dinero en ello. Las santas presentadas por Esturmio podrían ser el retrato de cualquier mujer

⁸⁵⁷ CANDAU CHACÓN, M.L., “El cuerpo femenino en los discursos de los moralistas. Siglos XVI-XVIII” en VV.AA., *Prototipos, cuerpos, géneros y escritura*, tomo II, Michoacán: Gobierno de Michoacán, 2013, pp. 97-123, p. 110.

⁸⁵⁸ JUAN LUIS VIVES, *op. cit.*,

<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.do?idCorpus=1&idUnidad=10077&posicion=1>
(Consultado en 8/9/2019).

renacentista, y tan solo sabemos quiénes son a partir de sus atributos, en este caso la palma del martirio; su imagen, por tanto, es contradictoria con los preceptos para ser la cristiana perfecta, pese a que eran mujeres que servían como ejemplo de vida a las fieles que les profesaban devoción. Sin embargo, hay que entender este aparente problema como una forma de dignificar estos personajes, de forma que las propias normas del decoro aceptan que las santas no sean mostradas como mujeres humildes del pueblo, pues la imagen y la posición eran de gran importancia en el Renacimiento.



Fig. 131, Hernando de Esturmio, *Santa Catalina y Santa Bárbara*, 1553, retablo de la capilla de los Evangelistas, Catedral de Sevilla.

Se conserva una carta de Fray Antonio de Guevara, dirigida a su amigo Enrique Enríquez, en la que conocemos una interesante historia acerca de un malentendido con una pintura que es comprada en España, proveniente de los Países Bajos. Su amigo Enríquez había comprado un cuadro en el que aparecían tres santas llamadas santa Lamia, santa Flora y santa Laida; ante esto, Guevara le escribe muy enfadado, pues su amigo había confundido un cuadro en el que aparecen retratadas tres mujeres como unas santas, que ni siquiera existen, y ahora Enríquez las tenía en su oratorio y les reza, pues al no saber reconocerlas las había dado por buenas, y había sido engañado al comprar dicha pintura⁸⁵⁹. Este es uno de los problemas que conllevaba la caracterización o contemporaneización de las santas que, si bien ayudaba a los fieles a establecer una identificación y un vínculo con ellas, por otro lado rompían con la tradición de representar a las santas de forma sencilla y, aunque les otorgaba dignidad al presentarlas como mujeres ricas, por otro lado podían corromper su identidad y contradecir las ideas de austeridad y humildad que las rodeaban. Erasmo habla sobre esto cuando asegura que

⁸⁵⁹ BUSTAMANTE GARCÍA, A., “Santas y cortesanas. Sobre un malentendido del siglo XVI” en *La mujer en el arte español*, en VV.AA., *VIII Jornadas de Historia del Arte Diego Velázquez*, Madrid: Alpuerta, 1997, pp. 63-67.

las imágenes debían separar lo sagrado de lo profano, y ponía como ejemplo el mal uso que se hacía al usar a las cortesanas como modelos para representar santas, pues de esta forma se creaban imágenes que podían seducir y llamar a la lascivia más que a la piedad⁸⁶⁰. Así, Erasmo pedía que las figuras religiosas fueran representadas con dignidad y decoro, y se preocupa por la relación que en el Renacimiento se establece entre el arte sagrado y la mitología, condenando esta contaminación; para Erasmo la imagen perfecta debe llamarnos a orar ante ella⁸⁶¹. Con esta postura se aleja totalmente del momento en que vive, donde acudir a modelos antiguos paganos o a ejemplos contemporáneos como forma de dignificar las imágenes estaba a la orden del día.

Existen imágenes en las que los artistas han mostrado a las santas con más humildad y sencillez, como es el caso de una pintura de Yáñez de la Almedina en la que se muestra a *Santa Catalina* y *Santa Margarita* (Fig. 132), donde la influencia del clasicismo hace que este artista vista a las santas de una forma más sencilla y atemporal, sin mostrarlas como grandes damas. Destaca en esta pintura la enorme belleza clásica de las santas, que son ataviadas con túnicas sencillas, aunque con rasgos renacentistas, como las aperturas en las mangas de los vestidos, a través de las cuales se dejaba ver la camisa interior, cuya blancura era signo de higiene y posición, dignificando así a estas mujeres. También en este caso deben aparecer los atributos de ambas, pues es la única forma que tenemos en esta pintura de reconocerlas como tal; en este caso, Santa Margarita, con su palma de martirio, aparece con la cabeza del dragón, mientras Santa Catalina, una de las santas más representadas en el Renacimiento español, aparece con la espada, coronada como referencia a su rango regio. En definitiva, podemos encontrar estas dos formas de representar a las santas, en función de la influencia del artista, pues coincide que aquellos cuya influencia es predominantemente flamenca tienden a presentarlas con mayores lujos, probablemente por el gusto por el detallismo en objetos como joyas o telas que presenta la pintura del Norte de Europa, mientras que los artistas de estilo italianizante se muestran más cercanos a una imagen clasicista, influidos por Rafael o Leonardo da Vinci, ataviando con túnicas a sus santas mujeres.

La expresión de las pasiones en la pintura española vivirá su momento más importante en el Siglo de Oro, pero no se debe pasar por alto la emoción que muestran las escenas renacentistas llenas de constreñimiento, melancolía y dolor interior, que

⁸⁶⁰ MARTINEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...*, *op. cit.*, p. 17.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 19.

puede ser percibido al observarlas gracias a la maestría con que los artistas pudieron mostrar momentos de gran tensión y adaptarse a las leyes del decoro que dominaban ahora la representación artística. La Pasión de Cristo se convierte con la llegada de la nueva espiritualidad y la *devotio moderna* en uno de los temas clave para la pintura renacentista en España, por lo que es comprensible que los artistas se preocuparan por la expresión del dolor, la pena y la tensión de los momentos vividos en estas escenas neotestamentarias; además, la *devotio moderna* exigía a estas imágenes tener la capacidad de mover los ánimos de los fieles, al igual que ocurrirá con los nuevos preceptos contrarreformistas acerca del arte, y su visualización debía llamar a la oración y la piedad, siendo capaces de identificarnos con el dolor y el sacrificio de Cristo y aquellos que le rodean. Si las normas del decoro hablaban de la importancia de una emoción contenida, esto era especialmente aplicable en las mujeres, quienes debían mantener constreñidos sus movimientos y quedar en silencio, sin poder mostrar sus emociones.

Fray Martín de Córdoba en el *Jardín de Nobles Doncellas*, dice lo siguiente: "En el gesto [debe haber] modestia, en el hábito honestidad. En la nutritiva, contención; en la generativa, castidad. [...] Si ha de mirar alce los ojos, que este su oficio, y abástele algar los párpados, no toda la cabeza, como hazen las mulas quando les dan sofrenadas. Donde el que debuen son quiere mirar, abástele algar los ojos sin algar la cabeza. Si ha de hablar, esto haga con la lengua, no con movimientos grandes de cabeza e esgrimiendo las manos, e alce la voz quando baste para oírla; ca otramete hablar es falta de razón e desordena el gesto; como hazen algunos predicadores que hablan con manos e cabeza e esgrimiendo todo el cuerpo e dando voces, como si los oyentes fuesen sordos. [...] En el andar conviene ordenar el gesto, que no sea mucho apriesa ni mucho e vagar, ni andando quebrar el paso, que es una manera de loganía e significa liviandad. Así que en todos los actos e movimientos de fuera conviene haber modestia e mesura de gesto"⁸⁶². Se trata de toda una serie de condicionantes que se imponen en el comportamiento y la vida de las mujeres del Renacimiento, quienes deben ajustarse a pequeños movimientos, gestos de sumisión y humildad, y silencio, apenas pudiendo mostrar en su rostro gestos como la pena o el dolor. Es por esto que cuando se estudia la imagen femenina en el arte, en cualquiera de sus periodos, es necesario fijarse en el emplazamiento, es decir, en su posición, en el tamaño de la figura y la situación con

⁸⁶² FRAY MARTÍN DE CÓRDOBA, *op. cit.*, p. 99.

respecto a los varones, que nos hablará de su papel en la sociedad; en la gestualidad, que refleja las virtudes y transmite los estereotipos de género a través del ensimismamiento, la cabeza baja y la mirada perdida que no se dirige al espectador; y, finalmente, en su indumentaria, como ya ha sido señalado, pues ésta determinaba sus comportamientos y su dignidad⁸⁶³.

Las Dolorosas españolas del siglo XVI se caracterizan por una imagen absolutamente diferente de las que veremos en la imaginería o en el Barroco, todas dolor, lágrimas y expresión. Paolo de San Leocadio pinta a finales del siglo XV una *Dolorosa*, que se encuentra en el Museo del Prado (Fig. 133). Esta representación, que bien podría ser un retrato de la Virgen, pero que se adhiere al tipo de la Dolorosa por su imagen como viuda y su atuendo de luto, muestra a María con un hermoso rostro que, aunque no muestra signos de vejez, sí nos habla de la experiencia de la vida y del paso de los años a través de una expresión melancólica donde destacan los ojos de párpados caídos y la taciturna sonrisa esbozada en sus labios. Nada tiene que ver con las impactantes dolorosas barrocas, ni siquiera con la *Dolorosa* que ya en el periodo contrarreformista realizará Luis de Morales (Fig. 134), cuya expresión es desoladora: las lágrimas caen por el rostro de la Virgen, que muestra un aspecto más envejecido e incluso un color amarillento como muestra del dolor padecido como una enfermedad. Paolo de San Leocadio opta por guardar el decoro que dignifica a la Virgen, mostrándola como una mujer que acepta su destino, y nos enseña su dolor a través de una expresión contenida y amable.

⁸⁶³ SEIJAS, G., *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*, Pamplona: Verbo Divino, 2015, p. 33.



Fig. 133, Paolo de San Leocadio, *Dolorosa*, 1482-1484, Museo del Prado.

Pese a que el Siglo de Oro es el siglo de la expresión por antonomasia, durante el Renacimiento español la imagen, por su función propagandística para fortalecer los dogmas y fomentar las devociones, también debía hacer sentir a los fieles; ahora, la teología tendrá un papel relevante, pero la imagen será fundamental, pues además de ser explicativa y servir como “Biblia pauperum”, de igual forma hace sentir los misterios de la religión, promoviéndose una estética que conmueva, creando una cultura visual que culminará con la escenografía barroca, como explica Palma Martínez-Burgos⁸⁶⁴. Según la autora, mientras la literatura del XVI ya era plenamente barroca, deteniéndose en detalles, describiendo momentos sangrantes y dramáticos, etc., la pintura es más comedida, sin mostrar tantos detalles ni patetismo, respondiendo a los cánones renacentistas. El tema de la Piedad es un gran ejemplo de dramatismo comedido; es inspirado por la *Compassio Mariae*, según la cual María había tenido a su hijo en brazos y habían juntado sus cabezas entre lágrimas y sangre, y la Virgen habría recordado el momento en que lo sostuvo en brazos siendo apenas un bebé. Así lo podemos ver representado en la *Piedad* que realiza Luis de Morales cerca de 1565 (Fig. 135). La Virgen sostiene a Cristo muerto en brazos, mientras acerca su cabeza en señal de afecto; su rostro comedido muestra sin embargo un enorme dolor, que no es expresado con

⁸⁶⁴ MARTÍNEZ-BURGOS, P., *Ídolos e imágenes...*, op. cit., p. 45.

lágrimas pero se percibe por los gestos: la boca entreabierta por el dolor y el ceño fruncido, dando la sensación al espectador de que va a romper a llorar en cualquier momento, sin la necesidad de mostrarlo de forma explícita. En esta preciosa e impactante pintura también llaman la atención las manos, que se llenan de significado y expresividad, tocando el cuerpo del Hijo muerto con cariño y fuerza, sabiendo que es la última vez que van a rozarse.

El Entierro de Cristo y el Descendimiento son escenas de gran calado dramático. Yáñez de la Almedina realiza para la Catedral de Valencia un *Entierro de Cristo* de gran belleza e influjo clasicista (Fig. 136), donde la emoción se encuentra en cada una de las figuras que aparecen representadas, e incluso en la composición, muy efectista con la horizontalidad del cuerpo de Cristo, que se convierte en el gran protagonista. La expresión del dolor y la pena de las protagonistas femeninas es de nuevo representada por ciertos gestos, centrados especialmente en los brazos y las manos, que se abren en algunos casos, mientras en otros se juntan para poner las manos en señal de oración. Los rostros son armoniosos y tranquilos, sin que ninguno de ellos muestre una emoción exaltada, pero consiguiendo transmitir el ambiente de profunda pena que viven los personajes. Sin duda, una de las obras culmen del Renacimiento español es el *Descendimiento* realizado por Pedro de Campaña en 1547 (Fig. 137). Esta imagen, de mayor patetismo, muestra el momento en que Cristo es bajado de la cruz ya fallecido, y cuentan que el pintor Murillo pasaba mucho rato delante de ella, admirándola; un día le preguntaron qué hacía allí y el pintor contestó que aguardaba el momento en que bajaran al Señor de la Cruz. Aunque estamos ante una obra de mayor expresión y realismo que las anteriores, la expresión de las figuras femeninas continúa estando constreñida y expresada sobre todo a partir de la gestualidad, con los brazos sobre el pecho en señal de dolor, destacando la figura de la Magdalena, que sujeta a la Virgen María que parece estar desfallecida. La literatura religiosa, los sermones y la pintura no llegaban a un acuerdo acerca de la actitud de la Virgen en este momento, apareciendo en ocasiones desmayada y en otras manteniendo la compostura, pues no era una mujer cualquiera y no se dejaba llevar por el dolor y la desesperación⁸⁶⁵. Pedro de Campaña la representa en un momento absoluto de drama y dolor, con un color blanquecino y enfermizo, pues parece haber sido víctima de un vahído, representado por la forma en que cae a peso su cabeza sobre las manos de la Magdalena, y sus ojos están casi

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p. 104.

desorbitados observando el cuerpo inerte de Cristo. La composición piramidal, en la que Cristo es el eje central, le otorga a las mujeres que acompañaron al Señor en la Cruz un protagonismo especial, guardando para ellas toda la parte inferior de la escena.

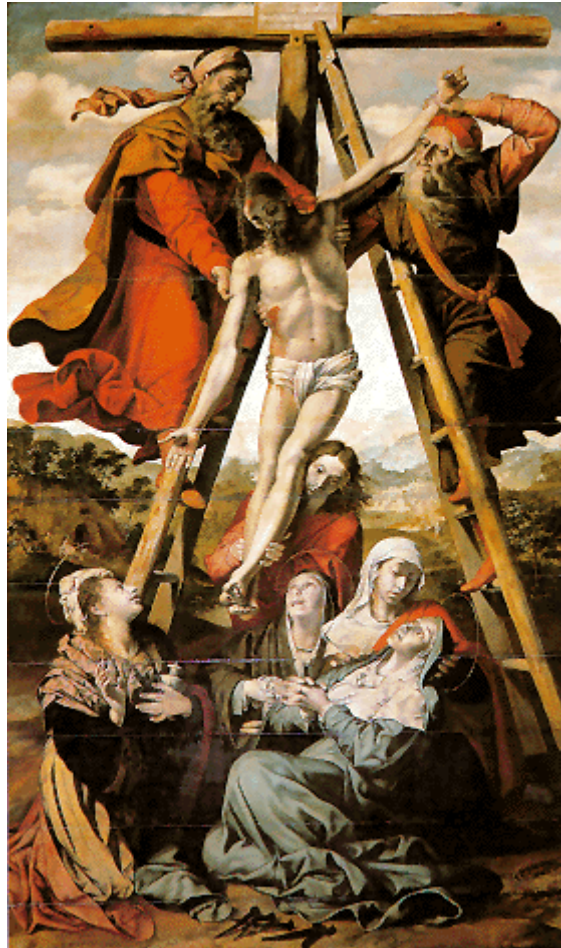


Fig. 137, Pedro de Campaña, *Descendimiento*, 1547, Sacristía Mayor, Catedral de Sevilla.

Este ambiente de dolor comedido se puede percibir también en la representación del Tránsito de la Virgen, cuya composición se caracteriza por la centralización de la imagen a partir del cuerpo de María, alrededor del cual se establecen las figuras de los apóstoles y demás personajes. El hermosísimo y clasicista *Tránsito de la Virgen* (Fig. 138), realizado por Yáñez de la Almedina muestra una estancia inserta en una maravillosa arquitectura clásica, en la que se encuentra un arco de medio punto, a manera de arco triunfal, que deja ver al fondo cómo la Virgen asciende a los cielos. La Virgen aparece tumbada, casi como si estuviera dormida, y sólo el peso inerte de su cuerpo y el color amarillento de su piel nos habla de su fallecimiento. Los apóstoles se encuentran repartidos alrededor de la cama de María con gestos de pena y preocupación comedidos, destacando la figura que se encuentra de espaldas y se echa las manos a la

cabeza en señal de dolor. Caso contrario es el que muestra Correa de Vivar en su *Tránsito de la Virgen* de mediados del siglo XVI (Fig. 139), que fue criticada debido al arremolinamiento de los personajes en torno a la figura de María, que se encuentra tumbada en la cama a punto de desfallecer, con los ojos en blanco, orando por su alma en sus últimos momentos. Junto a esta imagen poco decorosa de la Virgen sufriendo antes de morir, tampoco gustó la actitud de los personajes que se encuentran a su alrededor, pues muestran demasiada agitación para el decoro y el gusto de la época.

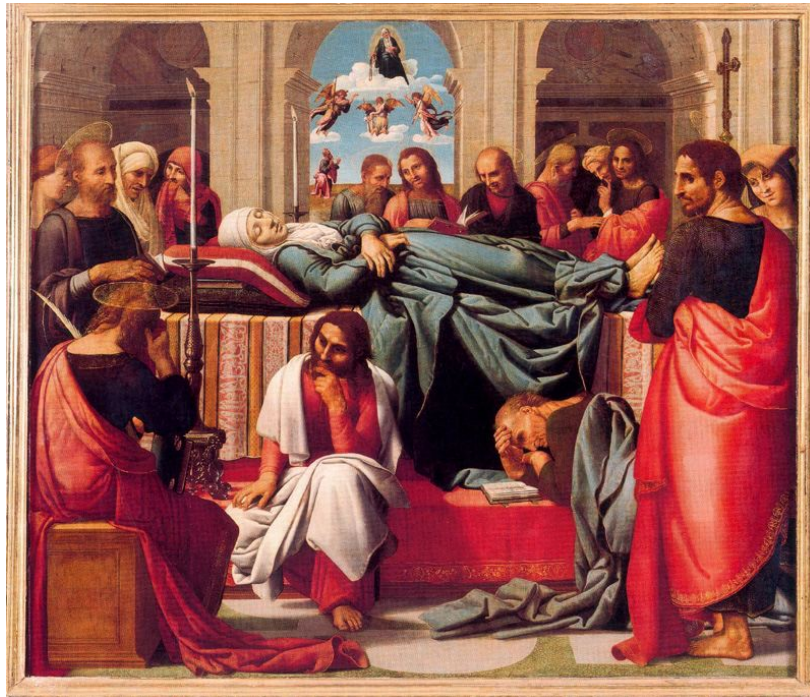


Fig. 138, Yáñez de la Almedina, *El tránsito de la Virgen*, 1507-1510, retablo mayor de la Catedral de Valencia.

Para finalizar, ya se ha comentado la característica de los martirios representados en la pintura española del Renacimiento, en los que destaca la escasa expresión que las mártires presentan, pese a que son representadas en el momento mismo de su martirio. Vicente Masip recrea en su pintura el *Martirio de Santa Inés* (Fig. 140), dejando como legado una de las imágenes de mayor calidad del Renacimiento español. La joven noble de origen romano, que había conseguido permanecer virgen viviendo en un prostíbulo gracias a intervenciones milagrosas, es representada con su atributo, un cordero, justo en el momento en que va a ser degollada. Pese a que en general la escena muestra un momento agitado, con gran movimiento entre los personajes que aparecen, que suplican y rezan por la pobre mártir, santa Inés se representa como una mujer tranquila, con un gesto que apenas nos muestra miedo o dolor pese a que el verdugo le sujeta la cabeza

por los cabellos y ya ha puesto su espada en el cuello. Destaca la hermosura de Inés, que se presenta con una túnica clásica a la romana, mientras el resto de personajes van a ataviados a la moda renacentista, cuyo color blanco deslumbra entre los ocre que dominan la pintura, simbolizando su virginidad. Su actitud mansa y tranquila, propia del decoro que debe caracterizar a una figura como ella, contrasta con el movimiento del asustado cordero.



Fig. 140, Vicente Masip, *Martirio de Santa Inés*, 1540-1545, Museo del Prado.

Con una mayor carga dramática, pero sin llegar al patetismo, Gaspar de Palencia representa el *Martirio de Santa Águeda* (Fig. 141), justo en el momento en el que los verdugos están cortándole los pechos a la santa. Aunque hay mayor detallismo en esta imagen de martirio, pues aunque no de forma especialmente sangrienta, sí es mostrada la tortura, la actitud de la santa tampoco es dramática ni patética, no grita ni realiza gestos exasperados, sino que ha aceptado su destino y tan solo vemos en su rostro un leve gesto de dolor, representado en el ceño fruncido y la boca entreabierta. Otro *Martirio de Santa Águeda*, que destaca por su originalidad, es el realizado por Ramón Oscáriz (Fig. 142). En un detalle del fondo de la pintura dedicada a la Santa, donde su historia es narrada con sencillez mientras su figura protagoniza la escena, se ve, como en el caso de la obra de Palencia, a los verdugos rebanando los pechos de Águeda, mientras ésta mantiene la compostura y no es que no muestre ningún síntoma expresivo

de dolor o miedo, sino que incluso es mostrada sonriendo, como si hubiera aceptado su destino y, orgullosa de él, sonríe esperando su subida a los cielos como mártir.

Así, a través de estas imágenes de mujeres que se encuentran en situaciones de enorme dolor y pena pero que guardan sus sentimientos en beneficio de su virtuosismo y su imagen de mujeres modélicas, las fieles pudieron acceder a un ejemplo de comedimiento a la hora de expresar sus emociones. Pese a esto, los artistas del Renacimiento español supieron mostrar con decoro imágenes de gran carga dramática y patética, transmitiendo al mismo tiempo toda la carga sentimental de las escenas representadas, consiguiendo así hacer del arte una herramienta fundamental de la nueva espiritualidad moderna.

4. CONCLUSIONES.

Durante finales del siglo XV y hasta mediados del siglo XVI, la imagen pictórica en España cumplió una importante función. Pese a que la Reforma se mostró en contra de la pintura por el peligro de la idolatría, el catolicismo español, renovado con una nueva espiritualidad, aboga por el relevante papel de la imagen para la devoción, dándose una proliferación de imágenes artísticas, en lugar de un retroceso en su producción. Como se ha podido ver, frente a los ataques del pensamiento reformista y puritano, la Iglesia católica crea en España toda una doctrina en torno a la imagen para justificar su uso y regular su creación, en favor de un arte que ayude a los intereses eclesiásticos y civiles de un Estado Moderno que estaba ahora dando sus primeros pasos. Así, la pintura se alza como la forma más aceptada y efectiva de transmitir la piedad y la devoción del catolicismo moderno, basando el culto y la fe en una cultura visual a través de la cual los fieles viven su religiosidad y comprenden los presupuestos de las Sagradas Escrituras, funcionando por tanto como “Biblia pauperum”. Con la funcionalidad pedagógica que adquiere la imagen en la España renacentista, la pintura debía responder a una serie de condicionantes establecidos por las autoridades, basados principalmente en estrategias dirigidas a mover el ánimo de los fieles, llamarles a la oración y la piedad, pero también a mostrar modelos ejemplarizantes de vida.

La devoción y el culto se apoyan ahora en la imagen pictórica para transmitir emociones y sentimientos religiosos, y los fieles, insertos en una espiritualidad basada en la experiencia individual y la meditación, se verán muy influidos por estas pinturas y los temas que representan. Por ello, no debe resultar extraño que, además de transmitir

enseñanzas doctrinales propiamente católicas, el Estado Moderno y la Iglesia utilizaran estas imágenes como herramientas para su propio interés, escogiendo las escenas, personajes e ideas que mejor respondían a sus necesidades para educar a los fieles a través de ellas, no sólo en el catolicismo, sino también como seres sociales. Esto será especialmente importante en el caso de las mujeres, cuyo papel en la sociedad sufrirá cambios con respecto a la época anterior.

Las mujeres bajomedievales habían conseguido ciertos lugares en los que vivir su independencia, conociendo una relevancia social antes desconocida: entraron en el mundo laboral, su influencia en la corte fue muy importante, la religiosidad se convirtió en un espacio de autonomía, etc. Sin embargo, con la crisis de los últimos años medievales y la aparición del Estado Moderno, la autoridad patriarcal encuentra un nuevo papel para las mujeres, que ya no eran requeridas en ningún ámbito del mundo público, quedando relegadas a un rol basado en la reproducción de la especie y el cuidado de la familia dentro del hogar, en el espacio privado. Dada la importancia de la familia, en la que se fundamenta el Estado Moderno, los roles de género van a quedar completamente establecidos y las mujeres son educadas desde su nacimiento para cumplir con su papel como madre y esposa. Su formación se dirige hacia los conocimientos domésticos necesarios para cuidar del hogar y la familia, así como hacia la religiosidad, pues la piedad y la oración deben formar parte de su cotidianidad para alejarse de la débil naturaleza femenina. Es precisamente en este aspecto de sus vidas donde las mujeres consiguen un espacio autónomo, pues la *devotio moderna* les permite vivir con independencia su religiosidad.

La importancia otorgada ahora al papel de las mujeres como madres y esposas conlleva la necesidad de darles una buena educación, controlada por los hombres. Para ello, las autoridades masculinas van a crear todo un imaginario en torno a las mujeres, estableciendo cómo deben comportarse en todos los ámbitos de su vida. Este ideal de mujer se transmite a través de la educación y de la proliferación de textos pedagógicos creados por los moralistas, pero también a través de las pinturas religiosas que estas mujeres pueden observar en el espacio público, pero también en el privado. La Iglesia y el Estado supieron aprovechar el gran papel que la religiosidad tenía en las mujeres renacentistas y lo usaron como medio para educar a las mujeres en su nuevo papel, para conseguir de ellas el ideal de esposa y madre que pretendían. Las mujeres se sentían identificadas con las figuras femeninas del cristianismo que eran representadas en estas

pinturas, pues se embebían de las historias que contaban, llegando a sus sentimientos más profundos y empatizando con ellas. Así, estas sagradas mujeres van a ser el mejor modelo de vida y comportamiento que las mujeres del Renacimiento podían tener.

Dada la importancia de la función pedagógica del arte para mostrar a las mujeres cómo debían comportarse, es comprensible el aumento de la presencia de figuras femeninas del cristianismo en la pintura. En estos momentos, el culto mariano vivía uno de sus momentos más álgidos, aumentando la representación de escenas sobre la vida de María, y las historias de santas y mártires son recuperadas precisamente para mostrar sus vidas ejemplares. Entre estas mujeres, la Virgen María fue escogida de forma oficial por la Iglesia para ser el modelo más perfecto para las mujeres, por lo que su representación no sólo es habitual por el gran culto que se desarrolla en torno a ella, sino que además se despliega un importante número de tipos iconográficos sobre su vida y su carácter, como es el caso de la Virgen con Niño, la Virgen de la Leche o la Sagrada Familia, que sirve de gran ayuda para mostrar su ejemplaridad como madre y esposa. Puesto que desde el siglo XV María es considerada como el ejemplo de humildad más perfecto que existe, y muestra constantemente una actitud de sumisión, su modelo va a ser utilizado por las autoridades para mostrar el ideal de mujer renacentista.

Así, una de las conclusiones más importantes es la necesidad de comprender que las imágenes del Renacimiento en España de temática religiosa nos muestran a mujeres ideales, que en muchas ocasiones no tienen nada que ver con la realidad femenina. Partiendo de esta idea, podemos conocer a través de estas mujeres sagradas qué se pretendía conseguir de las mujeres reales y cuál era el ideal que los hombres habían establecido en torno a la vida femenina. Por otro lado, también podemos comprender la influencia que estas mujeres modélicas pudieron ejercer en la vida de las mujeres del Renacimiento, dado que la pintura española se centró en la consecución de una cultura visual que conmoviera, precisamente para llegar a los fieles y educarlos. A partir de la imagen ideal que estas figuras femeninas del cristianismo proyectaban, podemos percibir que la realidad era muy diferente del ideal que se quería establecer en torno a la vida de las mujeres, pues la proliferación de iconografías que explican a las mujeres cómo deben comportarse en diferentes ámbitos de su vida, junto con la cantidad de textos educativos dirigidos al sexo femenino que aparecen en el Renacimiento español, nos habla de una actitud femenina que era necesario cambiar. Así, partiendo de las

imágenes ideales y acudiendo a otras fuentes que nos hablen de forma más directa de la vida real de las mujeres durante esta época, podemos comparar y sacar conclusiones que nos ayuden a comprender mejor cómo fue la existencia femenina durante el Renacimiento.

Con la realización de este trabajo se muestra la gran importancia que la Historia del Arte tiene como fuente y documento para estudiar la Historia, pero especialmente la Historia de las Mujeres, un campo de estudio que todavía está en desarrollo. Al estudiar ciertos periodos de esta historia se encuentran grandes dificultades para encontrar documentos y fuentes de información, pues durante siglos la vida femenina ha transcurrido dentro del ámbito privado y, por tanto, no ha resultado de interés, siendo muy pocos los testimonios que hablan sobre ellas, y casi inexistentes aquellos que provienen directamente de las mujeres. Por ello, dada la gran presencia que la mujer ha tenido a lo largo de la Historia del Arte, las imágenes artísticas resultan de gran ayuda para analizar ciertos aspectos de la vida femenina, que no pueden ser encontrados en ningún otro sitio. Puesto que su presencia es tan pequeña en la Historia tradicional, hay que ir a buscar a las mujeres a otros lugares, y uno de ellos es el arte, donde se puede encontrar a las mujeres en sus representaciones.

Las representaciones pictóricas de las mujeres están irremediablemente mediadas por la mente del hombre, que no sólo establece el ideal en torno a la imagen femenina, sino que además son los que realizaron las obras de arte, y en ellas plasmaron el imaginario femenino existente en el periodo en que vivieron; así, como hijos de su tiempo, los artistas reflejaron los conceptos que acerca de las mujeres circulaban en su entorno social. Por tanto, resulta de gran interés al estudiar las obras de arte ver cómo estas muestran la forma absolutamente distinta de ver y experimentar el mundo que tenían los hombres y las mujeres.

Por la importancia pedagógica que el arte del Renacimiento tuvo en España, aparecen algunos tipos iconográficos relevantes por su papel en la enseñanza femenina. Este es el caso de la Virgen de la Leche, que prolifera durante finales del siglo XV hasta mediados del XVI para servir como el mejor ejemplo de madre para las mujeres, a las que ahora se les muestra los aspectos positivos de la maternidad, que tradicionalmente había sido considerada de forma negativa, como consecuencia del Pecado Original, y no había sido valorada. Así, se refuerza la imagen de la Virgen como madre perfecta, que

alimenta a su Hijo, y cuida de él durante toda su vida, pues esta función es la principal razón de la existencia femenina. Con la imagen de la *virgo lactans* las mujeres comprendían la importancia de cuidar a sus hijos, alimentarlos y darles afecto, convencidas de la relación de cariño que se crea entre las madres y los hijos durante el embarazo, que tiene su momento culminante durante la lactancia. Esta iconografía fue aprovechada para transmitir una nueva imagen de la maternidad, que interesaba hacer llegar a las mujeres para que éstas adoptaran con sumisión el nuevo papel fundamental como madres que el Estado Moderno les otorgaba. Esta imagen también fue un ejemplo de cómo las iconografías son cambiantes y, al igual que se extienden y patrocinan, son condenadas y se hacen desaparecer; con la prohibición del desnudo en las imágenes sagradas durante el Concilio de Trento, esta imagen mariana será considerada indecorosa e irá desapareciendo desde mitad del siglo XVI hasta desvanecerse por completo en la centuria siguiente.

Por otro lado, es reseñable la práctica inexistencia de imágenes de mujeres dedicadas a la vida religiosa en la pintura del Renacimiento español. Mientras en el Siglo de Oro comienzan a ser abundantes las representaciones de monjas cuya vida ha sido relevante para la sociedad y la espiritualidad del momento, durante el siglo XVI no hay prácticamente ningún ejemplo de mujeres religiosas retratadas, pese a que es en estos años cuando vivieron Isabel de Villena o Santa Teresa. Evidentemente, no se descarta que exista en el ámbito privado de los conventos imágenes que pudieron ser encargadas por las propias monjas para su contemplación, o regalados por nobles locales a manera de exvoto, y a las que no se ha tenido acceso o no han sido conservadas. Pero se puede asegurar que no se trata de un tema de interés en el Renacimiento; mientras que durante la Edad Media, y después en la Contrarreforma, la vida religiosa tuvo un importante papel en la sociedad, los comienzos del Estado Moderno se caracterizan por la importancia otorgada a la familia, sobre la cual se sustenta el sistema, por lo que no interesaba promocionar este tipo de vida que separaba a las mujeres del matrimonio y la maternidad, pese a que se continuaba exaltando la virginidad como modo perfecto de vida.

Aunque la presencia de mujeres protagonistas del cristianismo es muy característica de la pintura renacentista española, como se ha comentado, es interesante señalar que no se han encontrado representaciones iconográficas de las conocidas como mujeres fuertes de la Biblia, cuyas historias se recogen en el Antiguo Testamento. La

presencia de mujeres del Nuevo Testamento, tanto de la vida de la Virgen María como la de Cristo, es muy abundante, entre las que destacamos a la propia Virgen, a Santa Ana, Santa Isabel, María Magdalena, la mujer de Samaria, o la Verónica; sin embargo, no hay prácticamente rastro de mujeres como Judith, Ester, Susana o Sara, que si aparecerán con cierta habitualidad en la pintura del siglo XVII. Es posible que estas mujeres fueran representadas en pinturas de devoción privada o que fueran encargadas para decorar estancias de ricos hogares, pero la realidad es que, al igual que ocurre con las monjas, no era un tema de interés para los grandes artistas del Renacimiento español, y no conservamos ejemplos de representaciones pictóricas de estas mujeres. Debido al papel pedagógico del arte y el ejemplo que eran las mujeres sagradas que en él aparecían, una razón para esta ausencia puede estar en el silenciamiento de unas mujeres cuya fuerza y valentía no están basadas solamente en la aceptación del destino o la forma de sobrellevar el dolor y el sacrificio, como es el caso de las mujeres del Nuevo Testamento, sino que las mujeres fuertes del Antiguo Testamento utilizaron la seducción, la inteligencia e incluso la violencia para atraer a hombres o matarlos, llegando a salvar vidas con estas acciones. Así, era más interesante para las autoridades masculinas que ahora transmitían un ideal de mujer sumisa y obediente, recluida en el hogar, mostrar estos principios a través de la humilde Virgen o la penitente María Magdalena, que mediante el ejemplo de Judith, cuya fortaleza iba más allá de la paciente obediencia y el sacrificio maternal.

La Historia del Arte debe ser un lugar al que acudir para encontrar a todas las mujeres perdidas a lo largo de la historia, pues para contrarrestar la ausencia en los documentos oficiales tenemos la suerte de contar con una enorme cantidad de imágenes de personajes femeninos que la pintura nos ha legado. En ellas debemos buscar el pasado de las mujeres, pues sacar a la luz la existencia femenina, olvidada durante tantos siglos, es un deber para los historiadores y un elemento necesario para comprender el pasado, el presente y el futuro de la humanidad.

LISTADO DE FIGURAS

- FIGURA 1: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Presentación de la Virgen en el Templo*, 1506-1510, retablo de la Catedral de Valencia, p. 127.
- FIGURA 2: PEDRO BERRUGUETE, *Presentación de la Virgen en el Templo*, 1490, retablo de Santa María, Becerril de Campos.
- FIGURA 3: JUAN CORREA DE VIVAR, *La Virgen, Santa Ana y el Niño*, 1540-1545, Museo del Prado, p. 137.
- FIGURA 4: JUAN DE JUANES, *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, mitad del siglo XVI, Ayuntamiento de Alcoy, p. 139.
- FIGURA 5: MAESTRO DE SINOBAS, *Santa Ana Triple*, principios del siglo XVI.
- FIGURA 6: MAESTRO DE CALVIÁ, *Santa Generación*, principios del siglo XVI, p. 143.
- FIGURA 7: LUIS DE VARGAS, *Genealogía de Cristo*, 1561, Catedral de Sevilla, p. 144.
- FIGURA 8: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *San Bernardo con Santa Ana, la Virgen y el Niño*, 1515, Museo de BB.AA. de Valencia, p. 145.
- FIGURA 9: MIGUEL ESTEVE, *Sagrada Familia*, 1515-1520, Museo de BB.AA. de Valencia, p. 148.
- FIGURA 10: JUAN DE BORGONA, *El sueño de San José*, 1500-1504, Museo Diocesano de Cuenca, p. 151.
- FIGURA 11: ANÓNIMO, *Santa Irene quitando las flechas a San Sebastián*, último cuarto del siglo XVI, Museo del Prado.
- FIGURA 12: ESTAMPA ANÓNIMA, *Vida y excelencias de Santa Ana*, 1511, Sevilla, p. 156.
- FIGURA 13: JOAN GASCÓ, *Santa Bárbara*, 1516, Museo Episcopal de Vic, p. 162.
- FIGURA 14: JAUME FORNER, *Santa Eulalia*, 1525, retablo de Marcèvol.
- FIGURA 15: JUAN DE FLANDES, *Pentecostés*, 1514-1519, Museo del Prado, p. 163.
- FIGURA 16: CÍRCULO DE JAN GOSSAERT, *Virgen de la Mosca*, 1520, Colegiata de Santa María la Mayo, p. 165.

- FIGURA 17: MAESTRO DE LA VIRGEN DE LOS REYES CATÓLICOS, *Virgen de los Reyes Católicos*, 1493, Museo del Prado, p. 167.
- FIGURA 18: ALEJO FERNÁNDEZ, *Anunciación*, 1508, Museo de BB.AA. de Sevilla, p. 170.
- FIGURA 19: ANÓNIMO ARAGONÉS, *Anunciación*, siglo XVI, Museo Catedralicio de Segorbe.
- FIGURA 20: PEDRO BERRUGUETE, *Anunciación*, 1500, Cartuja de Miraflores, Burgos, p. 172.
- FIGURA 21: MAESTRO DE RIGLOS, *Anunciación*, ca. 1460, MNAC, p. 174.
- FIGURA 22: MAESTRO DE RÍOFRÍO, *Anunciación*, finales del siglo XV, Catedral de Ávila.
- FIGURA 23: JOOS VAN CLEVE, *Anunciación*, 1515-1520, Sala Capitular de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada.
- FIGURA 24: PIETER POURBUS, *Anunciación*, 1552, Mausoleo de Margarita de Austria, Brujas, p. 175.
- FIGURA 25: PERUGINO, *Anunciación*, 1489.
- FIGURA 26: BOTTICELLI, *Anunciación*, 1490.
- FIGURA 27: HERNANDO DE LLANOS, *La Visitación*, 1507-1510, retablo mayor de la Catedral de Valencia, p. 176.
- FIGURA 28: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Santa Generación*, 1525-1532, p. 178.
- FIGURA 29: LEÓN PICARDO, *Purificación de la Virgen*, 1501-1535, Museo del Prado, p. 179.
- FIGURA 30: PEDRO DE CAMPAÑA, *Purificación de la Virgen*, 1556, Catedral de Sevilla, p. 180.
- FIGURA 31: PEDRO MACHUCA, *Sagrada Familia*, primera mitad del siglo XVI, Catedral de la Asunción, Jaén, p. 183.
- FIGURA 32: PEDRO FERNÁNDEZ DE MURCIA, *Sagrada Familia*, mitad del siglo XVI, colección privada Várez Fisa, p. 187.
- FIGURA 33: LUCAS CRANACH, *Pareja desigual*, 1530-1550, MNAC.
- FIGURA 34: PEDRO BERRUGUETE, *Los pretendientes de la Virgen*, 1485-1490, Museo Diocesano de Arte de Palencia, p. 189.
- FIGURA 35: ANÓNIMO, *Familia de la Virgen*, primer cuarto del siglo XVI, p. 191.

- FIGURA 36: PEDRO DE CAMPAÑA, *Los desposorios de la Virgen*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla, p. 194.
- FIGURA 37: HERNANDO DE LLANOS, *Desposorios*, 1516, Museo de la Catedral de Murcia, p. 196.
- FIGURA 38: JUAN DE FLANDES, *Bodas de Caná*, 1500, MET of New York, p. 198.
- FIGURA 39: PEDRO DE CÉSPEDES, *Bodas de Caná*, mitad del siglo XVI, Museo de Córdoba, p. 200.
- FIGURA 40: OBRADOR DE MARTIN DE VOS, *Bodas de Sara y Tobías*, siglo XVI, Museo de BB.AA. de Valencia.
- FIGURA 41: JUAN DE JUANES, *Abrazo ante la Puerta Dorada*, siglo XVI, p. 204.
- FIGURA 42: PEDRO DE CAMPAÑA, *Abrazo ante la Puerta Dorada*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla, p. 205.
- FIGURA 43: VICENTE MASIP, *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*, 1525-1531, Catedral de Segorbe, p. 206.
- FIGURA 44: JUAN DE JUANES, *Sagrada Familia*, siglo XVI, Ayuntamiento de Valencia.
- FIGURA 45: BENVENUTO GAROFALO, *Sagrada Familia*, siglo XVI, Real Academia de BB.AA. de San Fernando, p. 208.
- FIGURA 46: VESALIO: *De Humani Corporis Fabrica*, 1543, p. 215.
- FIGURA 47: VICENTE MASIP, *Visitación*, 1540-1545, Museo del Prado, p. 217.
- FIGURA 48: CÍRCULO DE RODRIGO DE OSONA, *Virgen de la Buena Esperanza*, siglo XVI.
- FIGURA 49: ESCUELA CASTELLANA, *Visitación*, finales del siglo XV, Museo Lázaro Galdiano, p. 219.
- FIGURA 50: ALONSO BERRUGUETE, *Virgen con Niño*, 1517, Galería de los Uffizi, p. 223.
- FIGURA 51: VICENTE MASIP, *Virgen de Belén*, primer tercio del siglo XVI, colección privada.
- FIGURA 52: CÍRCULO DE PEDRO BERRUGUETE, *Virgen con Niño*, 1480-1500, Museo del Prado.

- FIGURA 53: ANÓNIMO FLAMENCO, *Virgen de la Sopa*, 1510, Museo de BB.AA. de Sevilla, p. 226.
- FIGURA 54: LUIS DE MORALES, *Virgen con niño y San Juanito*, 1570, Museo del Prado, p. 227.
- FIGURA 55: PEDRO MACHUCA, *Sagrada Familia*, 1516-1517, Galería Borghese, p. 228.
- FIGURA 56: JAN GOSSAERT, *Virgen con Niño sobre paisaje*, 1532, The Cleveland Museum of Art.
- FIGURA 57: JUAN DE JUANES, *Sagrada Familia de Sipán*, mediados del siglo XVI, Museo Diocesano de Osca, p. 230.
- FIGURA 58: VICENTE MASIP, *Nacimiento de la Virgen*, 1525-1531, retablo de la Catedral de Segorbe, p. 231.
- FIGURA 59: PERE NUNYES, *Nacimiento de San Eloy*, 1526-1529, MNAC, p. 233.
- FIGURA 60: PEDRO DE CAMPAÑA, *Natividad de San Juan*, 1550, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla, p. 233.
- FIGURA 61: PEDRO BERRUGUETE, *Nacimiento de la Virgen*, 1485-1490, Museo Diocesano de Palencia.
- FIGURA 62: JUAN DE JUANES, *Nacimiento de la Virgen*, 1547-1550, retablo de Fuente la Higuera.
- FIGURA 63: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Natividad*, 1480-1536, Catedral de Valencia, p. 235.
- FIGURA 64: GHIRLANDAIO, *Nacimiento de la Virgen*, Santa María Novella.
- FIGURA 65: FRANCISCO DE COMONTES, *Nacimiento de la Virgen*, 1541-1552, Museo de BB.AA. de Toledo.
- FIGURA 66: GRABADO, *Partera*, siglo XVI, Jacob Rueff, p. 239.
- FIGURA 67: MAESTRO DE UYSSI BROD, *Nacimiento*, retablo de Hohenfurth, 1350, Galería Nacional de Praga.
- FIGURA 68: JUAN DE FLANDES, *Natividad de Cristo*, 1508-1519, National Gallery of Art, Washington, p. 242.
- FIGURA 69: JUAN DE BORGONA, *Natividad de Jesús*, primera mitad del siglo XVI, Museo Diocesano de Cuenca.
- FIGURA 70: CIRCULO DE JUAN DE FLANDES, *Natividad de Cristo*, 1519.

- FIGURA 71: JUAN CORREA DE VIVAR, *La Natividad*, 1533-1535, Museo del Prado, p. 244.
- FIGURA 72: LUIS DE MORALES, *Nacimiento de la Virgen*, 1562, Museo del Prado, p. 246.
- FIGURA 73: CATACUMBAS DE PRISCILA, *Virgen de la Leche*.
- FIGURA 74: CARTA DE FUNDACIÓN, 1269, Lleida, p. 251.
- FIGURA 75: PEDRO MACHUCA, *La Virgen y las ánimas del Purgatorio*, 1517, Museo del Prado, p. 254.
- FIGURA 76: ALEJO FERNÁNDEZ, *Virgen de los Navegantes*, 1531-1537, Real Alcázar de Sevilla.
- FIGURA 77: PEDRO BERRUGUETE, *Virgen de la Leche*, 1500, Museo del Prado.
- FIGURA 78: MAESTRO DE PEREA, *Virgen de la Leche*, principios del siglo XVI, Museo de BB.AA. de Valencia, p. 257.
- FIGURA 79: PAOLO DE SAN LEOCADIO, *Virgen de la Leche*, 1500-1505, colección particular, p. 258.
- FIGURA 80: MAESTRO DE ASTORGA, *Sagrada Familia*, 1530, MNAC, p. 259.
- FIGURA 81: PEDRO DE CAMPAÑA, *Virgen de la Leche*, mitad del siglo XVI, p. 260.
- FIGURA 82: FRANCISCO FRUTET, *Virgen con Niño*, mitad del siglo XVI, Museo Provincial de Sevilla.
- FIGURA 83: LUIS DE MORALES, *Virgen de la Leche*, 1570, Museo del Prado, p. 262.
- FIGURA 84: ANÓNIMO, *Huida a Egipto*, principios del siglo XVI, MNAC.
- FIGURA 85: PEDRO DE CAMPAÑA, *María Salomé con sus hijos*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla, p. 265.
- FIGURA 86: PEDRO DE CAMPAÑA, *María Cleofás con sus cuatro hijos*, 1550-1556, retablo de la Iglesia de Santa Ana, Sevilla.
- FIGURA 87: NICOLAU FALCÓ, *Santa María Salomé y sus hijos*, Museo Santa Clara de Gandía.
- FIGURA 88: ANÓNIMO, *Sor Magdalena de Jasso*, siglo XVI, Monasterio de Santa Clara de Gandía, p. 270.
- FIGURA 89: FRAY JUAN DE LA MISERIA, *Santa Teresa*, 1576, p. 274.

- FIGURA 90: ATRIBUIDO A DIEGO DE LA CRUZ, *Virgen de la Merced*, 1486, Monasterio de las Huelgas de Burgos, p. 276.
- FIGURA 91: PEDRO ROMANA, *Catalina de Siena*, primer cuarto del siglo XVI, Museo del Prado.
- FIGURA 92: ANÓNIMO, *Doña Juana de Austria*, siglo XVI, Monasterio de Nuestra Señora de Gracia, Ávila, p. 280.
- FIGURA 93: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Aparición de Cristo a la Virgen*, 1515, procedente de la Catedral de Valencia, p. 281.
- FIGURA 94: JUAN DE FLANDES, *Multiplicación de los panes y los peces*, 1496-1504, Políptico de Isabel la Católica, Palacio Real de Madrid, p. 285.
- FIGURA 95: MAESTRO MATAS, *Predicación de San Pedro*, 1520-1530, Museo Diocesano de Gerona, p. 287.
- FIGURA 96: MAESTRO DE MIRAFLORES, *Predicación de San Juan Bautista*, 1490-1500, Museo del Prado.
- FIGURA 97: JOAN DE BURGUNYA, *Predicación de San Félix a las mujeres*, 1520, Museo de Arte de Gerona, p. 289.
- FIGURA 98: MIGUEL DE PRADO, *Predicación de San Vicente*, 1520, Museo de BB.AA. de Valencia.
- FIGURA 99: DES DODES DATZ, *Beguina*, siglo XVI, p. 291.
- FIGURA 100: GINÉS DE LA LANZA, *Santa Úrsula*, siglo XVI, Museo de la Catedral de Murcia, p. 293.
- FIGURA 101: MAESTRO DE ASTORGA, *Santa Bárbara y Santa Lucía*, 1530, colección particular, p. 295.
- FIGURA 102: FERNANDO GALLEGO, *Santa Catalina*, finales del siglo XV, Museo Diocesano de Salamanca.
- FIGURA 103: ANÓNIMO, *Santa Águeda*, siglo XVI, Museo de BB.AA. de Murcia.
- FIGURA 104: LUIS DE MORALES, *Magdalena Penitente*, segunda mitad del siglo XVI, Clerecía de Salamanca.
- FIGURA 105: JUAN DE FLANDES, *Noli me tangere*, 1490-1500, Políptico de Isabel la Católica, Palacio Real de Madrid, p. 301.
- FIGURA 106: JUAN DE FLANDES, *Cristo y la samaritana*, 1490-1500, Políptico de Isabel la Católica, Palacio Real de Madrid.
- FIGURA 107: ANÓNIMO, *Verónica*, siglo XVI, Museo de San Telmo.

- FIGURA 108: ALONSO BERRUGUETE, *Salomé*, 1512-1516, Galería de los Uffizi, p. 304.
- FIGURA 109: MICHEL SITTOW, *María Magdalena*, 1515, Detroit Institutes of Arts, p. 307.
- FIGURA 110: ANÓNIMO FLAMENCO, *María Magdalena*, 1520, National Gallery, Londres.
- FIGURA 111: ANTONIO DE HOLANDA, *Isabel de Portugal y Felipe II*, siglo XVI.
- FIGURA 112: GASPAR BECERRA, *Dánae recibiendo la lluvia dorada*, 1560, Palacio Real del Pardo, p. 310.
- FIGURA 113: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Santa Catalina*, 1510, Museo del Prado, p. 313.
- FIGURA 114: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Santa Eulalia*, primer tercio del siglo XVI.
- FIGURA 115: JUAN DE JUANES, *Virgen de Belén*, siglo XVI.
- FIGURA 116: GASPAR BECERRA, *Virgen, Santa Catalina y Santa Rosalía de Palermo*, siglo XVI, colección particular.
- FIGURA 117: HERNANDO DE LLANOS, *Virgen del Huso*, primera mitad del siglo XVI, Museo del Prado, p. 319.
- FIGURA 118: JUAN DE JUANES, *Inmaculada Concepción*, 1537, Colección Banco Santander.
- FIGURA 119: JUAN DE JUANES, *Purísima*, siglo XVI, Iglesia de la Compañía, Valencia, p. 323.
- FIGURA 120: JUAN DE BORGONA, *Juicio Final*, 1509-1511, Sala Capitular de la Catedral de Toledo.
- FIGURA 121: JUAN DE FLANDES, *Creación de Adán y Eva*, siglo XVI, Iglesia de San Pedro Mártir y San Nicolás de Bari, Valencia, p. 326.
- FIGURA 122: CÍRCULO DE FERNANDO GALLEGO, *Martirio de Santa Catalina*, 1500, Museo del Prado.
- FIGURA 123: JUAN DE JUANES, *Juicio de Paris*, 1540-1550, Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte, Udine, p. 328.
- FIGURA 124: PEDRO RUBIALES, *Venus y Marte*, mitad del siglo XVI, colección particular.

- FIGURA 125: GASPAR BECERRA, *Magdalena penitente*, siglo XVI, Museo del Prado, p. 329.
- FIGURA 126: JUAN DE JUANES, *María Magdalena*, siglo XVI.
- FIGURA 127: PERE MATAS, *María Magdalena*, 1526, retablo de Santa María Magdalena, Girona.
- FIGURA 128: JUAN DE JUANES, *Bodas místicas del venerable Agnesio*, 1553-1558, Museo de BB.AA. de Valencia, p. 332.
- FIGURA 129: JUAN DE JUANES, *Santa Lucía*, 1547-1550, retablo de Fuente la Higuera.
- FIGURA 130: JUAN DE BORGONA, *Santa Úrsula y las Once Mil Vírgenes*, 1500, Convento de Santa Úrsula, Salamanca, p. 334.
- FIGURA 131: HERNANDO DE ESTURMIO, *Santa Catalina y Santa Bárbara*, 1553, retablo de la Capilla de los Evangelistas, Catedral de Sevilla, p. 338.
- FIGURA 132: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Santa Catalina y Santa Margarita*, 1515, Museo de BB.AA. de Asturias,
- FIGURA 133: PAOLO DE SAN LEOCADIO, *Dolorosa*, 1482-1484, Museo del Prado, p. 340.
- FIGURA 134: LUIS DE MORALES, *Dolorosa*, 1570, Museo del Hermitage.
- FIGURA 135: LUIS DE MORALES, *Piedad*, 1565, Museo del Prado.
- FIGURA 136: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Entierro de Cristo*, principios del siglo XVI, Catedral de Valencia.
- FIGURA 137: PEDRO DE CAMPAÑA, *Descendimiento*, 1547, Sacristía Mayor, Catedral de Sevilla, p. 343.
- FIGURA 138: FERNANDO YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, *Tránsito de la Virgen*, 1507-1510, retablo mayor de la Catedral de Valencia, p. 345.
- FIGURA 139: JUAN CORREA DE VIVAR, *Tránsito de la Virgen*, 1546-1550, Museo del Prado.
- FIGURA 140: VICENTE MASIP, *Martirio de Santa Inés*, 1540-1545, Museo del Prado, p. 346.
- FIGURA 141: GASPAR DE PALENCIA, *Martirio de Santa Águeda*, 1578, Museo de BB.AA. de Bilbao.
- FIGURA 142: RAMÓN DE OSCÁRIZ, *Martirio de Santa Águeda (detalle)*, 1534-1536, Museo de Navarra.

FUENTES LITERARIAS

- AQUINO, TOMÁS DE. *Suma Teológica, ca. 1265-1274* (ed. Francisco Barbado, Pamplona: EUSA, 2010)
- ARABI, IBN. *De la perspicacia fisiognomica y sus arcanos* (ed. Maria J. Viguera, *Dos cartillas de fisiognómica*, Madrid: Editora Nacional, 1977)
- ARCIPRESTE DE TALAVERA, Alfonso Martínez de Toledo. *El Corbacho*, 1438 (ed. Consuelo Pastor, Madrid: EMESA, 1971)
- BURCKHARDT, JACOB. *La cultura del Renacimiento en Italia* (trad. Teresa Blanco, Torrejón: Akal, 2004)
- CASTIGLIONE, BALDASSARE. *El Cortesano*, (ed. Mario Pozzi, Madrid: Cátedra, 2011)
- CÓRDOBA, FRAY MARTÍN DE, *Jardín de Nobles Doncellas*, 1500 (ed. Félix García, Madrid: Religión y Cultura, 1996)
- DHUODA. *Liber Manualis*, 843 (ed. Marcelo Merino, Pamplona: EUNATE, 1995)
- EIXIMENIS, FRANCESC. *El Carro de las Donas*, 1387-1392
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra/este-deuoto-libro-se-llama-carro-de-las-donas/> Consultado en 8/8/2019)
- GAURICO, POMPONIO. *De Sculptura*, 1504 (ed. André Chastel, Genevre: Librarie Droz, 1969)
- GUEVARA, FRAY ANTONIO DE. *Reloj de príncipes*, 1529
(<http://www.filosofia.org/cla/gue/guerp.htm> Consultado en 8/8/2019)
- JUAN, HUARTE DE SAN. *Examen de ingenios para las ciencias*, 1575
(http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/examen-de-ingenios-para-las-ciencias--0/html/feddd754-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html Consultado en 5/8/2019)
- LEÓN, FRAY LUIS DE. *La Perfecta Casada*, 1583 (ed. Javier San José, Madrid: Espasa, 1992)

- LORRIS, GUILLAUME DE. *Roman de la Rose*, 1225-1240, (ed. Carlos Alvar, Madrid: Siruela, 2003)
- LUNA, DON ÁLVARO DE. *Libro de claras e vituosas mugeres*, primera mitad del siglo XVI (ed. Julio Velez, Madrid: Cátedra, 2009)
- PADRÓN, JUAN RODRÍGUEZ DE. *El triunfo de las donas*, 1438-1441
(<http://www.cervantesvirtual.com/obra/triunfo-de-las-donas-y-cadira-de-onor--0/>
Consultado en 8/8/2019)
- PIZAN, CHRISTINE DE. *Ciudad de las Damas*, 1405 (ed. Marie-Jose Lemarchand, Madrid: Siruela, 1995)
- PORTA, GIAMBATTISTA DELLA. *De Humana Physiognomiae*, 1586 (ed. Miguel Ángel González, Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2007)
- PSEUDOARISTÓTELES. *Fisiognomía*, (ed. Teresa Martínez, Madrid: Gredos, 1999)
- ROJAS, FERNANDO DE. *La Celestina*, 1499 (ed. Dorothy Severin, Madrid: Cátedra, 2014)
- ROTTERDAM, ERASMO DE. *Apología del matrimonio*, 1528
- . *Coloquios*, 1521 (ed. Andrea Hernán, Rubí: Anthropos, 2005)
- . *Elogio de la locura*, 1511 (ed. Madrid: Ediciones Ibéricas, 1959)
- SABUCO, OLIVA. *Nueva filosofía de la naturaleza del hombre*, 1587 (ed. Madrid: Editora Nacional, 1981)
- SAGREDO, DIEGO DE. *Las Medidas del Romano*, 1526 (ed. Cali: Feriva, 1967)
- PROTOEVANGELIO DE SANTIAGO,
<http://escrituras.tripod.com/Textos/ProtEvSantiago.htm> (Consultado en 8/8/2019)
- VALERA, DIEGO DE. *Tratado en defensa de las virtuosas mugeres*, 1444
(<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/NOTAS/RES0023.pdf> Consultado en 8/8/2019)

- VESALIO, ANDRÉS. *De Humani Corporis Fabrica*, 1543 (ed. Pierre Huard, Barcelona: Laboratorios Becham)
- VILLENA, ISABEL DE. *Vita Christi*, 1547 (ed. Josep Almiñana, Valencia: Ajuntament, 1992)
- VINCI, LEONARDO DA. *Tratado de la pintura*, (ed. Diego Rejón, Valladolid: Maxtor, 2011)
- VIVES, JUAN LUIS. *Instrucción de la mujer cristiana*, 1523
(<https://bivaldi.gva.es/en/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&idUnidad=10066>
Consultado en 8/8/2019)
- . *Los deberes del marido*, 1528
(<https://bivaldi.gva.es/va/corpus/unidad.cmd?idCorpus=1&idUnidad=10109>
Consultado en 8/8/2019)
- VORAGINE, SANTIAGO DE LA. *Leyenda Dorada*, 1263 (ed. Fray Jose Manuel Macías, Madrid: Alianza, 1996)

BIBLIOGRAFÍA

- ALARIO, M.T. «La mujer creada: lo femenino en el arte occidental.» *Arte, Individuo y Sociedad*, n°7, 1995: 45-51.
- ALBA, E., B. GINÉS, y L. (coords.) PÉREZ. *Deconstruyendo identidades. La imagen de la mujer desde la Modernidad*. Valencia: Universitat de Valencia, 2016.
- ALBA, L., J. GARCÍA, y ET.AL. «Las prácticas artísticas de los pintores hispano flamencos en la Corona de Castilla en el siglo XV.» *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXXII, N°50, 2014: 122-144.
- ALBERO MUÑOZ, M.M. «La fisonomía y la expresión de las pasiones en algunas bibliotecas de artistas españoles del siglo XVII.» *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n°42, 2011: 37-52.

- ALFONSO CABRERA, S. «Crecer en la Edad Media. Un acercamiento médico y religiosos a los primeros cuidados infantiles a través del arte bajomedieval TRABAJO FIN DE MÁSTER.» Madrid: Universidad Complutense, s.f.
- ALIAGA, J., y N. RAMON. «Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de Santa Clara de Gandía.» *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII, 2016: 111-124.
- ALLEN, P. *The Concept of Woman, Vol. II. The Early Humanist Reformation*. Cambridge: William B. Eerdmans Publishing Company, 2002.
- ALONSO, B., M.C. DE CARLOS, y F. PEREDA. *Patronos y coleccionistas. Los condestables de Castilla y el arte (Ss. XV-XVII)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2005.
- ÁLVAREZ DEL PALACIO, E. «La consideración del cuerpo en la educación humanista. Las actividades físico-lúdicas como medio de transmisión de valores en la literatura pedagógica del siglo XVI.» *Revista española de educación física y deportes*, nº10, 2009: 41-63.
- AMES-LEWIS, F., y M. ROGERS. *Concepts of Beauty in Renaissance Art*. Hampshire: Ashgate, 1998.
- AMUSSEN, S., y A., (eds.) SEEFF. *Attending to Early Modern Women*. Delaware: University of Delaware Press, 1998.
- ANDERSON, B., y J. ZINSSER. *Historia de las Mujeres. Una historia propia*. Barcelona: Crítica, 1988.
- ANGULO, D. *Mitología en el arte español: del Renacimiento a Velázquez*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.
- ARCHER, R. *Misoginia y defensa de las mujeres. Antología de textos medievales*. Madrid: Cátedra, 2001.
- ARIAS DE COSSÍO, A.M. *El arte del Renacimiento español*. Madrid: Encuentro, 2007.
- AVILA, A. «La Virgen con el Niño y las ánimas del Purgatorio de Pedro Machuca y su vinculación italiana.» *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 2012: 125-146.

- AZCÁRATE RISTORI, J.M. *Alonso Berruguete, cuatro ensayos*. Salamanca: Colegio de España, 1961.
- . *Historia del Arte medieval y del Renacimiento*. Madrid: UNED, 1991.
- BAINTON, R.H. *Women of the Reformation. From Spain to Scandinavia*. Minnesota: Augsburg Publishing House, 1977.
- BAÑARES, J.I. «La mujer en el ordenamiento canónico medieval (Ss. XII-XV).» *Anuario Filosófico*, nº 26, 1993: 559-571.
- BARIDON, L., y M. GUÉDRON. *Corps et Arts. Physionomies et physiologies dans les arts visuels*. Paris: L'Harmattan, 1999.
- BARTON, T. *Power and Knowledge. Astrology, Physiognomics and Medicine Under the Roman Empire*. Michigan: University of Michigan Press, 2002.
- BASS, L., y A. WUNDER. *The Veiled Ladies at the Early Modern Spanish World: Seduction and Scandal in Sevilla, Madrid and Lima*. 2009.
- BATAILLON, M. *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia Espiritual del Siglo XVI*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- BAXANDALL, M. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.
- BEBEL, A.,. *La mujer: en el pasado, en el presente, en el porvenir*. Barcelona: Granada, 1906.
- BECEIRO PITA, I. «La relación de las mujeres castellanas con la cultura escrita (Ss. XIII-XIV).» En *Libro y lectura en la Península Ibérica y América. Siglos XIII a XVIII*, de A. (coord.) CASTILLO GÓMEZ, 15-52. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo, 2003.
- BECEIRO PITA, I. «Modelos de conducta y programas educativos para la aristocracia femenina (Ss. XII a xvi).» En *Estudios de literatura medieval*, de E. et.al. BORSARI, 205-2017. Murcia: EDITUM, 2012.
- BECHTEL, G.,. *Las cuatro mujeres de Dios. La puta, la bruja, la santa y la tonta*. Barcelona: Sine Qua Non, 2001.

- BEGUIRISTAIN, M.T. «Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista.» *Aspakia, investigació feminista*, n°6, 1996: 135-146.
- BEL BRAVO, M.A. *La mujer en la Historia*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1998.
- . *Mujer y cambio social en la Edad Moderna*. Madrid: Encuentro, 2009.
- BELANGER GRAFTON, C. *Great Drawings of Women From the Renaissance to the 20th Century*. Nueva York: Dover, 2006.
- BELLIDO, J.F. *La condición femenina en la Edad Media. Aproximación a la mujer medieval y a las escritoras en un mundo marcadamente patriarcal*. Córdoba: El Almendro, 2010.
- BELTING, H. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal, 2009.
- BENITO GOERLICH, D. «Lectura iconográfica de los Desposorios místicos del Venerable Agnesio de uan de Juanes.» *Saitabi*, n°45, 1995: 53-68.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- BERNSTEIN, J.G. «The Female Model and the Renaissance Nude: Dürer, Giorgione, and Raphael.» *Atribus et Historiae*, vol. 13, n°26, 1992: 49-63.
- BERTINI, F. (ed.). *La mujer medieval*. Madrid: Alianza, 1989.
- BERTINI, FERRUCCIO (ed.). *La mujer medieval*. Madrid: Alianza, 1989.
- BIALOSTOCKI, J. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Istmo, 1998.
- BLAYA ESTRADA, N. «La Virgen de la Humildad. Origen y significado.» *Ars Longa*, n°6, 1995: 163-171.
- BOCK, G. «La Historia de las Mujeres y la Historia del Género: Aspectos de un debate internacional.» *Historia social*, n°9, 1991: 55-77.
- BOLAÑOS, M. (ed.). *La invención del cuerpo. Desnudos, anatomía, pasiones*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, 2018.
- BONANI, G.P., y B. SERENA. *Maria Lactans*. Roma: Edizioni Marianum, 1995.

- BORDES, J. *Historias de las teorías de la figura humana*. Madrid: Cátedra, 2003.
- BORNAY, E. *La cabellera femenina*. Madrid: Cátedra, 1994.
- . *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2004.
- . *Las mujeres de la Biblia en la pintura del Barroco: imágenes de la ambigüedad*. Madrid: Cátedra, 1998.
- . *Mujeres de la Biblia en el Barroco*. Madrid: Cátedra, 1998.
- BORNSTEIN, D., y R. (ed.) RUSCONI. *Women and Religion in Medieval and Renaissance Italy*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- BORREGUERO, C. «Pullae Doctae en las cortes peninsulares.» *Dossiers Feministes*, n°15, 2011: 76-100.
- BORSARI, E., A. MARTÍNEZ, y A.L. (eds.) BAQUERO. «Modelos e imágenes de la lectura femenina. De Santa Ana a las damas lectoras.» En *Estudios de literatura medieval*, de E., et. al. BOSARI, 205-217. Murcia: EDITUM, 2012.
- BROUDE, N., y M.D. GARRARD. *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. Nueva York: Harper&Row Publishers, 1982.
- BROWN ALAN, D. (ed.). *Virtue and Beauty. Leonardo's Ginevra de Benci and Renaissance Portraits of Women*. Princeton: Princeton University Press, 2001.
- BROWN, C., y A.M. (dirs,) LEGARÉ. *Les femmes, la culture et les arts en Europe entre Moyen Age et Renaissance*. Turnhout: Brepols, 2016.
- BROWN, J. *Painting in Spain 1500-1700*. New Haven: Yale University Press, 1998.
- BROWN, P. *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia social*. Barcelona: Muchnik, 1993.
- BÜHLER, K. *Teoría de la expresión. El sistema explicado por su historia*. Madrid: Alianza, 1980.
- BULLOGH, V.L. *The Subordinated Sex. A History of Attitude Towards Women*. Chicago: University of Illinois Press, 1973.

- BURKE, P. *El Renacimiento europeo: centros y periferias*. Barcelona: Crítica, 2000.
- BUSTAMANTE GARCÍA, A. «Santas y cortesanas. Sobre un malentendido del siglo XVI.» En *La mujer en el arte español*, de VV.AA., 63-67. Madrid: Alpuerta, 1997.
- CABALLÉ, A. (dir.). *La vida escrita por las mujeres (I). Por mi alma os digo. De la Edad Media a la Ilustración*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2003.
- CABRERA ESPINOSA, M. «La lactancia como profesión: una mirada al oficio de nodriza.» *IV Congreso virtual de Historia de las mujeres*. Jaén: Archivo Diocesano de Jaén, 2012.
- CALDUCH-BENAGES, N. «Las mujeres bíblicas: rastreando sus huellas.» *Scripta Fulgentina*, n°35-36, 2008: 7-22.
- CALERO, I., y M.A. DURÁN. *Debilidad aparente, fortaleza en realidad: la mujer como modelo en la literatura griega antigua y su proyección en el mundo actual*. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.
- CAMMARATA, J. «El discurso femenino de Santa Teresa de Ávila, defensora de la mujer renacentista.» *Actas Irvine*. 1994. 58-65.
- CAMÓN AZNAR, J.,. *Summa Artis, Vol. XXIV, La pintura española del siglo XVI*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- CAMPBELL, E.,. *Growing Old in Early Modern Europe. Cultural Representations*. Hants: Ahsgates, 2006.
- CANDAU CHACÓN, M.L. «El cuerpo femenino en los discursos de los moralistas. Siglos XVI-XVII.» En *Prototipos, cuerpos, géneros y escritura. Tomo II*, de VV.AA., 97-123. Michoacán: Gobierno de Michoacán, 2013.
- CANNON, M.A. *The Education of Women During the Renaissance*. Washington: National Capitol Press, 1916.
- CARBONELL, M, M. NASH, y M.M. RIVERA. «Storia delle donne in Spagna.» *Quaderni Storici*, 63, n°3, 1986: 995-1008.
- CARMONA MUELA, J.C. *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal, 2008.

- CARO BAROJA, J. *La cara, espejo del alma*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1987.
- CARROL, J., y A. (eds.) STEWART. *Saints, Sinners and Sisters. Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe*. Hampshire: Ashgate, 2003.
- CASTELLI, P. *La estética del Renacimiento*. Madrid: Machado, 2011.
- CASTILLO, M.A. *Renacimiento y Manierismo en España*. Madrid: Historia 16, 1989.
- CERRADA JIMÉNEZ, A.I., y J. LORENZO ARRIBAS. *De los símbolos al orden simbólico femenino (Ss. IV-XVII)*. Madrid: Al-Mudayna, 1998.
- CHECA CREMADES, F. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1999.
- . *Renacimiento habsbúgico: Felipe II y las imágenes artísticas*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2018.
- . *Tiziano y las cortes del Renacimiento*. Madrid: Marcial Pons, 2013.
- CHRISTIAN, E. *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
- CODET, C. «Hablar de la mujer o hablar de la mujer en tiempos de los Reyes Católicos. Visiones contrastadas en tres tratados de Fray Hernando de Talavera.» *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2017: 1-18.
- COHN, S. *Women in the Streets. Essays on Sex and Power in Renaissance Italy*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- COLAIZZI, G. (ed.). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra, 1990.
- COMPANY, X. «Santa Ana, la Virgen y el Niño: nueva obra de Vicente Macip.» *I Congreso de Historia del Arte Valenciano*. Valencia, 1992. 107-113.
- CORBAIN, A., J.J. COURTINE, y G. VIGARELLO. *Historia del Cuerpo I. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, 2005.
- CORLETO OAR, W.R. «La mujer en la Edad Media. Algunos aspectos.» *Revista Teología, Tomo XLIII, n° 91*, 2006: 655-670.

- CRIADO, M. «La Vita Christi de Sor Isabel de Villena y la teología feminista contemporánea.» *Lemir*, n° 17, 013: 75-86.
- CRUZ, J. «¿Finalidad femenina de la creación? Antropología bajomedieval de la mujer.» *Anuario Filosófico*, n° 26, 1993: 513-540.
- DE AZCÁRATE RISTORI, I. «La mujer en los Coloquios de Erasmo de Rotterdam.» *Anales de la Universidad de Cádiz*, n°2, 1985: 279-294.
- DE CASTRO, T. «El tratado sobre el vestir, calzar y comer del arzobispo Hernando de Talavera.» *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, t. 14*, 2001: 1192.
- DE CRUZ VARONA, M.C. «Representar el nacimiento: imágenes y cultura material de un espacio de sociabilización femenina en la España altomoderna.» *Goya*, n°319-320, 2007: 231-245.
- DE LA TOUR, I. *Les Origines de la Reforme (4 vols.)*. 1905-1935.
- DEL CERRO VALLE, A. *Erasmo. Aproximación a su recepción y crítica en España*. Toledo: Ledoira, 2014.
- DEL VAL VALDIVIESO, M.I. ET.AL. (coords.). *La Historia de las Mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.
- DEL VAL VALDIVIESO, M.I. «Isabel la Católica y la educación.» *Aragón en la Edad Media*, n°19, 2006: 555-562.
- DI MARIO, R. *Mujer y Renacimiento*. Madrid: Mondadori, 1988.
- DÍAZ MARROQUÍN, L. *La retórica de los afectos*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, A. «Una pequeña Virgen de la Leche del Maestro de las Medias Figuras en el convento de Carmelitas descalzas de San José de Ávila.» *BSAA arte*, LXXI, 2005: 343-348.
- DIEZ FERNANDEZ, I. «El encierro femenino como ideal: Santa Teresa, Cervantes y dos tratados.» En *Retrato de la mujer renacentista*, de A. (ed.) SERRANO DE HARO, 91-116. Madrid: UNED, 2012.

- DOPICO, G. *Perfect Wives, Other Women. Adultery and Inquisition in Early Modern Spain*. Durham: Duke University Press, 2001.
- DUBY, G., y M. (eds.) PERROT. *Power and Beauty. Images of Women in Art*. Londres: Tauris Books, 1992.
- DUBY, G., y M. PERROT. *Historia de las Mujeres en occidente*. Madrid : Santillana, 2002.
- . *Historia de las mujeres en occidente. Vol. III. Del Renacimiento a la Edad Moderna*. s.f.
- E.H., GOMBRICH. *EL legado de Apeles: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.
- ECO, U. *Historia de la Belleza*. Barcelona: De Bolsillo, 2013.
- ESCUADERO, J.A. *Intolerancia e Inquisición*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2005.
- ESTEBAN RECIO, A. «Otras miradas, otros caminos. Mujeres de fines de la Edad Media.» *Edad Media, Revista de Historia*, n^o2, 1999: 195-216.
- FALOMIR FAUS, M. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento, 1472-1620*. Valencia: Consejería de Cultura, 1994.
- FENSTER, T., y C.A. (eds.) LEES. «Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance.» 2002, Nueva York: Palgrave.
- FERGUSON, M. (ed.). *Rewriting the Renaissance. The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, M.,. *Casadas, monjas, ramerás y brujas. La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa, 2002.
- FERNANDEZ ARENAS, J. *Renacimiento y Barroco en España*. Madrid: Gustavo Gili, 1982.

- FERNANDEZ PEÑA, M.R. «La Concepción Inmaculada en el arte: el Abrazo ante la Puerta Dorada.» En *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, de F.J.(coord.) CAMPOS, 891-908. Sevilla, 2005.
- FERNANDEZ VALENCIA, A. «Cuerpo nutricao. Iconografías de la lactación.» En *Contar con el cuerpo. Construcciones de la identidad femenina*, de A. FERNANDEZ y M. LÓPEZ, 167-205. Madrid: Fundamentos, s.f.
- FERNANDEZ VALENCIA, A. «La pintura. Fuente para la Historia de las Mujeres. Siglos XV a XVII.» En *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, de M. (coord.) LOPEZ FERNANDEZ CAO. Madrid: Narcea, 2000.
- FERNANDEZ VALENCIA, A. «Pintura, protagonismo femenino e Historia de las Mujeres.» *Arte, individuo y sociedad*, n°9, 1997: 129-154.
- FERNANDEZ VALENCIA, A. «Pintura, protagonismo femenino e Historia de las Mujeres.» *Arte, Individuo y Sociedad*, n°9, 1997: 129-156.
- FERRER ORTS, A. «Las personalidades de Vicente Masip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras.» *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, 2013: 37-44.
- FILDES, V. *Wet Nursing. A History from Antiquity to the Present*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.
- FLOR, P. «Un retrato desconocido de Isabel la Católica.» *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 2012: 1-14.
- FLORISTÁN, A. (coord.). *Historia moderna universal*. Barcelona: Ariel, 2015.
- FONQUERINE, Y.R. *La condición de la mujer en la Edad Media. Actas del Coloquio Hispano-Francés*. Madrid: Universidad Complutense, 1986.
- FONTÁN, A. *Príncipes y humanistas. Nebrija, Erasmo, Maquiavelo, Moro, Vives*. Madrid: Marcial Pons, 2008.
- FRAETERS, V., y M. (eds.) DE GIER. *Mulieres religiosiae. Shaping Female Spiritual Authority in the Medieval and Early Modern Periods*. Turnhout: Brepols, 2014.
- FRAILE SECO, D. «Mujer y cultura: la educación de las mujeres en la Edad Moderna.» *Foro de Educación*, n°4, 2004: 74-88.

- FRANCOMANO, E. *Three Spanish Querelle Texts. Grisel and Mirabella, the Slander Against Women and the Defense of Ladies Against Slanderers*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.
- FRANÇON, M. *Notes sur l'esthétique de la femme au XVI siècle*. Cambridge: Harvard University Press, 1939.
- FRANKLIN, M. *Boccaccio's Heroines. Power and Virtue in Renaissance Society*. Hampshire: Ashgate, 2006.
- FRÍAS, M.A. «La mujer en el arte cristiano bajomedieval (Ss. XIII-XV).» *Anuario Filosófico*, n°26, 1993: 573-598.
- FUENTE PEREZ, M.J. «La Virgen con Libro. Lecturas demeninas en la Baja Edad Media Hispana.» *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval*, tomo 24, 2011: 91-108.
- FUENTE PÉREZ, M.J. «Virgen con libro. Lecturas femeninas en la Baja Edad Media hispana.» *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, tomo 24*, 2011: 91-108.
- FURLOTTI, B. «The Performance of Displaying.» *Journal of the History of Collections Advance Access*, n°2, 2014: 1-13.
- GARCÍA HARO, I. «Mujer, literatura y arte: reivindicación de la desmemoria historiográfica.» *Sur: Revista de Literatura*, n°7, 2015: 1-15.
- GARCÍA HERNÁN, D. *Humanismo y sociedad del Renacimiento*. Madrid: Síntesis, 2017.
- GARCÍA HERRERO, M.C. *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*. Zaragoza: Ayuntamiento . Sección de Acción Cultural, 2006.
- GARCÍA MAIQUES, R. «Perfiles iconográficos de la mujer del apocalipsis como símbolo mariano.» *Ars Longa*, n°6, 1995: 187-197.
- GARCÍA PAREDES, J.C.R. *Mariología*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1995.
- GARCÍA PÉREZ, N. «Arbor.» s.f. <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.760n2006>. (último acceso: 1 de 7 de 2019).

- . *Arte, poder y género en el Renacimiento español: el patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicäa, 2006.
- GARCÍA PÉREZ, N. «La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza.» *Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n^o4, 2004.
- GARCÍA PÉREZ, N. «La mujer en el Renacimiento y su promoción artística: estado de la cuestión.» *Imafronte*, n^o16, 2004: 91-90.
- . *Miradas de mujeres*. Murcia: Nausicäa, 2004.
- GARCÍA ROMERO, M.C. «María Magadala, mujer e imagen. Una aproximación a su representación en la producción pictórica de El Greco.» *VI Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo Diocesano de Jaén, 2014. 1-4.
- GARCÍA, M.C., y F.J. SANCHEZ. «Niña-mujer-objeto de arte. La sexualidad femenina en la pintura.» 2011.
- GARÍ, B. (coord.). *Vidas de mujeres del Renacimiento*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2007.
- GARRIDO FLORES, A. «El vestido femenino en la Córdoba de la Edad Moderna. Primeras aportaciones.» En *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia*, de E. (coord.) SERRA, 979-995. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2013.
- GARRIDO, E. (ed.). *Historia de las Mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997.
- GARRIDO, E., P. FOLGUERA, M. ORTEGA, y C. (eds.) SEGURA. *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis, 1997.
- GIL AMBRONA, A. *Historia de la violencia contra las mujeres: misoginia y conflicto matrimonial en España*. Madrid: Catedra, 2008.
- GILES, R.D. *The Laughter of the Saints. Parodies of Holiness in Late Medieval and Renaissance Spain*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

- GIMENEZ TEJERO, M. «Una aproximación al cuerpo femenino a través de la medicina medieval.» *Filanderas. Revistas interdisciplinar de estudios feministas*, n^o1, 2016: 45-60.
- GOFFEN, R. «Mary's Motherhood According to Leonardo and Michelangelo.» *Atribus et Historiae*, vol. 20, n^o40, 1999: 35-69.
- GOMBRICH, E.H. *Imágenes simbólicas: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.
- . *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1985.
- GÓMEZ ACEBO, I. *La mujer en los orígenes del cristianismo*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2005.
- GONZÁLEZ HERNANDO, I. «El Nacimiento de Cristo.» *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, n^o4, 2010: 41-59.
- GONZÁLEZ ROLÁN, T. «Los comienzos del Humanismo renacentista en España.» s.f. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Llcv-BFCFB2642-2715-8181-7506-BD1C14B189F7/Comienzos_del_Hum.pdf (último acceso: 6 de 8 de 2019).
- GOUMA-PETTERSON, T., y P. MATTHEWS. «The Feminist Critique of Art History.» *The Art Bulletin*, LXIX, N^o3, 1987: 326-357.
- GRANTHAM TURNER, J. (ed.). *Sexuality and Gender in Early Modern Europe. Institutions, Texts, Images*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1993.
- GRAÑA CID, M.M. «Mariología, reginalidad y poder en Isabel de Villena. Una teoría política femenina del siglo XV.» *Mirabilia*, n^o 22, 2016: 1-32.
- GRAU SANCHEZ, M.C. *El rol de la mujer en el matrimonio y en la familia. Su reflejo en el arte del Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.
- GRÖSSINGER, C. *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*. Manchester: University of Manchester Press, 1997.
- HALE, J.R. *La civilización del Renacimiento en Europa*. Barcelona: Crítica, 1996.

- HARBISON, C. *El espejo del artista. El arte del Renacimiento septentrional en su contexto histórico*. Madrid: Akal, 007.
- HARTMAN, J., y A. (eds.) SEEFF. *Structures and Subjectivities: Attending to Early Modern Women*. Delaware: University of Delaware Press, 2007.
- HERNÁNDEZ BERMEJO, M.A. «La imagen de la mujer en la literatura moral y religiosa de los siglos XVI y XVII.» *Noroba*, 7-8, 1987: 175-188.
- HERRERO SALGADO, F. *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII en España, vol. II. Predicadores dominicos y franciscanos*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- HOLMES, M. «Disrobing the Virgin: The Madonna Lactans in 15th Century Florentine Art.» En *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, de S. MATTHEWS GRIECO y G. (eds.) JOHNSON, 167-195. Cambridge: University of Cambridge, 1997.
- HOWE, E. *Education and Women in the Early Modern Hispanic World*. Hampshire: Ashgate, 2008.
- HUTSON, L. (ed.). *Feminism and Renaissance Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- IGLESIAS SALDAÑA, M. «Generalogía de una Historia. Historia de las mujeres, Historia de Género: Perspectivas y problemáticas.» *Espacio Regional*, vol. 2, n°4, 2007: 121-126.
- JANSEN, K.L. «Like a Virgin: The Meaning of the Magdalen for Female Penitents of Later Medieval Italy.» *Memoirs of the American Academy in Rome*, vol. 45, 2000: 131-152.
- JOHNSON, G.A., (ed.). *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*. Cambridge: University of Cambridge, 1997.
- JOSEPH BENSON, P. *The Invention of the Renaissance Women. The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.

- JOUFFROY, M.C. «La maternité dans l'íconographie mariale. Les Vierges enceintes ou allaitantes dans l'art chrétien.» 2007.
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/34017/anm_2007_217.pdf?sequence=1 (último acceso: 8 de 3 de 2019).
- KELLY-GADOL, J. «Did Women Have a Renaissance?» En *Becoming Visible: Women in European History*, de R. BRIDENTHAL y C. (eds.) KOONZ, 175-201.
 Boston: Houghton mifflin Harcourt, 1977.
- KELSO, R. *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Chicago: University of Illinois, 1978.
- KEMP, M. *The Human Animal. In Western Art and Science*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- KING, M.L. *Women of the Renaissance*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- KING, M.L., y A. (ed.) RABIL. *Teaching Other Voices. Women and Religion in Early Modern Europe*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- KOLSKY, S.D. *The Genealogy of Women. Studies in Boccacio's De Mulieribus Claris*. Nueva York: Peter Lang Publishin, 2003.
- KWAKKELSTEIN, M. *Leonardo as a physiognomist. Theory and drawing practice*. Leiden: Primavera Pers, 1994.
- L'ESTRANGE, E. *Holy Motherhood. Gender, Dinasty and Visual Culture in the Later Middle Ages*. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- LABALME, P.H. *Sainst, Women and Humanists in Renaissance Venice*. Surrey: Ashgate, 2010.
- LAGUNAS, C. «Historia y género. Algunas consideraciones sobre la historiografía feminista.» *La Aljaba, col. 1*, 1996: 87-33.
- LAI, Ñ. «Images of Women in Visual Culture.» *Art Education, vol. 62, n°1*, 2009: 14-19.
- LARGUÍA, I. *Hacia una liberación de la mujer*. Barcelona: Anagrama, 1976.

- LE GOFF, J. *Una Historia del Cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2016.
- LEVY, A. (ed.). *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*. Hamshire: Ashgate, 2003.
- LOH, M. «Renaissance Faciality.» *Oxford Art Journal*, vol. 32, nº 3, 2009: 343-363.
- LÓPEZ BELTRÁN, M.T. (coord.). *De la Edad Media a la Edad Moderna: Mujeres, educación y familia en el ámbito rural y urbano*. Málaga: Universidad de Málaga, 1999.
- LÓPEZ BELTRÁN, M.T. «De la niñez a la plena madurez. Una etapa vital compleja para las mujeres del común en la sociedad urbana bajomedieval.» *Mélanges de la Casa Velázquez*, 34-1, 2010: 99-126.
- LÓPEZ BELTRÁN, M.T. «De la niñez a la plena madurez. Una etapa vital para las mujeres del común en la sociedad urbana bajomedieval.» *Jóvenes en la Historia*, nº 34, 2004: 99-126.
- LÓPEZ FERNANDEZ, M. *La imagen de la mujer en la pintura española: 1890-1914*. Madrid: A. Mechado Libros, 2006.
- LÓPEZ-CORDÓN, M.V. «Familia, sexo y género en la España Moderna.» *Estudios en Historia Moderna*, nº18, s.f.: 105-134.
- LÓPEZ-CORDÓN, M.V. «La conceptualización de las mujeres en el Antiguo Régimen: los arquetipos sexistas.» *Manuscripts*, nº12, 1994: 79-107.
- LÓPEZ-CORDÓN, M.V. «Los estudios históricos sobre las mujeres en la Edad Moderna: estado de la cuestión.» *Revista de Historiografía*, nº 22, 2015: 147-181.
- LORITE CRUZ, P.J. «Las iconografías de Santa Ana como precedentes de la Inmaculada Concepción, el Beso de la Puerta de Jerusalén y la Sagrada Parentela. El triunfo de la mujer en la estirpe de Cristo.» *II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres*. Jaén: Archivo Diocesano de Jaén, 2010. 1-13.
- LOTA BROWN, M., y K. BOYD MCBRIDE. *Women's roles in the Renaissance*. Westport: Greenwood Press, 2005.

- LUNA, J.C. (dir.). *Ars Magna: Historia del Arte Universal*. Barcelona: Planeta, 2006.
- MACLEAN, I. *The Renaissance Notion of Woman. A Study in the Fortunes of Scholasticism and Medical Science in European Intellectual Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- MAQUEIRA, V. *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, vol.II*. Madrid: UAM, 1989.
- MARGOLIN, J.C. *Los inicios de la Edad Moderna*. Madrid: Akal, 1992.
- MARIAS, F. *El largo siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex, 1992.
- . *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.
- MARIÑO FERRO, X.R. *Imágenes de la mujer y del hombre. Símbolos de sexo, seducción, matrimonio y género*. Gijón: Trea, 2016.
- MARTÍNEZ DE LA TORRE, C. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Madrid: UNED, s.f.
- MARTINEZ MARÍN, C.M. «La Reina María de Hungría (1505-1558). Una biografía con perspectiva de género.» *Raudem. Revista de Estudios de las Mujeres*, vol. 5, 2017: 1-21.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. «El decoro. La invención de un concepto y su proyección artística.» *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº2, 1988: 91-102.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. «Elogio de la mujer fuerte. Imágenes de la instrucción cristiana.» En *Religión y heterodoxias en el mundo hispánico (Ss. XIV-XVII)*, de I. IZQUIERDO y F. (coords.) MARTÍNEZ, 139-151. Madrid: Sílex, 2011.
- . *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. «La nave de las locas. Mujer y Humanismo.» En *Retrato de la mujer renacentista*, de A. (ed.) SERRANO DE HARO. Madrid: UNED, 2012.

- MARTÍNEZ-BURGOS, P. «Las vírgenes necias. Una parábola sobre mujer y humanismo.» En *El Poder de la Historia*, de P. DÍAZ, P. MARTÍNEZ y A. SOTO, 36-47. Madrid: Universidad Autónoma, 2014.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. «Lo diabólico y lo femenino en el pensamiento erasmista. Apuntes para una iconografía de género.» En *El diablo en la Edad Moderna*, de J. AMELANG y M. TAUSIET. Madrid: Marcial Pons, 2004.
- MARTÍNEZ-BURGOS, P. «Viudas ejemplares. La princesa Doña Juana de Austria, mecenazgo y devoción.» *Chronica Nova*, n°34, 2008: 63-89.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, M. *Discursos sobre la mujer en el Humanismo renacentista español. Los casos de Antonio de Guevara, Alfonso y Juan de Valdés y Luis de León*. York: Spanish Literature Publications Company, 1999.
- MATEO GOMEZ, I. «Nueva aportación a la obra de Morales: cronología, soportes y réplicas.» *Archivo Español de Arte*, n°350, 2015: 131-140.
- MATTHEWS GRIECO, S. (ed.)7. *Monaca, moglie, serva, cortigiana: Vita e imagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma*. Florencia: Morgana Edizioni, 2007.
- MATTHEWS GRIECO, S. *Ange ou Diablesse. La Representation de la Femme au XVI Siecle*. Paris: Flammarion, 1991.
- MAYAYO, P. *Historias de mujeres, Historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MEEK, C. (ed.). *Women in Renaissance and Early Modern Europe*. Dublin: Four Courts Press, 2000.
- MILES, L. «The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation.» *Speculum*, vol. 84, n°3, 2014: 632-669.
- MILES, M.R. *A Complex Delight. The Secularization of the Breast 1350-1750*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- . *Carnal Knowing. Female Nakedness and Religious Meaning in the Christian West*. Kent: Burns&Oates, 1989.

- MIRABELLA, B. (dir.). *Ornamentalism. The Art of Renaissance Accesories*. Michigan: University of Michigan Press, 2011.
- MOLINA MOLINA, A.L. *La mujer en la Baja Edad Media. Aproximación a su estudio*. Cieza: Ayuntamiento de Cieza, 2007.
- MORAL DE CALATRAVA, P. *La mujer imaginada. La construcción cultural del cuerpo femenino en la Edad Media*. Murcia : Nausicäa, 2008.
- MORANO, C. «Algunos aspectos de la confrontación cultura pagana-cultura cristiana en el tratamiento de la mujer en la obra de San Agustín.» *Cristianismo y aculturación en tiempos del Imperio Romano, VII*, 1990: 313-318.
- MORANT, I. (dir.). *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra, 2005.
- MORANT, I. *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*. Madrid: Cátedra, 2002.
- MORENO CUADRADO, F. *Iconografía de la Sagrada Familia*. Córdoba: Caja Sur, 1994.
- MORGAN, R. *Sisterhood is forever. The Women´s Anthology for a New Millenium*. Londres: Washington Square Press, 2003.
- MORIANO, M.T. «BIHES, Las mujeres en la Historia de España.» s.f.
<http://libros.csic.es/index.php?cPath=127> (último acceso: 2017 de 10 de 17).
- MUÑOZ FERNANDEZ, A. (ed.). *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación religiosa*. Madrid: Al-Mudayna, 1989.
- MUÑOZ FERNANDEZ, A. *Mujer y experiencia religiosa en el marco de la santidad medieval*. Madrid: Al-Mudayna, 1988.
- MUÑOZ, A., y M.M.(eds.) GRAÑA. *Religiosidad femenina: expectativas y realidades (Ss. VIII a XVIII)*. Madrid: Al-Mudayna, 1991.
- NADER, H. (ed.). *Power and Gender in Renaissance Spain. Eight Women of the Mendoza Family (1450-1650)*. Illinois: University of Illinois, 2004.

- NEAD, L. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.
- NIETO, V., y F. CHECA. *El Renacimiento*. Madrid: Istmo, 2000.
- NOCHLIN, L. «Why Have There Been No Great Women Artists?» *Arts News*, 1971: 22-39.
- . *Women, Art and Power, and Other Essays*. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- NOGALES MÁRQUEZ, N. «Las Vírgenes de la Esperanza en Sevilla.» En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*, de F.J. CAMPOS, 545-562. 009.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M. *Casa, calle, convento. Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997.
- OFFEN, K. «Historia de las mujeres.» *Aljaba*, vol. 13, 2009.
- OLLERO BUTLER, J. «Los flamencos en la España del Siglo XVI.» *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. II, 1990.
- ORTEGA LÓPEZ, M. «Una reflexión sobre la Historia de las Mujeres en la Edad Moderna.» *Noroba, Revista de Historia*, nº8-9, 1988: 159-168.
- ORTEGA SIERRA, S. «Discursos pre-sociológicos: sobre algunas clasificaciones femeninas en la Edad Media.» *Lemir*, nº16, 2012: 301-328.
- ORTIZ GÓMEZ, T. *Univesidad y feminismo en España*. Granada: Universidad de Granada, 1998.
- PAELOTI, J. *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2003.
- PALACIOS ALCALDE, M. «Tres creadores de modelos ideales de mujer en el Renacimiento español: Fray Martín de Córdoba, Francesc Eiximenis y Diego Pérez de Valdivia.» En *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, vol. II, *Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, de V. MAQUEIRA, 137-146. Madrid: UAM, 1989.
- PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1973.

- . *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid: Alianza, 2013.
- . *Tiziano: problemas de iconografía*. Madrid: Akal, 2003.
- . *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid: Alianza, 1982.
- PASCUAL MOLINA, J.F. «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español.» *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, n°1, 2007: 75-89.
- PASTOR, R. «Para una historia social de la mujer hispano-medieval. Problemáticas y puntos de vista.» En *La condición de la mujer en la Edad Media*, de Y.R. FONQUERINE y A. (eds.) ESTEBAN, 87-. 1986.
- PEÑA DIAZ, M. «Mujeres lectoras. La iconografía de Santa Ana enseñando a leer a la Virgen .» *Andalucía en la Historia*, n°46, 1993: 60-64.
- PÉREZ DE TUDELA, M.I. «El espejo mariano de la feminidad en la Edad Media española.» *Anuario Filosófico*, n°26, 1993: 621-634.
- PÉREZ DE TUDELA, M.I. «La condición de la viuda en el Medievo castellano-leonés.» En *Las mujeres en las ciudades medievales*, de C. (ed.) SEGURA GRAIÑO, 87-101. Madrid: UAM, 1984.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S.M. «Mujeres liberadas de la tutela masculina: de solteras y viudas a finales de la Edad Media.» *Cuadernos Koré*, vol. I, N°2, 2010: 31-53.
- PÉREZ GONZÁLEZ, S.M. «Mujeres liberadas de la tutela masculina: de solteras y viudas a fines de la Edad Media.» *Cuadernos Koré*, n°2, 2010: 31-54.
- PEREZ MOLINA, I. «La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: el vestido y la virginidad.» *Espacio, Tiempo y Forma, serie IV, t. 17*, 2004: 103-116.
- PEREZ MOLINA, I. «La normativización del cuerpo femenino en la Edad Moderna: vestido y virginidad.» *Espacio, tiempo y forma, serie IV, Historia Moderna*, 2004: 103-116.
- PEREZ OLLO, F. (dir.). «Príncipe de Viana. Jornadas Nacionales sobre el Renacimiento Español.» *Príncipe de Viana*, n°52, 1991.

- PÉREZ SAMPER, M.A. «Los recetarios de mujeres y para mujeres. Sobre la conservación y transmisión de los saberes domésticos en la época moderna.» *Cuadernos de Historia Moderna*, nº19, 1997: 121-154.
- PERITI, G. *In the Courts of Religious Ladies. Art, Vision and Pleasure in Italian Renaissance Convents*. Yale: Yale University Press, 2016.
- PERNOUD, R.,. *La mujer en el tiempo de las catedrales*. Barcelona: Juan Granica, 1982.
- PERROT, M. *Une Histoire des femmes, est-elle possible?* Marsella: Rivages, 1984.
- PIETTRE, M.A. *La condición femenina a través de los tiempos*. Madrid: Rialp, 1977.
- PIJOÁN, J. (dir.). *Summa Artis: Historia general del Arte*. Madrid: Espasa Calpe, 1966.
- PLUCHINOTTA, A.M. *Iconographia senologica. L'immagine del seno, nella storia, nella cultura e nell'arte*. Padua: La Garangola, 1985.
- PLUCHINOTTA, A.M.(ed.). *Incanto e anatomie del seno*. Milan: Charta, 1997.
- POLLOCK, G. *Differencing the Cannon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London: Routledge, 1999.
- POLLOCK, G. «Women, Art and Ideology: Questions for Feminists Art Historians.» *Woman's Art Journal*, vol. 4, nº1, 1983: 39-47.
- POWER, E. *Mujeres medievales*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1979.
- . *Mujeres medievales*. Madrid: Encuentro, 1979.
- PRENDERGAST, M.T. *Renaissance Fantasies. The Gendering of Aesthetics in Early Modern Fiction*. Kent: The Kent State University Press, 1999.
- PRICE, M.L. «Bitter Milk: the Vasa Menstrualis and the Carnibalize Virgin.» *College Literature*, vol. 28, s.f.: 144-154.
- QUILLIGAN, M. *Allegory of the Female Authority. Christine de Pizan's Cité des Dammes*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

- RADFORD RUETHER, R. (ed.). *Religion and Sexism. Images of Woman in the Jewish and Christian Traditions*. Nueva York: Simon and Schuster, 1974.
- RAMOS, M.D. «Historia de las Mujeres. Saber de las mujeres: la interpretación de las fuentes en el marco de la tradición feminista.» *Feminismo/s*, n°1, 2003: 19-32.
- REDONDO CANTERA, M.J. *El arte español durante el reinado de Carlos V*. Valladolid: Universidad de Valladolid, s.f.
- REVUELTA GUERRERO, R.C. «Mujer y su imagen en los textos de Erasmo de Rotterdam.» *Revista de Estudios Colombinos*, n°11, 2015: 85-102.
- RIVERA GARRETA, M.M. *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IX-XV*. Barcelona: Icaria, 1990.
- RIVERA GARRETAS, M.M. «El culto a la belleza.» *Lectora*, n°12, 1995: 125-128.
- RIVERA, O. «Juan Luis Vives y Erasmo de Rotterdam: la formación moral y doméstica en la retórica de la crianza de las hijas.» *Cincinatti Romance Review*, 32, 2011: 70-85.
- . *La mujer y el cuerpo femenino en la Perfecta Casada de Fray Luis de León*. Delaware: Juan de la Cuesta, 2006.
- ROBB, D.M. «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries.» *The Art Bulletin*, vol. 18, n°4, 1936: 480-526.
- ROBB, D.M. «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries.» *The Art Bulletin*, col. 18, n° 4, 1936: 480-526.
- ROBIN, D. (trad.). *Collected Letters of a Renaissance Feminist*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- ROCHON, A. (ed.). *Images de la Femme dans la Litterature Italienne de la Renaissance*. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980.
- RODRÍGUEZ GARCÍA, R. «Aproximación antropológica a la lactancia materna.» *Revista de Antropología Experimental*, n°15, 2015: 407-429.

- RODRÍGUEZ PEINADO, L. «La Anunciación.» *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n°12, s.f.: 1-16.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L. «La Virgen de la Leche.» *Revista Digital de Iconografía medieval*, vol. V, N°19, 2013: 1-11.
- ROMERO TABARES, M.I. *La mujer casada y la amazona. Un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- ROSA, M.L. «La cuestión del género.» En *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador del siglo XXI*, de E. (ed.) OLIVERAS. Buenos Aires: Emecé Arte, 2008.
- ROSENAU, H. *Woman in Art from Type to Personality*. Londres : Isomorph, 1944.
- ROUSSELOT, J. *La mujer en el arte. De la Prehistoria hasta nuestros días*. Argos, 1971.
- RUBIN SULEIMAN, S. *The Female Body in Western Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- RUBIN, M. *Emotion and Devotion: The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures* . Budapest : CEU Press, 2009.
- RUBIN, M. «Imágenes de la Virgen María.» *Anales de la Historia del Arte*, vol. extraordinario, 2010: 109-124.
- RUIZ GARNELO, I. «La personalidad artística del Maestro de Alzira. Necesidad de una revisión.» *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII, 2016: 67-84.
- RUIZ ORTIZ, M. «Pecados femeninos y vida privada: discursos sobre la conciencia y la vida cotidiana en la España Moderna (XVI-XVII).» *Cuadernos de Historia Moderna*, n°39, 2014: 59-76.
- RUMMEL, E. (ed.). *Erasmus on Women*. Toronto: University of Toronto Press, 1996.
- RUSSEL, H.D. *Eva(Ave: Woman in Renaissance and Baroque Prints*. Washington: Washington National Gallery of Art, 1990.

- SAETVEIT, L. «The Origins and Development of the Virgin Mary's Book at the Annunciation.» *Speculum*, vol. 89, n° 3, 2014: 632-669.
- SAINT-SAENS, A. (ed.). *Religion, Body and Gender in Early Modern Spain*. San Francisco: Melen Research University Press, 1991.
- SAINT-SAENS, A. *Historia silenciada de la mujer. La mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*. Madrid: Editorial Complutense, 1996.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J.M. «Aproximación iconográfica al Nacimiento de María en la pintura gótica española.» *De Medio Aevo*, n°3, 2013: 121-152.
- SALVADOR GONZALEZ, J.M. «Benedicta in mulieribus. La Virgen María como paradigma de la mujer en la tradición patristica y su posible reflejo en la pintura gótica española.» *Mirabilia*, n°17, 2013: 1-41.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J.M. «La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media.» *Mirabilia*, n°15, 2012: 318-357.
- SALVADOR GONZÁLEZ, J.M. «Lo sobrenatural y lo cotidiano en la iconografía medieval de la Natividad de María: Breve aproximación a una leyenda popular.» *Espéculo*, n°43, 2009: 1-13.
- SAMPER EMBIZ, V. «Tres tablas que añadir al catálogo de Vicente Masip.» *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, 2013: 29-35.
- SÁNCHEZ, T. *La mujer sin identidad. Un ciclo vital de sumisión femenina durante el Renacimiento*. Salamanca: Amaru Ediciones, 1996.
- SANTOJA, P. «Mujeres religiosas: beatas y beguinas en la Edad Media. Textos satíricos y misóginos.» *Revista de Historia medieval*, n° 14, 2003-2006: 209-227.
- SARANYANA, J.I. *La discusión medieval sobre la condición femenina (siglos VIII al XIII)*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 1997.
- SAURET, T., y A. (eds.) QUILES. *Luchas de género en la Historia a través de la imagen, Tomo I*. Málaga: CEDMA, 2001.

- SAXER, V. *Le culte de Marie Madeleine en Occidente des origines a la fin du Moyen Age*. Auxerre: Societe des Fouilles Archeologiques de Lyonne, 1959.
- SCARCI, M. (ed.). *Creating Women. Representation, Self-representation, and Agency in the Renaissance*. Toronto: Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.
- SCHULTE VAN KESSEL, E. *Women and Men in Spiritual Culture. XIV-XVII Centuries. A meeting of South and North*. La Haya: Netherlands Government Publishing Office, 1986.
- SEGURA GRAIÑO, C. (coord.). *La Querrela de las mujeres*. Sevilla: Al-Mudayna, 2010.
- SEGURA GRAIÑO, C. (ed.). *De leer a escribir. La educación de las mujeres: ¿Libertad o subordinación?* Madrid: Al-Mudayna, 1996.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Cómo construir la Historia de las Mujeres desde las Universidades Españolas.» *Revista de Historiografía*, n°22, 2014: 255-271.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Fuentes para hacer una historia de la religiosidad de las mujeres.» En *Religiosidad femenina. Expectativas y realidad*, de A. MUÑOZ y M.M. GRAÑA, 11-20. s.f.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Historia, Historia de las Mujeres, Historia Social.» *Geronimo de Uztariz*, n° 21, 2005: 9-22.
- SEGURA GRAIÑO, C. «La educación de las laicas en la Baja Edad Media castellana. Cultura de hombres ¿cultura de mujeres?» En *De leer a escribir*, de C. SEGURA GRAIÑO, 63-75. s.f.
- SEGURA GRAIÑO, C. «La educación de las mujeres en el tránsito de la Edad Media a la Modernidad.» *Historia de la educación*, n°26, 2007: 65-83.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Leer, escribir y enseñar. La experiencia de las religiosas en los siglo IV a X.» En *De leer a escribir. La educación de las mujeres, ¿libertad o subordinación?*, de C. (ed.) SEGURA, 23-44. Madrid: Al-Mudayna, 1996.

- SEGURA GRAIÑO, C. «Recepción y evolución de la Historia de las Mujeres. Introducción y desarrollo en relación con la Historia de España.» *Vasconia*, n^o35, 2006: 13-30.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Situación jurídica y realidad social de casadas y viudas en el Medievo hispano.» En *La condicion de la mujer*, de Y.R. FONQUERINE y A. (eds.) ESTEBAN. s.f.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Tiempo de hombres, tiempo de mujeres.» En *Entre la marginación y el desarrollo. Mujeres y hombres en la Historia*, de C. SEGURA y G. NIELFA, 27-42. Madrid: Ediciones del Orto, 1996.
- SEGURA GRAIÑO, C. «Veinticinco años de Historia de las Mujeres en España.» *Memoria y civilización: anuario de Historia*, n^o9, 2006: 85-107.
- SEIDEL MENCHI, S., y A. (eds.) SCHUTTE. *Tempi e spazi di vita femminile tra Medioevo ed Etá Moderna*. Bolonia: Societé Editrice il Mulino, 1999.
- SEIJAS, G. (ed.). *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*. Pamplona: Verbo Divino, 2015.
- SERRANO DE HARO, A. (ed.). *Retrato de la mujer renacentista*. Madrid: UNED, 2012.
- SERVADIO, G. *Renaissance Woman*. Londres: Taurus, 2005.
- SHEINGORN, P. «The Wise Mother: the Images of St. Anne Teaching the Virgin Mary.» *Gesta*, vol. 32, n^o1, 1993: 69-80.
- SHORTER, E. *A History of Women's Bodies*. Nueva York: Basic Books, 1982.
- SILVA MAROTO, P. *Juan de Flandes*. Salamanca: Caja Duero, 2006.
- SILVA MAROTO, S. *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia. Obras en tabla y sarga*. Junta de Castilla y León, 1990.
- SMITH, S.L. *The Power of Women. A topos in Medieval Art and Literature*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1995.

- SOMMERVILLE, M.R. *Sex and Subjection. Attitudes to Women in Early Modern Society*. Londres: Arnold, 1995.
- SOTELO ÁLVAREZ, A. *La mujer desde la misoginia clerical a la exaltación del Renacimiento*. Alicante : PhD Aristos Editor's , 2002.
- SPERLING, J.G. (ed.). *Medieval and Renaissance Lactations. Images, Rethorics, Practices*. Hampshire: Ashgate, 2013.
- STRATTON, S. «La Inmaculada Concepción en el arte español.» *Cuadernos de Arte e Iconografía, tomo I, n°2*, 1988.
- SUREDA, J. (dir.). *Historia del arte español*. Barcelona: Planeta, 1995.
- TAUSIET, M., y J. (eds.) AMELANG. *Accidentes del alma: las emociones en la Edad Moderna*. Madrid: Abada, 2009.
- TAUSIET, M., y J.S. (eds.) AMELANG. *El diablo en la Edad Moderna*. Madrid: Marcial Pons, 2004.
- TENA, P. «La cosmética áurea a través de mujeres literarias.» *Lemir, n°8*, 2004: 1-13.
- THOMAS, A. *Art and Piety in the Female Religious Communities of Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- TINAGLI, P. *Women in Italian Renaissance Art. Gender, Representation, Identity*. Manchester: University of Manchester Press, 1997.
- TINAGLI, P., y M. (eds.) ROGERS. *Women and the Visual Arts in Italy (1400-1650)*. Manchester: University of Manchester Press, 2012.
- TRENS, M. *María: iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1947.
- VAL CUBERO, A. *La percepción del desnudo femenino en el arte*. Madrid: Minerva, 2003.
- . *La percepción social del desnudo femenino en el arte: siglos XVI.XIX. Pintura, mujer y sociedad*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.
- VERDON, T. *María en el arte europeo*. Madrid: Electa, 2005.

- VIGIL, M. *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1986.
- VINYOLES, M.T., y E. VALERA. «Religiosidad y moral social en la práctica diaria de las mujeres de los últimos siglos medievales.» En *Religiosidad femenina. Expectativas y realidades (VIII-XVIII)*, de A. MUÑOZ y C. SEGURA, 41-60. Madrid: Al-Mudayna, 1991.
- VV.AA. *El arte del Renacimiento en Italia: arquitectura, escultura, pintura y dibujo*. Colonia: Könemann, 1999.
- . *El arte en la Corte de los RR.CC.: rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.
- . *El arte en la Italia del Renacimiento*. Madrid: Akal, 2002.
- . *Erasmus en España. La recepción del Humanismo en el primer Renacimiento español*. Salamanca: Seacex, 2002.
- . *I Jornadas de investigación interdisciplinaria. Nuevas perspectivas sobre la mujer (I y II)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1982.
- . *La imagen de la mujer en el arte español. Actas III Jornadas de investigación interdisciplinaria*. Madrid: Universidad Autónoma, 1984.
- . *The Renaissance in Italy and Spain*. Nueva York: The Metropolitan Museum, 1987.
- . *VIII Jornadas de Historia del Arte Diego Velázquez, La mujer en el arte español*. Madrid: Alpuerta, 1997.
- WADE, M. *La mujer en la Edad Media*. Madrid: Nerea, 1986.
- WALKER VADILLO, M.A. «Salomé. La joven que baila.» *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº15, 2016: 89-107.
- WARNER, M. *Tú sola entre las mujeres: el mito y el culto a la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991.
- WATSON, F. *Vives and the Renaissance Education of Women*. Nueva York: Longmans, Green & Co., 1912.

- WIESNER-HANKS, M.E. *Women and Gender in Early Modern Europe*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.
- WILLIAMSON, B. *The Madonna of Humility: Development, Dissemination and Reception, 1340-1400*. Nueva York: Boydell and Brewer, 2009.
- WOOLF, V. *Una habitación propia (trad. Laura Pujol)*. Barcelona: Seix Barral, 2008.
- YANDELL, C. «Iconography and Iconoclasm: The Female Breast in French Renaissance Culture.» *The French Review*, vol. 83, n° 3, 2010: 540-558.
- YEBRA, C. «Biblia, arte y mujer: análisis e interpretación bíblica.» En *Mujeres del Antiguo Testamento: de los relatos a las imágenes*, de G. (ed.) SEIJAS, 15-37. Pamplona: Verbo Divino, 2015.

RELIGIOUS WOMEN, SAINTS AND WOMEN OF THE BIBLE. THE CREATION OF A FEMININE IMAGINERY IN THE RELIGIOUS PAINTING OF THE RENAISSANCE IN SPAIN (1479-1563)

INTRODUCTION

The presence of women throughout art history has had an unquestionable weight, becoming at times the most represented subject in works of art. The female figure has been illustrated in the most varied circumstances and its iconographic repertoire is immense. Her prominence in painting has been a constant throughout the different artistic periods, not only being a fundamental element for artists, but also for viewers; both agents have always found in the female figure an inspiring being to admire, venerate, love, and even fear. Although historiography has left women in the background for their relegation for many centuries to the domestic realm, through the study of the images we can perceive that the female presence was very relevant, and prove of this is the number of images in which female figures appear in the art and the prominence that they often hold. Strong women, sacred women, desired women... all of them are a key part of the collective imagination of all time.

When artists capture the different ideas and iconographic types with which they intend to create a scene, they do not go empty of meanings, simply representing a moment narrated in the Bible or mythology or in any of the sources that inspire them; quite the opposite, if we analyse them we will see that these are not fashions or random choices, but the resources that best disseminate or transmit an imaginary created according to the principles that move the society whose they belong. As children of their time, artists reflect in their works the characteristics of the society they lived and, moreover, the ideals to which it aspires. So, we can assure that, in the vast majority of cases, what we see represented in the works is not reality, but the utopia of perfect life created by the dominant power, for many centuries in men's hands. Art has always been the most sublime expression of the human being and, through it, transmits us his emotions, fears, ideals or desires.

The value of art as a historical document is undeniable, being one of the main sources to which historiography has resorted, giving that they are talking images; it informs us of a large number of key elements in History. Because the History of Women was promoted during the 70s of the last century, following the feminist

demands on the academic field, the studies that bring to light this forgotten part of the population are very numerous, managing to give dignity and value to women and their real role in the history of the Humankind. For this interdisciplinary branch, since the History of Women needs so many other sciences for its development such as sociology, anthropology, archaeology, etc., the use of Art History is also fundamental. The artistic representations have not only shown us throughout the centuries the ideal of a woman established by society, but also allows us to perceive the reality on the life of these women, analysing them with the relevant contextualization and comparison with other sources of great importance, such as wills, protocols, inquisitorial documents, confession books, moralistic treaties, baptism or marriage documents, and many others, in which, although women do not usually appear directly, we can find them if we take a detailed look on these texts.

The prominence of feminine figure in Renaissance painting in Spain is overwhelming. The images where female figures appear, either accompanying men, or being the main characters themselves are very numerous. In this case, since the painting in Spain is characterized by its big religious component, the strong women in the Bible, the saints, martyrs and, above all of them, the Virgin Mary, are perennial presences on tables, fresh, or altarpieces that decorate churches, monasteries and convents, and private houses, where on many occasions we find shrines of devotion, at a time where the “*devotio moderna*” struggles for individual and private spirituality. Perhaps because of the kindness and closeness that women transmit, always impregnated with that halo of motherhood, understanding and humility, the devotion to the feminine characters of Christianity was undoubtedly very high, and proof of this is precisely its great presence in Spanish Renaissance painting. This influence that those images possessed on the believers was used, in accordance with the devotional and pedagogical function that art possessed during the 15th and 16th centuries in Spain, as a tool to transmit the ideology that arises now, with the birth of the new Modern State, in which women acquired a new character and strengthen their functions as a mother and as a wife. The new feminine archetype created by the powers of the Spanish State and Church, collected in the moralist treaties of that time, will have its reflection in the sacred women (and even in some occasions in portrait and mythology), who will not only function as subjects of devotion and admiration, but also as models for all the women who saw them, in which

they found an example to follow for living a life that would lead them to salvation and redemption from Original Sin, whereby all women had been stained by Eve's fault.

This doctoral thesis studies the imaginary created around the women of the Renaissance in Spain, from a social, religious and cultural perspective, and, by analysing the paintings made at this time, to see how we can perceive it through the representation of sacred female characters. On the one hand, it investigates how female figures who have been protagonists in Christianity, and the iconographic types and scenes in which they appear are effectively a reflection of new ideas about the female gender, and how they serve as a role model for the women who contemplate them, thus checking their use and capacity as a transmitter tool and legitimizing these concepts. On the other hand, since these female representations are absolutely idealized, and respond to the moral principles of the time, it is intended to see to what extent they were fulfilled, and what was the reality of Renaissance women in Spain. With this research, we not only aspire to highlight the importance of art as a historical document and the need to apply it to the History of Women, but above all to defend the need to study the image of women in art from a different perspective, not objectify it or treating it as another part of an iconography, but as an active talking agent of art, who tells us of a presence that has sometimes been left veiled, but which is real. Let's get the women out of the iconography manuals and let's use its many representations to understand its created image, its idealization, but also her emotions, her role as a mother and a wife, her strength and, ultimately, her place in the world.

This thesis presents two distinct parts of work: on the one hand, there is a part of great theoretical depth, for which it has been necessary to create an extensive state of the question and the consultation of bibliographic sources, among primary sources, such as the treaties on morals or education, and, especially, secondary sources, those books, essays or articles that deal with different aspects of Women's History: her spirituality, her life as a mother and wife, sexuality, control over the body and gestures, decorum, dress and adornment, education, the different stages of female life, etc., which have provided us with the information we contrast with the works of art. The second part of the research focuses on a more practical and characteristic aspect of Art History: the search, selection and iconographic and iconographic analysis of the paintings that have been chosen to illustrate the ideas that appear in the thesis. The chosen images have been made by Spanish artists, those of whom we know they never travelled around

Europe, as much as those who we know that they visited other countries to complete their training, been also included all those painters who worked from other countries for the Spanish court or they came to Spain to develop a part of their careers. As we know, Renaissance painting in Spain is almost entirely religious, evidence of a society ruled by the ideals set by Christian thought and ecclesiastical institutions, in those centuries, especially the XVI, when the Counter-Reformation is forged, and that will have its culmination in the Council of Trent, in 1563.

As for the structure of the thesis, it is divided into different sections. Following the introduction and state of the issue, a brief review of the presence of the female figure throughout the History of Art is carried out, to then contextualize the issue through a tour of the situation of women during the Middle Ages. The third section is where the analysis of Renaissance painting in Spain is carried out, to see how this was a tool for spreading the new ideologies of the Modern State and the Church. The images are analysed from the different perspectives that affected women's lives: it begins with childhood and education, and then focus on those that are now female vital goals, marriage and motherhood; continues with the religious life of Renaissance women, and then focus on concepts such as beauty and decorum, and see his presence in the pictorial depicts. Finally, we will take a look to physiological and biological theories on which female inferiority is based, and the possible use of physiognomy is also analysed when it comes to basing theories of evil, virtue or feminine beauty, and express them on the art work.

The images used in the thesis have been chosen according to different factors. Taking into account the stylistic diversity and influences that Renaissance painting had in Spain, it has been decided to include not only the works made by artists born in Spain, but also by those foreigners who worked on the Peninsula, as well as those paintings that came through import, or that Spanish artists made in the places they travelled to form, especially in Italy; that's why we study painting in Spain but not Spanish itself. Thus, it takes into account the different influences that came and inspired local art, that also within the Spanish territory had several variants depending on the city, the taste of the population or the training of the artist. Additionally, given that the vast majority of Renaissance paintings in Spain have a religious theme, attention has been focused on those works in which female Christian or religious characters appear: such as biblical scenes, images where the Virgin appears, or other scenes in which

saints, martyrs or other female characters relevant to Christianity, are represented. Being this religious theme dominant in art, it is just there, in the representation of religious female characters, where we must look for that imaginary created around women. Although we do not forget the important presence of the portrait and other genres, such as history painting, in the Renaissance painting on Spain, research has focused on religious painting, since it is the one with the greatest presence by far, as well as for its influence on society, and for being a still open research field, because the image of women in the Spanish Renaissance is not a common studied area. Renaissance art, characterized by idealization and religious themes, does not directly show the daily life of women; however, if we can investigate these representations to understand what are the ideas that the painting tries to transmit to women, showing them the ideal they should achieve, we will be able to deduce if the reality of women corresponded to these precepts that they wanted to impose them, in order to achieve a perfect society. Therefore, the images have been chosen according to their illustrative capacity or their originality, trying to fulfil a wide variety of iconographic types repeated by the artists in their paintings during the Renaissance years. Those had their influence on how women and men understood their world. Some images have also been included from outside the Spanish context, since it can be of interest to see what was happening in other areas or in the rest of Europe.

The doctoral thesis covers from the year 1479 until 1563, date of the end of the Council of Trent. Delimiting when the Middle Ages ends and the Modern Age begins is practically impossible; for this reason, the year 1479 has been chosen as a symbol of the union of the most important kingdoms of the Peninsula, because it is the moment when Fernando the Catholic inherits Aragon, making it possible to unify these kingdoms, under the mantle of the profitable marriage between Isabel and Fernando. Thus, we can say that it is about the period in which the Catholic Monarchs can finally begin the task of establishing the new Modern State. Although it is not a decisive date for the entry of the Renaissance in Spain, the need to narrow down the issue has led to choose it as an approximate moment of the beginning of the Modern Age. Likewise, on the occasion of delimiting time, we have chosen as the date to end the conclusion of the Council of Trent, in the year 1563, as it marked the definitive beginning of the Counter-Reformation and the appearance of a new ideology that, not only brought artistic changes that led to the stylistic change of the Baroque, but also changes in society,

which again affected women and, therefore, the information we can acquire through the representations after the Council shows us a new society where the female gender occupies a different position in Spanish life, although always under the yoke of patriarchal domination. Even so, it is taken into account that the Council begins in the 40s of the 16th century, and that many of its ideas were already circulating in Spain even before those years, in response to the spiritual crisis that was lived at that time, that's why these were probably already inserted in the images created in the years covered by the doctoral thesis.

In short, the image of women in art, far from being empty of content, is a source of great relevance to learn more about female life throughout history. Through the pictorial representation of the main female characters of Christianity and their iconographic types, Spanish Renaissance women could have behavioural models to imitate, in order to achieve that ideal of perfection that society was requiring.

METHODOLOGY

Research is conducted from a gender perspective, i.e. taking into account the cultural and social construction that identifies the male and the female, as well as the inequality we find in the society being studied, markedly patriarchal. It is therefore necessary to bear in mind that gender has conditioned the different way in which men and women perceive the world, because of the different roles they have played throughout history. It is also a mainly theoretical doctoral thesis, since it is based on the theoretical study of painting, from the point of view of iconography and its relationship with the socio-cultural context. A more practical part will also be carried out, which is based on the selection and subsequent analysis of the paintings which will serve as an example to illustrate the theoretical conclusions to be established during the research.

The methodology established to carry out this work is based on the search, consultation and analysis of the entire bibliography about the history of women in the Renaissance, both in Spain and those places in Europe that influenced Spanish circumstances. To do this, a thorough search will be carried out on libraries and digital resources, such as Dialnet, Jstor, etc., and search will be carried out in Spanish and foreign libraries where information of interest is possible, such as the National Library of Madrid, the Wellcome Institute library or the Warburg Institute library in London. Thus, it has been necessary to make stays in those cities that have files and libraries

where to find valuable information for our research. In 2017 a three-month research stay was held at the Warburg Institute at the University of London, where a large amount of relevant bibliographic information was collected. During this stay we also visited the British Library, the library of the Courtauld Institute of Art and the Wellcome Institute, also visiting the National Gallery, one of the world's largest art gallery. In Spain, the National Library has been consulted and the main museums have been visited, among which the Prado Museum, the Museum of Fine Arts of Valencia, the Museum of Seville and other collections, such as the Lázaro Galdiano Museum. The bibliography has been completed with the consultation of the Nebrija Library, the Luis Vives or the General Library of the University of Murcia. Once the bibliography has been achieved, a state of the safe question has been created, and therefore, the subject has been totally focused.

The state of the matter, not only studies in depth the literature on Renaissance women, but also focuses on the study of Spanish Renaissance art, and those places in Europe, such as Italy, that had an influence on it. This thesis focuses on religious painting, since it is dominant during the Renaissance in Spain, and analyse the presence of female figures that appear on it. Furthermore, primary sources have been analysed, corresponding to written or disseminated in Spain, Renaissance treaties speaking about women, directly or indirectly, such as Luis Vives, the Valdés brothers, Erasmus of Rotterdam, etc. Through them we will know first-hand the ideal that the new Modern State and the Church try to establish in the daily life, marriage, education or religious life of Spanish Renaissance women. The analysis of these treaties and theoretical works is a fundamental part of the methodology, together with the comparison of these treaties and theories among them.

The analysis of the Renaissance art works in Spain as well as other interesting places for this research, such as the Netherlands and Italy, are also part of the methodology of the project. Therefore, consultations, visits to museums and collections of art institutes, as well as catalogues and repositories of images online have been carried out. The paintings have been selected according to their contribution to this research and related to the studied artistic theory in order to find an influence of the Renaissance feminine imaginary in the representation of women within religious painting in Spain. Always noticing that they are idealized images, a comparison is made with the existing information about female life during the Spanish 16th century to find out how these images influenced the moral education of women.

The thesis is structured in different sections and subsections, starting with an Introduction that explains the chosen topic, and then establishes the status of the issue that justifies the completion of this work and shows some of its main sources of information. The following subsection makes a brief look to the female presence throughout the History of Art, to continue with the contextualization of the life of Christian women until the first years of Humanism, since it is interesting to understand in depth the rest of the work. The thesis continues with a brief introduction on relevant aspects of the Renaissance in Spain, such as the historical situation, the entrance of Humanism, the importance of moralists and the artistic style. The bulk of the work focuses on the analysis of the main types of Renaissance women, such as the maiden, the wife, the mother, the religious woman and the beautiful woman, through her image in the Renaissance paintings. Due to the special style of Spanish Renaissance painting, characterized by the mixture between the Spanish-Flemish and Italian styles and the large presence of imported works or foreign artists working in Spanish territory, not only local artists works´ have been selected, but also the art obtained through trade and the paintings made by Spanish artists during their stays abroad, as well as foreign artists working in Spain. Finally, the main conclusions of the doctoral thesis have been established, and the consulted bibliography has been collected.

CONCLUSIONS

During the end of the 15th century until the middle of the 16th century, the pictorial image in Spain fulfilled an important function. Although the Reformation was against painting because it could lead to idolatry, Spanish Catholicism, renewed with a new spirituality, advocates the relevant role of the image for devotion, giving rise to a proliferation of artistic images, instead of decreasing its production. As we have seen, to face the attacks of reformist and puritanical thought, the Catholic Church creates in Spain a whole doctrine around the image to justify its use and regulate its creation, in favour of an art that helps ecclesiastical and civilian interests of a modern state that was now taking its first steps. Thus, painting stands as the most accepted and effective way of transmitting the piety and devotion of modern Catholicism, basing worship and faith on a visual culture through which the faithful live their religiosity and understand the precept of the Sacred Scriptures, functioning therefore as "Biblia pauperum". With the pedagogical function that the image acquires in Renaissance Spain, the painting had to respond to a series of conditions established by the authorities, based mainly on

strategies aimed at moving the mood of the faithful, calling them to prayer and godliness, but also to show exemplary models of life.

Devotion and worship now rely on the pictorial image to convey emotions and religious feelings, and the faithful, inserted in a spirituality based on individual experience and meditation, will be greatly influenced by these paintings and the themes they represent. Therefore, it should not be strange that, in addition to transmitting properly the Catholic doctrinal teachings, the Modern State and the Church used these images as tools for their own interest, choosing the scenes, characters and ideas that best fulfil their needs to educate the faithful, not only in Catholicism, but also as social beings. This will be especially important in the case of women, whose role in society will undergo changes regarding previous eras.

The low-medieval women had achieved certain places where to live their independence, acknowledging a social relevance previously unknown: they entered the labour world, their influence in the court was very important; religiosity became a space of autonomy, etc. However, with the crisis of latest medieval years and the emergence of the Modern State, the patriarchal authority finds a new role for women, who were no longer required in any realm of the public world, being relegated to a role based on reproduction of the specie and the care of the family inside the house, within the private space. Given the importance of the family, on which the Modern State is based, gender roles will be fully established and women will be educated from birth to fulfil their role as a mother and a wife. Its formation is pointed towards the domestic knowledge necessary to take care of the home and the family, as well as towards religiosity, since piety and prayer must be part of their daily life to get rid of the weak feminine nature. It is precisely in this aspect of their lives that women get an autonomous space, since the “*devotio modern*” allows them to live their religiousness on their own.

The importance now attached to the role of women as mothers and wives implies the need to give them a good education, controlled by men. To do this, the male authorities will create an entire imaginary around women, establishing how they should behave in all areas of their lives. This woman's ideal is transmitted through education and thanks to the proliferation of pedagogical texts created by moralists, but also through the religious paintings that these women can observe as much in the public space as in the private one. The Church and the State were able to take advantage of the great role that

religiosity had in the Renaissance women and used it as a way to educate women in their new role, for them to achieve the ideal as a wife and as a mother. The women felt identified with the feminine figures of Christianity that were represented in these paintings, because they were immersed in the stories they told, reaching their deepest feelings and empathizing with them. Thus, these sacred women will become the best model of life and behaviour that Renaissance women could ever have.

Given the importance of the pedagogical use of art to show women how they should behave, an increase in the presence of female figures of Christianity in painting is understandable. At this time, the Marian cult lived a peak moment, proliferating scenes about the life of Mary, besides to the stories of saints and martyrs that are recovered as models of exemplary lives. Among all women, the Virgin Mary was officially chosen by the Church to be the most perfect model for women, so that her representation is not only usual because of the great cult that develops around her, but in addition, an important number of iconographic types about his life and his character which helps to show his exemplarity as a mother and a wife are deployed, as is the case of the Virgin with Child, the Virgin of the Milk or the Holy Family. Since the fifteenth century Maria is considered the most perfect example of humility that exists. Constantly showing an attitude of submission, her model will be used by the authorities to show the ideal of a Renaissance woman.

Thus, one of the most important conclusions to reach is to understand that the Renaissance images of religious themes in Spain show us ideal women, who usually have nothing to do with the feminine reality. Based on this idea, we can know through these sacred women what was intended to be achieved from real women and what was the ideal that men had established around female life. On the other hand, we can also understand the influence that these exemplary women could exert in the life of a woman of the Renaissance, given that Spanish painting focused on achieving a visual culture that moved, precisely to reach the faithful and educate them. The ideal image that these feminine figures of Christianity projected, allow us to perceive that reality was very different from the ideal that was wanted to be established around lives of women. It is proliferation of iconographies that explain to women how they should behave in different areas of his life, together with the amount of educational texts aimed at women that appear in the Spanish Renaissance, evidence of a feminine attitude that was necessary to change. Thus, based on the ideal images and through other sources that

speak us more explicitly about women's real life during this time, we can compare and draw conclusions that help us better understand how feminine existence was during the Renaissance.

With the completion of this work, the great importance that Art History has as a source and document to study History is shown, especially for the History of Women, a field of study still under development. When studying certain periods of this history, great difficulties are found in finding documents and sources of information, because for centuries the feminine life has passed within the private sphere and, therefore, has not been of interest, being very few the testimonies that speak about them, and almost non-existent those that come directly from women. Therefore, given the great presence that women have had throughout History, artistic images are of great help to analyse certain aspects of female life which cannot be found anywhere else. Since its presence is so small in traditional history, you have to go look for women to other places, being art one of those where you can find them in their representations.

The pictorial representations of women are irremediably mediated by the mind of man, who not only established the ideal around the feminine image, but also made the works of art through which they embodied the feminine imaginary existing in the period in which they lived; thus, as children of their time, the artists reflected the concepts that circulated about women in their social environment. Therefore, it is of great interest when studying the works of art to realize the absolutely different way of seeing and experiencing the world that men and women had.

Because of the pedagogical importance that Renaissance art had in Spain, some iconographic types relevant for their role in female education appear. This is the case of the *Virgen de la Leche*, which proliferates during the late fifteenth century until the mid-sixteenth century to serve as the best example of a mother for women, who are now shown the positive aspects of motherhood, which traditionally it had been considered negatively, as a consequence of Original Sin, and had not been valued. Thus, the image of the Virgin is reinforced as a perfect mother, who feeds her Son, and takes care of him throughout his life, because that is the main reason for female existence. With the image of "Virgo Lactans", women understood the importance of caring for their children, feeding them and giving them affection, convinced of the relationship of love that is created between mothers and children during pregnancy, which has its climax during

breastfeeding. This iconography was used to convey a new image of motherhood, which interested women to reach so that they could submissively adopt the new fundamental role as mothers that the Modern State granted them. This image was also an example of how iconographies are changing and, just as they extend and sponsor, they are condemned and made disappear; With the prohibition of nakedness in the sacred images during the Council of Trent, this Marian image will be considered indecent and will dissipate from the middle of the 16th century until it disappears completely in the next century.

It is also remarkable, the lack of images of women dedicated to religious life in the Spanish Renaissance painting. While in the Golden Century the representations of nuns whose life has been relevant to society and spirituality begin to be abundant, during the 16th century there is practically no example of religious women portrayed, although it is in these years when characters like Isabel de Villena or Santa Teresa lived. Obviously, it is not ruled out that there are images in the private sphere of convents that could be commissioned by the nuns themselves for their contemplation, or given away by local nobles as a votive offering, and which have not been accessed or have not been preserve. But it can be assured that it is not a matter of interest in the Renaissance; although during the Middle Ages, and later in the Counter-Reformation, religious life played an important role in society, the beginnings of the Modern State are characterized by the importance given to the family, on which the system is based, so there were no interest in promoting this kind of life that separate women from marriage and motherhood, despite the fact that virginity was continued as a perfect way of life.

Although the presence of protagonist women of Christianity is very characteristic of Spanish Renaissance painting, as mentioned, it is interesting to note that no iconographic representations of those known as strong women of the Bible of the Old Testament have been found. However, the presence of New Testament women, both of the life of the Virgin Mary and from Christ's, is very abundant, among which we highlight the Virgin herself, Saint Anne, Saint Elizabeth, Mary Magdalene, the woman of Samaria, or Veronica; however, there is practically no trace of women like Judith, Ester, Susana or Sara, who will appear frequently in seventeenth-century painting. It is possible that these women were represented in paintings for private devotion or were commissioned to decorate rich homes rooms, but the reality is that, as with the nuns, it was not a subject of interest for the great artists of the Spanish Renaissance, and we do

not retain examples of pictorial representations of these women. A reason for this absence, given the pedagogical role of art and the example the sacred women that appeared in it were, may be the silencing of a certain type of woman. Women whose strength and courage are not based solely on the acceptance of destiny or the way to cope with pain and sacrifice, as is the case of New Testament women, but on their intelligence or the way they used seduction and even violence to attract men or kill them, saving lives with these actions, as it is the case with the silenced women of the Old Testament. Thus, it was more interesting for the male authorities who now were transmitting an ideal of a submissive and obedient woman, held at home, to show these principles through the humble Virgin or the penitent Mary Magdalene, than through the example of Judith, whose strength was going beyond patient obedience and maternal sacrifice.

Art History must be a place where to go to find all the lost women throughout history, to counteract the absence in official documents we are fortunate to have a huge amount of female characters' images that the Painting has bequeathed us. In them we must look for the past of women, since to bring to light the feminine existence, forgotten for so many centuries, is a duty for historians and also a necessary element to understand the past, present and future of Humanity.

ANEXO DE IMÁGENES

En esta URL se puede encontrar un documento donde aparecen ordenadas todas las imágenes referenciadas en el texto, tanto las que han sido incluidas en el cuerpo del trabajo, como las que no.

<https://1drv.ms/u/s!AjBwP0iuNaubgcUeRan5mzNYVgm3kg?e=G94nYQ>