

Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista

Aunque la Edad Media tiene fama de oscura y de ser la causa de todos los males, los de la mujer vienen de más antiguo.

Si volvemos la mirada a la antigüedad clásica, los testimonios nos cuentan que por ejemplo en Roma a las escuelas acudían tanto niños como niñas, ricos como pobres pero sólo hasta los doce años. A partir de ahí sólo varones ricos seguían los estudios bajo la vara tutelar de un «gramático». Poner un preceptor a una hija para que le enseñara los clásicos era algo excepcional. Hay que tener en cuenta que al salir de la escuela podían ya estar casadas, aunque sin consumir el matrimonio, y a los catorce años ya se les consideraba adultas. Como adultas debían mostrarse púdicas y reservadas, en palabras de los clásicos, y como a la bella durmiente se les asignaba una rueca, símbolo temporal de mucho trabajo y poco ocio. Esto no quiere decir que no hubiera artistas en la antigüedad, Plinio habla de algunas y el hecho de que Cicerón, Juvenal o Claudio moralicen acerca de ellas es signo de que siempre ha habido artistas mujeres. Pero si alguna mujer canta, baila o danza (las tres artes van siempre unidas) se alabará su talento insistiendo todo lo posible en que **además son honestas**. Hasta tal punto llega esta necesidad de honestidad que los padres o maridos se hacen responsables de esa actividad y así finalmente la capacidad de creación artística de una mujer es mérito del hombre que le permite ejercitarla y que, o más bien, porque ha tenido el mérito de enseñarla. Se supone que la adolescente que se toma por esposa es virgen en todos los sentidos, está «por hacer» y si posee capacidades ya las descubrirá y adiestrará el marido. Así que en última instancia el mérito es siempre suyo. Por ejemplo, la madre de Séneca se vio impedida en el estudio de la filosofía por su marido (ver Duby) pues creía que era el camino del libertinaje. Y Plinio habla de un amigo cuya mujer era muy encomiada por sus artes epistolares. En ambos casos el mérito de la «buena crianza» es del marido.

No es de extrañar, por tanto, que las referencias que tenemos sean tan escasas y poco explícitas. Plinio, Boccaccio y Vasari son las fuentes principales y en sus textos aparecen cinco mujeres en la antigüedad, Timare, Irene, Marcia, Ilea de Cícico y Olimpia, a esta última se la conoce porque fue maestra de un hombre, Autobulo y a Ilea, Plinio le dedica cinco de las nueve líneas en las que resume su historia y descripción. Todos estos autores insisten en la virtud ya mencionada y en lo extraño de su capacidad. Desde Plinio, las mujeres ocupan el

* Profesora de Estética de la Universidad de Valencia.

apartado de Artistas Menores. La única función pública que desde aquí se le permite a la mujer es la de repartir misericordia entre los pobres. Estoy segura de que a nadie le suena antiguo lo que estoy diciendo, son cuestiones que pertenecen al consciente colectivo, que se dan en la actualidad. Estas restricciones son genéricas, pero todavía no tienen nada que ver con la sexualidad.

Por lo general, para imaginar cómo le fue a la mujer en el pasado no hace falta acudir a la historia y a los archivos de documentación, es suficiente con deconstruir la imagen que de ella aparece en la pintura y el tratamiento que se le da en la escultura, es tan obvio que resulta difícil de ver. Si dirigimos la atención hacia un tema eterno, el desnudo, nos encontraremos con suficientes evidencias ideológicas como para llenar un volumen.

La imagen de la mujer comienza como Madre-Tierra y diosa de la fertilidad, o al menos así se interpreta la figura de la Venus de Willendorf del paleolítico, y no será hasta el Renacimiento cuando se inicie la aproximación a la perfección física, las proporciones matemáticas, el orden y la nobleza del contorno. Durante la antigüedad el tratamiento de los desnudos masculinos y femeninos tienen ya características diferenciadoras. Según Monica Bohm-Duchen, la razón de estas diferencias reside en el hecho de la imposición de un naturalismo en la visión del cuerpo que hace a los artistas, siempre hombres, volverse hacia aquello que más se les parece, hacia el hombre, lo que explicaría la mayor abundancia de esculturas con figuras de hombre que de mujer. Pero la diferencia es también de tono y se justifica este razonamiento comparando el Apolo de Belvedere y la Venus de Medici, la variedad de los movimientos del desnudo masculino frente a la pose dispuesta para ser contemplada del desnudo femenino. El reto del movimiento frente al estatismo, la dificultad añadida es algo que ha atraído a los artistas de todos los tiempos. Es pues, fácilmente aceptable este argumento que resulta indicio del tipo de vida que la mujer se ve obligada a vivir –pasividad (músculos flácidos y estirados), objeto de contemplación (poses adecuadas)– pero que nada tiene que ver con una discriminación sexual.

En el arte Judeo-Cristiano las cosas empiezan a cambiar, la desnudez se asocia indisolublemente con el pecado y el sentimiento de culpa y miles de Adanes y Evas están ahí para demostrarlo. Un vistazo al Nuevo Testamento nos muestra el patetismo de todos aquellos textos donde aparece el desnudo ¿cuáles son los temas? La expulsión del Paraíso, La flagelación de Cristo, la Crucifixión, las Piedades, etc. El cuerpo ya no es la expresión de la belleza a pesar de lo cual se mantiene la diferencia de tratamiento entre los dos desnudos. La mujer, símbolo de sexualidad, será definitivamente asociada con el peligro y la muerte y en consecuencia aparece la primera dualidad en la mujer; la señora y el pendón. Durante el Renacimiento Eva es tratada con mucha más ambivalencia que Adán. En general se la muestra como seductora, condenable y deseable. Los Adanes se feminizan, son pasivos, posan como las mujeres, no participan del pecado activamente, son víctimas de él o más bien de ella, la pecadora. Es la

moral judeo-cristiana la responsable de la desaparición del desnudo que no sea ejemplo de pecadores. Pero en la Edad Media, donde las cosas adquieren siempre un tono propio, hay un tema que devuelve el movimiento y el naturalismo al cuerpo desnudo del hombre: es San Sebastián, excusa para todo tipo de acción muscular en las representaciones, bien en el cuerpo de él o en el de sus ejecutores, y excusa también para representar un cuerpo sexuado, deseable, erótico. Es la tradición judeo-cristiana la responsable de la sexualidad y genitalidad del desnudo, al menos hasta el siglo XX, cuando empiezan a aparecer cuerpos desnudos no como ejemplos de belleza sino de todo lo contrario, casi o sin casi, como objetos repugnantes –léase Bacon, Freud y todo el feísmo reinante. Se puede señalar también que el desnudo cristiano es un ser creado, mientras que el pagano es procreado. Cuando el bautismo deja de ser una inmersión en agua una iconología desaparece. Los Cristos desnudos desaparecen en el siglo VI porque la iglesia quiere quitar toda posible conexión entre esta figura y el dios de la fecundidad. San Benito pide a sus monjes que duerman vestidos para evitar el culto al cuerpo pagano. El morbo añadido por estas tempranas prohibiciones que convierten al desnudo y a la mujer en culpables, marcará la caracterización iconológica femenina posterior.

Vemos pues cómo antes de llegar al medievo las mujeres estamos ya en una edad oscura, no merecemos ser registradas en la historia del arte porque somos artistas menores. Esta situación cambia en cierto modo en la Edad Media, pero es una época que sigue siendo oscura en cierto sentido, el trabajo artístico es anónimo y la investigación tiene que ser indirecta volcando nuestro interés hacia la arqueología de lo cotidiano, al análisis de los espacios públicos y privados, reductos respectivos del hombre y de la mujer. Según todos los testimonios esa situación se mantiene hasta el año 1300.

Pero en la Edad Media concurren una serie de circunstancias –alza del nivel de vida, distanciamiento de ricos y pobres, mayor población femenina que masculina,...– que llevan a la mujer al campo laboral y artístico. El excedente de mujeres en el reparto de los géneros, hace que las mujeres que no encuentran marido, y que no tienen suficiente dote como para hacerse religiosas, entren en el mundo laboral incluido el artístico. La situación de la mujer deja su homogeneidad y veremos como es distinto ser esposa de un hombre adinerado, monja o mujer de un hombre que pertenezca a un gremio. En el primer caso el tiempo de ocio y la ocasión de pecado es mayor –en la casa conviven familia, huéspedes y amigos, la importancia de la fortuna se mide por el número de habitantes que la casa alberga y no hay que olvidar que el amo de la casa ostenta un estatus público que depende exclusivamente de la conducta privada de la mujer; el honor. Es a estas mujeres a las que se dedican los textos morales y de conducta, es a ellas a quienes San Buenaventura aconseja «oración y silencio interior mientras se trabaja y rezos en la cámara privada» para librarlas del deseo incontenible que se les supone desde Eva. En España en la Edad Media surgen

las casas de arrepentidas que los maridos con desavenencias conyugales utilizan para internar a las esposas hasta que se «curaban», es decir, hasta que consideraban que ya no peligraba su honor. Las tareas permitidas a estas mujeres eran el hilado, bordado y diseño de ropa y decoración, tanto eclesial como sacra, y el canto.

Las mujeres trabajadoras lo hacen dentro y fuera de casa y así lo testimonian los reglamentos gremiales donde no parece que hubiera restricciones de género, excepto en casos concretos, lo que hace suponer que fuera de ellos tenían libertad laboral. Libertad que, como ahora, suponía una doble jornada laboral. Es una clase social sin sirvientes y la mujer es responsable del oficio de la casa y de ayudar al marido en el trabajo. En el momento en el que se integran en la estructura económica adquieren el derecho a heredar y a los privilegios derivados. La viudedad se asume como un estado temporal que se mantiene hasta que los hijos crecen o la mujer se vuelve a casar. En realidad que los gremios aceptaran a la viuda de un maestro en el trabajo se debía más a la defensa de los intereses del difunto gremiado que a la liberalización de las leyes, era un modo de esperar a que el hijo creciera y se hiciera cargo de la maestría, pues una viuda sin descendencia no era considerada como tal y tampoco si carecía de hijos varones; la viudedad le duraba en ese caso un año. También esto pertenece al consciente colectivo actual. Recuerdo que de niña saltábamos a la comba cantando una canción cuya primera estrofa dice: «en Sevilla a un sevillano la desgracia le dio Dios, de siete hijos que tuvo y ninguno fue varón...». Los derechos dependían también del oficio, aquellos que necesitaban menos periodo de aprendizaje o que estaban ligados al quehacer femenino, como el bordado y tapizado derivados del oficio de la rueca, eran menos restrictivos. No es el caso de las artes plásticas que requerían y requieren un aprendizaje prolongado y una dedicación exclusiva, vetados a la mujer por estas razones prácticamente hasta el siglo pasado, no ya por prohibición sino por matrimonio y parto. Sin embargo, sí que parece registrarse el trabajo femenino en la iluminación de textos, un arte que se desarrolla en los conventos hasta el siglo XIII y que empleaba a algunas mujeres laicas. No hay, pues, una clara división de los géneros. Las posibilidades de la mujer oscilaban entre la libertad de acción y la marginación, dependiendo del talante de un padre, marido o hermano. No es de extrañar la aparición de los monacatos, lugares donde las mujeres podían dedicarse a cultivar el intelecto y a ejercer el poder que se les niega fuera y tampoco es de extrañar que el hecho de irse al convento llegara a ser en algunos casos un signo de inconformismo.

El origen del monacato femenino en la Europa Occidental es del 512 cuando el obispo Casarius funda el Convento de Arles para su hermana Caesaria, «Entre salmos y abstinencias, vigiliass y lecturas, dejemos que las vírgenes de Cristo copien bellamente los libros sagrados» dice el obispo. Es como si dijeran «¡démosles un convento que manden y que nos dejen tranquilos, nosotros a

nuestras guerras!» Y ahí empieza una tradición de mujeres ilustradas y de conocimiento que sin embargo debían seguir la Regla de San Pablo que prohíbe la enseñanza a las mujeres. Lo de los conventos no estaba tan mal ya que hasta el 787, Segundo Concilio de Nicea, no tenían tampoco restricciones de género. La Regla de San Benito llegó a fundar conventos mixtos en donde monjes y monjas vivían en común. Fue el mentado Concilio el que abolió dichos conventos (luego se sumaría la Reforma Inglesa del siglo X) y es que las reuniones eclesiales han sido siempre nefastas para la mujer. Pero en el siglo VIII encontramos abadesas poderosas y cultas, de familias nobles, dirigiendo escribanías e iluminando manuscritos y la mayoría se encuentran en Alemania por la influencia del Imperio Otomano.

A partir del siglo XIII la situación laboral vuelve a cambiar, la población se va igualando y aparecen hombres en los talleres de tapicería y posteriormente se establecen collas de bordadores que trabajan a domicilio, bordadores trashumantes que excluyen toda participación permanente de la mujer que no puede, en esas condiciones, atender la casa y la crianza. Poco a poco van desapareciendo los modos simbióticos de producción y se van clarificando los límites entre lo privado y lo público que en la Edad Media no están muy definidos.

Es obvio que la mayoría de las mujeres que trabajaron dentro y fuera de los conventos permanecen en el anonimato y que apenas quedan objetos concretos que analizar dado el carácter perecedero de los materiales que trabajaban, pero la historia registra algunos nombres y datos biográficos de mujeres destacadas de alto rango.

Ambigua pues la situación de la mujer entre los siglos IV y XIV. Por una parte, tanto nobles como plebeyas trabajan con y como los hombres, por otra parte se las excluye y margina. Por un lado se les da poder, por otro se las considera propiedad del hombre. Se les da libertad de movimientos pero también, poco a poco, se les va vistiendo y encorsetando. Es un periodo en el que filósofos y moralistas discuten a menudo el tema de la mujer y su estatus apropiado en la sociedad, como ocurre siempre que padecemos un periodo de turbulencias filosóficas. Es exactamente lo que ocurre en la actualidad, se supone que la mujer ha alcanzado la igualdad de derechos laborales, pero la cuota del 25% es un signo de lo contrario, hoy también se debate mucho el tema de la mujer, tanto desde el discurso social como desde la iglesia y por lo que ha ocurrido en el último Sínodo de Obispos de Roma no hay mucha diferencia entre aquellas señoras y nosotras. Vivimos tiempos de crisis intelectual, económica, política y social y si la historia es realmente cíclica deberíamos prepararnos para un recrudescimiento de las restricciones, pues hasta ahora así ha sido, dicen los historiadores, al menos desde el siglo XIV. En España lo podemos ver en lo que ocurrió en la Barcelona de 1650-53, tras la peste, en las consecuencias de la postguerra. Es lógico, las crisis sociales son crisis familiares y cuando falta el cabeza de familia, la mujer ocupa su lugar y su estatus. Yo no estoy muy segura

de que lo hasta ahora logrado sea *muy* irreversible.

Las restricciones que se le van imponiendo a la mujer están ya totalmente reguladas en el Concilio de Trento (3.12.1563), es la época en que la inquisición vela por el «decoro» a través de los «veedores». Durante este siglo se queman más mujeres de las que uno pueda imaginar y los testimonios que deja la Inquisición contienen unas descripciones de torturas y violencias físico-psíquicas que dejan el cine de vísceras, tan de moda hoy, a la altura de los dibujos animados (por ejemplo, se punzaba el cuerpo de la mujer con agujas largas por todas sus partes para buscar el «punto satánico») y es que el cuerpo de la mujer le era ajeno, no era suyo. Si era virgen pertenecía a Dios quien tenía el derecho de llagarlo haciéndole una «gracia», y si era casada pertenecía al marido. En caso de posesión pertenecía al diablo y había que arrebatarlo por la fuerza. En el *Paraíso Perdido* de Milton (1667) Eva invoca a Adán en estos términos: «Oh tú mi guía y señor, mayor que yo. ¡Oh! de mi vida fuente, amado árbitro mío, de tu labio siempre dependeré: Dios así lo quiere. Tu ley es Dios, la mía eres tú». Y Catalina de Aragón se dirige en los mismos términos a Enrique VIII en la obra de Shakespeare.

Pero el discurso sobre la condición femenina no está zanjado y aunque en lo teórico los textos siguen siendo de una misoginia espeluznante, a veces irrisoria, el Renacimiento concede por primera vez a la mujer el estatus de ser humano concediéndole el alma, algo que hasta entonces sólo poseían los hombres libres. La diferencia entre los textos humanistas y la teología medieval reside en la pretendida base científica de los mismos. Claro que la ciencia era lo que era, una clara muestra del poder eterno de los prejuicios. Así por poner un ejemplo veamos un caso de locura filológica que relata Romeo De Maio en su libro sobre la mujer en el Renacimiento; se toman como dogma los significados de los términos *foemina* y *mulier*. Eva y *mulier* significan desgracia y molicie, así aparece en las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla. Por otra parte la comparación *vir-mulier* conduce a *virtus* y a *mollities*, la fuerza por un lado la debilidad por el otro. Si acudimos a Boccaccio nos lo encontramos comparando *hembra* y *mujer* y llegando a la conclusión de que llamarse mujer es una apropiación indebida de las hembras que se «llaman mujeres sin serlo» pues la única verdadera mujer es la Virgen María. Y es que según Bernardino de Feltre «Mujer *significat dominam*, las mujeres de bien saber ser *domine mundi* saben refrenar la carne *et mundum* porque *sunt* verdaderas mujeres. *Ista* es mujer, pero *ille*, que *habent tot vanitates*, *sunt* hembras.» No he podido resistirme a una cita tan espléndida. Y tampoco a la locura que sigue; «El Martillo de las brujas partía del *etimon* para inculcar en los jueces el deber de la sospecha. Porque, como se les dice, *mulier* significa flaqueza moral y *femina*, falta de fe. En un manual para confesores se realizó el acróstico de *mulier*; M es el mal de los males; U, que se asociaba con V, vanidad de las vanidades; L, lujuria de las lujurias, I, ira de la ira; E, Erinias de las Erinias, es decir la Furia; y R. ruina de los reinos». (De Maio, pp 73-4) Y esto se

dice en una época en la que en Europa reinan bastantes mujeres, hay místicas como Teresa de Ávila y magníficas oponentes intelectuales como Christine de Pisan.

Tampoco todos los teóricos piensan de esa manera, Erasmo ironiza en sus textos acerca de estas cuestiones. No obstante es una etapa histórica decisiva para el futuro de la condición femenina, la discusión se centra en la comparación del papel social de la mujer bíblica, griega y romana y sobre todo en las contradicciones derivadas del Génesis y de San Pablo cuyos textos serán contestados, contra la Inquisición, por Argula von Grumbach y Teresa de Avila. El primer clamor en defensa de la libertad de expresión, o del derecho a la palabra por parte de la mujer. Es el momento en el que la idea de inferioridad biológica de la mujer se convierte en inferioridad ética y las mujeres ilustres se convierten en excepciones a la regla, lección moral y muestra del peligro de ser ilustres. Cuando los autores aceptan las cualidades de las mujeres lo hacen convirtiendo a éstas en hombres, Boccaccio, por ejemplo, Platón o Aristóteles quien en su *Poética* dice ...«es posible que exista una mujer buena, e incluso un esclavo, aunque quizá la mujer es un ser inferior y el esclavo un ser completamente vil. La segunda que sea adecuado; pues es posible que el carácter de una mujer sea valeroso, pero no es adecuado a una mujer ser tan valerosa e inteligente». (*Poética*, cap. XV). Así nos encontramos a los autores del tiempo –léase Luis Vives o Castiglione, por poner dos ejemplos– haciendo hincapié en la conveniencia de vetar a la mujer ciertos saberes (matemáticas, retórica, ciencias, historia, lógica y gramática) todos aquellos que supusieron grandes avances en la pintura de la época. Las mujeres deber ser cultas, refinadas, buenas conversadoras y hábiles en el manejo de instrumentos musicales, pero su cultura debe salir de la lectura de la Biblia, no de Ovidio. En definitiva deben ser buenos adornos para los hombres de buena posición que las poseen. Si a esto añadimos la aparición del comercio que acentúa la separación entre vida pública y privada y la simultánea transformación del arte en Arte con mayúsculas, separado por primera vez de la artesanía, siempre con minúsculas, lo que supone colocarlo en el ámbito de lo público, nos encontramos con el inicio de la auténtica parálisis del desarrollo intelectual de las mujeres. El cambio de estatus del artista hace las cosas más difíciles para la mujer. Alberti, uno de los artífices de este cambio, afirma que todo artista debe estudiar anatomía (lo que significa desnudos masculinos y cadáveres, absolutamente prohibitivo para la mujer) y visitar centros de arte, es decir talleres de otros artistas (también vetados por lo que significa de trashumancia y atentado contra el honor). Cierra las puertas del arte a la mujer. Es más, considera que la mujer debe estar recluida en el ámbito de lo doméstico y su modelo de mujer se basa en las virtudes de modestia, pureza, pasividad y atractivo físico. Otros autores añadirán, abnegación total, rechazo de la sexualidad, piedad, castidad y obediencia. Es así como surgen los prototipos de mujer bipolares; santa o seductora. Eva o

María. Es así como la Virgen se vuelve niña y es cuando surge toda la iconografía de la Inmaculada que aparece ya descrita en el *Apocalipsis* (Juan, XII.1). No es de extrañar, pues, que las mujeres se enclaustran e incluso que utilicen los Conventos temporal o definitivamente como un lugar de vida sencilla pero segura y que les permite una educación y un trabajo que les hace diestras, por el bordado y la iluminación, en la precisión del dibujo y el dominio del color, imprescindibles para el desarrollo de la pintura. Bien es cierto también que enclaustrarse suponía carecer del estímulo del público, lo que en cierta manera paraliza las aptitudes artísticas. Algunas obtuvieron ese aplauso pero con grandes dificultades. Sofonisba Anguisola, por ejemplo, tuvo con el consentimiento de su padre, un profesor particular pero pronto fue despedido para salvaguardar su honor. O Marietta Robusti, hija de Tintoretto (1560?) que trabajó 14 años en el taller de su padre y adquirió fama de retratista en España y Austria. Maximiliano II y Felipe II la llamaron a sus cortes pero su padre no la dejó marchar y la casó. A los 30 años murió de parto. El biógrafo de Tintoretto dice que su mano era indistinguible de la de su padre y que su fama llegó más allá de su muerte. Como en muchos otros casos sus obras no le fueron atribuidas hasta nuestro siglo (1929). Judith Leyster, flamenca de 1636, se casa con el pintor Jan Molenaev, debía ser considerada muy buena artista pues en 1635 tenía tres discípulos varones. Sin embargo sus obras desaparecen bajo la firma de su marido, de Gerard von Honthorst y de Hals, esta vez porque los precios subían si la pintura era de varón. Muchos cuadros atribuidos a David son de mano femenina y cuando se descubre el entuerto, a finales del XIX y durante nuestro siglo, se convierten en arte menor revelador del espíritu femenino.

No creo necesario insistir más en estos hechos puesto que llegan hasta nuestros días. Sí me interesa, sin embargo, resaltar que dentro de tanto corsé y restricción, la ambivalencia medieval no ha desaparecido. Ya no es la actividad laboral la que contradice los textos y la moral al uso sino el gran número de mujeres pintoras registradas, el poder real que las mujeres tuvieron en ese momento, a pesar de todo, o quizá precisamente por las restricciones, y el nuevo surgimiento y desarrollo del desnudo femenino, signo, a mi entender, de la libertad no concedida pero tomada por las mujeres. Miguel Angel y Leonardo las pinta liberadas, con carácter propio y nada sumisas (La Gioconda, las Sibilas), y a pesar de lo que diga Cennini –la belleza de la mujer es imperfecta, el animal es informe y la perfección la ostenta el cuerpo masculino– Leonardo habla de diversidad de cánones de belleza y todo el Renacimiento se vuelca al retrato de la mujer, desnuda, vestida, en su altar o en su vida privada.

Una de las primeras obras que hizo resurgir el desnudo femenino fue el Nacimiento de Venus de Botticelli, inspirada en la Venus de Medici. Monica Bohm-Duchen las analiza comparativamente y ve en ellas una diferencia de expresión, más melancólica y azorada la segunda que la clásica pero con un cuerpo y una postura igualmente púdicos. Lo que aquí vemos es un cierto sentido

de belleza impregnado de cristianismo, emanando humildad y pureza, junto a una visión sensual de las formas femeninas. Surge la mezcla de lo sensual, erótico y la inocencia. Venus se convierte en el símbolo del deseo provocado por la mujer. Carga sensual que aparecerá también en el desnudo masculino como se puede ver en el David de Miguel Ángel y el Esclavo herido del Museo del Louvre (1513). Su erotismo, el del David, interpretado ahora como prueba de la homosexualidad de su autor, provocó en su día la misma reacción que se da hoy día entre los puritanos bienpensantes. Lo lapidaron.

Claro que en esta época hay ejemplos de desnudos muy distintos como el Autorretrato desnudo de Dürero. Es una imagen extraordinariamente honesta y que no volverá a verse hasta el siglo XX. Un hombre desnudo con todas sus imperfecciones. Es además una muestra de la diferencia de tratamiento y de consideración del cuerpo humano entre Italia y los Países Bajos; el idealismo y la provocación frente a la culpabilidad cristiana.

Las nuevas formas de la mujer se alargan, sobre todo en los modelos del arte nórdicos, véase al respecto la Venus con Cupido del viejo Cranach que difiere de las proporciones clásicas y forma cierto ideal erótico, una Venus que se afirma como objeto lascivo ofrecido a la contemplación lujuriosa. Estas Venus «allongée» se imponen como estereotipo en el arte occidental y la Venus de Giorgione (1510) se considera la primera del género. Incontestablemente seductoras, estas mujeres pasivas, ofrendas a la mirada evaluadora del hombre, forman legión. Hoy se leen como un deseo de dominación sexual escondido en forma de homenaje a la belleza femenina. La Venus de Urbino de Tiziano es una herencia de estas formas convertidas en paisaje intemporal, otra manera de relación entre la mujer y la naturaleza. Aunque abundantes las venus y demás diosas de la mitología clásica no son las únicas fuentes de inspiración erótica. También son abundantes ciertos temas del Antiguo Testamento. David y Betsabé, la casta Susana, son dos buenas historias de pasividad femenina y ofrecen al espectador las mismas posibilidades de voyeurismo. En el último ejemplo, la desnudez de Susana se suele acentuar rodeándola de personajes totalmente vestidos y en el caso de la de Tintoretto el modo en el que ella afronta la mirada de los espectadores la transforma en una tentadora que le proporciona al espectador el derecho a mirar a placer. Dando un paso adelante nos encontramos con un Rubens representando en El rapto de las hijas de Leucipo, un tema cargado de violencia –bien representada por esa forma barroca de violentar los movimientos de los cuerpos– que aleja nuestra mente de las implicaciones del acto representado por los rostros casi de placer de estas mujeres. Un caso opuesto lo vemos en la Betsabé de Rembrandt donde nos encontramos con una desnudez individual marcada por el rostro de expresión tristemente aceptadora de los inevitables deseos de David. Una mujer dotada de una rica vida interior y no sólo de un cuerpo, un ser humano en su totalidad. Volveremos a ver la diferencia pasividad-actividad si comparamos los desnudos femeninos y masculinos

de la época. Caravaggio nos los muestra, sus imágenes homo-eróticas presentan «la vitalidad animal, insolente, de sus desnudos masculinos en contraste con la pasividad endémica de la mayoría de sus desnudos femeninos» (Monica Bohm-Duchen dixit).

El Reposo de Diana, de François Boucher es característico de la época rococó. Boucher crea una mujer encantadora, femenina y narcisista. Es el momento del arte femenino y frívolo que es como termina siendo considerado hasta hoy todo lo que hace la mujer.

Este proceso, Edad Media-Renacimiento, que son unos cuantos siglos, me interesan especialmente porque son los responsables de la conciencia colectiva actual sobre la mujer en Occidente y porque cuando hablamos de otras culturas, la musulmana o la china, nos encontramos con que sus mujeres han tenido que pasar todos estos siglos en uno solo. Estas mujeres caminan entre la Edad Media y la postmodernidad a una velocidad récord y sin duda con un gasto de energía enorme. Véase como ejemplo *Cisnes Salvajes*, de Jung Chang (Circe, Barcelona, 1994) donde se narra la historia de tres generaciones de mujeres, la abuela concubina de un señor de la guerra; la madre perteneciente al movimiento de liberación contra el kuomintang y la Larga Marcha, casada con un guerrillero de Mao (torturado durante la revolución) y la nieta, guardia roja, que acaba odiando a Mao. Es la historia que hemos contado pero dividiendo el tiempo por diez.

No quisiera terminar este discurso sobre las artistas de la antigüedad sin insistir en lo que pinta la mujer renacentista que, si bien socialmente pinta poco, en el mundo del arte pinta muchos y buenos cuadros, como se puede comprobar con un somero vistazo a cualquiera de las recientes historias de la mujer artista, algo que es cierto no sólo para el periodo renacentista sino para todos los tiempos. Eso sí, escultoras prácticamente no las hay hasta este final de siglo XX, donde empiezan a ser dominantes. Las causas de esta diferencia son complejas y están aún por explicar.

BIBLIOGRAFÍA

Nota: En esta selección bibliográfica incluyo, además de las historias de las artistas y de los textos citados, obras que me parecen interesantes e ilustrativas acerca de temas como la representación del cuerpo, la mujer, su exclusión de la historia, el poder, el cambio social, género y representación, el género en/de la historia del arte.... así como una bibliografía básica acerca de la posibilidad o no de una estética feminista, como estética diferenciada dentro de la estética actual y la consecuente posibilidad de un pensamiento genérico.

AA.VV, *La imagen de la mujer en el arte español*, Univ. Autónoma, Madrid, 1984.

AA.VV, *Art and Sexual Politics*, Macmillan, Londres, 1971.

Aguilera, E.M., *El desnudo en la pintura española*, Madrid, 1935.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1988, y otras ediciones.

- Bartra, Eli, *Mujer, Ideología y Arte*, Barcelona, Ed. La Sal, 1987.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, Londres, The women's Press, 1989.
- Beguiristain, M. Teresa, «Arte y Mujer en la Edad Media», *Asparkia*, n. 2, pp. 55-63, 1994.
- Boccaccio, G., *De Mulieribus Illustribus*, (1355-59).
- Bogin, Magda, *Les Trobairitz*, Barcelona, La Sal. 1983.
- Bohm-Duchen, Mónica, *Le Nu*, Reunion des Muées Nationaux, París, 1992.
- Bonnie S. Anderson y Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, Madrid, Cátedra, 1992 (2 vol.).
- Brandt, Carlos, *La Belleza de la mujer*, Valencia, Ed. Estudio, (sin fecha).
- Bryson, Norman, *Looking at the Overlooked*, Harvard Univ. Press, 1990.
- Calle, Ramiro A., *El amor mágico y la sexualidad sagrada*, Madrid, Temas de hoy, 1993.
- Capellani, André, *De Amore, Tratado sobre el amor*, Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- Clark, Kenneth, *The Nude*, Penguin Books, Londres, 1956 (existe versión castellana en Alianza Forma 1990).
- Chadwick, Whitney, *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, Londres 1990 (existe versión castellana en Debate, 1993).
- Danvila, A., «El Desnudo en el arte español», *Historia y Arte*, Julio 1986.
- De Diego, Estrella, «Aprender a dibujar sin maestro», *Goya*, 1986, n. 192. pp. 355-361.
- De Pisan, Christine, *La cité des Dames*, (1405).
- Delporte, H., *Imagen de la mujer en el arte prehistórico*, Ed. Itsmo, 1982.
- Dijkstra, Bram, *Ídolos de perversidad*, Barcelona, Debate, 1986.
- Dobie, Elizabeth Ann, «Interweaving Feminist Frameworks», *Journal of Aesthetic and Art Criticism*, 48.4. 1990, pp. 381-394.
- Duby, G., *El caballero, la mujer y el cura*, Madrid, Taurus, 1982.
- Duby, G. y Perrot, M (dirs.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 1991-93.
- Duby, G. y Ariès, Ph., *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1988-89.
- Ecker, Gisela, *Feminist Aesthetics*, Boston Beacon Press, 1986. (existe versión castellana).
- Felski, Rita, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*, Harvard Univ, Press, 1989.
- Fine, H.E., *Women and Art*, New Jersey, 1978.
- Gardemar, Martine De, *Images de femmes: mythe et histoire*, Centre de Etudes Feménines de l'Université de Provence, Aix en Provence, 1982.
- Greer, Germaine, *The obstacle Race, the fortunes of women painters and their work*, Londres, Secker & Warburg, 1979.
- Guiladi, Yael, Orivia, *Una mujer judía en la España del Siglo XV*, Edhasa, 1996. (Biografía).

- Hein, Hilde, «The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48.4, 1990. pp. 281-291.
- Jauch, Úrsula Pía, *Filosofía de damas y moral masculina*, Alianza Universidad, Madrid, 1995.
- Kenyon, Olga, *The Writer's Imagination*, University of Bradford Print Unit, 1992.
- Koetzle, Michael, *1000 Nudes*, Taschen, Bonn 1994.
- Krull, Edith, *L'Art au Femenin*, Leipzig, 1986.
- Lain Entralgo, Pedro, *El cuerpo humano*, Espasa Universidad, Madrid, 1987.
- Lascault, Gilbert, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée*, Union General d'Editions, Serie Esthétique, 1977.
- Lippard, L., *From the center: Feminist Essays on Women's Art*, N.York, E. P.Dutton, 1976.
- Lucie-Smith, Edward, *The Body*, Londres, Thames and Hudson, 1981.
- Maio, R. de: *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Mondadori, 1988.
- Maisonneuve, J. y Bruchon-Schweitzer, M., *Modelos del cuerpo y psicología estética*, Paidós, Buenos Aires, 1984.
- Margolis, Joseph, «Reconciling Analytic and Feminist Philosophy and Aesthetics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48.4.1990. pp.327-335.
- Merk, Mandy, *Sex Exposed*, Virago, 1992.
- Montefiore, Jean, *Feminism and Poetry*, Londres, Pandora, 1987.
- Nead, L., *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Londres, Routledge, 1992.
- Nicoidski, Clarisse, *Une histoire des femmes peintres*, París, ed. Jean-Claude Lattès, 1994.
- Owens, Craig, *Beyond Recongnition: representation, power and culture*, Ed. Scott Bryron, Berkeley, Los Ángeles, 1992.
- Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Visor, 1988.
- Pollock, G. y Parker, R., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, 1981.
- Rousselot, Jean, *La mujer en el arte*, Ed. Argos Vergara, 1972.
- Suleiman, Susan Rubin, *The Female Body in Western Culture*, Harvard Univ. Press, 1986.
- Sutherland Harris, Ann y Nochlin, Linda, *Femmes peintres 1550-1950*, París, Des femmes, 1981.
- Threadgold, T y Cranny-Frances, A. (eds), *Feminine, masculine and representation*, Londres, Allen and Unwin, 1990.
- Tucker, Marcia, *Feminisme, art et histoire de l'Art*, París, École National Supérieur de Beaux Arts, 1994.
- Vasari, *Vida de los artistas*, (1550).
- Waugh, Joanne B., «Analytic Aesthetics and Feminist Aesthetics: Neither/Nor?», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 48.4.1990. pp. 317-325.