

Aportaciones a la Historia del Arte desde una perspectiva de género (S.X - S.XX)

Isabel Arias Moreno
Rafael Luis Campaña Jiménez
M^a Dolores Ruiz Doménech
José Antonio Sánchez Marfil



I concurso para materiales curriculares con valor coeducativo

Premios **Rosa Regàs**

Aportaciones a la Historia del Arte desde una perspectiva de género (S.X-S.XX)

Isabel Arias Moreno

Rafael Luis Campaña Jiménez

M^a Dolores Ruiz Doménech

José Antonio Sánchez Marfil

Primer premio

I concurso para materiales curriculares con valor coeducativo

Resuelto por orden de 14 de noviembre de 2006 (BOJA núm. 236 de 7 de diciembre de 2006)

Premios **Rosa Regàs**

Aportaciones a la Historia del Arte desde una perspectiva de género (S.X-S.XX)

Isabel Arias Moreno

Rafael Luis Campaña Jiménez

M^ª Dolores Ruiz Doménech

José Antonio Sánchez Marfil

Premios **Rosa Regàs**

An abstract graphic design featuring flowing, translucent blue and white lines that create a sense of movement and depth, resembling smoke or liquid in motion. The lines are layered and overlap, creating a complex, organic pattern against a light background.

Aportaciones a la Historia del Arte desde una perspectiva de género (S. X - S. XX)

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Educación
Dirección General de Innovación Educativa
Autores: Isabel Arias Moreno, Rafael Luis Campaña Jiménez,
M^a Dolores Ruiz Doménech, José Antonio Sánchez Marfil
© Junta de Andalucía. Consejería de Educación

Diseño y maquetación: SumaySigue Comunicación
Impresión: Tecnographic S.L.

ISBN: 978-84-691-8972-6
Depósito legal: SE-2829/2009

Presentación

Los Premios Rosa Regàs, a materiales coeducativos, creados en cumplimiento del I Plan de Igualdad entre hombres y mujeres en la Educación, recogen el compromiso de la Consejería de Educación con la igualdad, un compromiso reforzado por el nuevo marco legislativo.

La Ley de Educación de Andalucía hace de la promoción de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres uno de los principios básicos de nuestro sistema educativo y un objetivo imprescindible para consolidar la sociedad democrática del siglo XXI. A tal efecto, especifica que el currículo ha de contribuir a la superación de las desigualdades por razón del género, haciendo visibles las aportaciones de las mujeres al desarrollo de nuestra sociedad y al conocimiento acumulado por la humanidad.

Conscientes del importante papel que desempeña la Escuela como agente de socialización, es preciso incorporar la igualdad al día a día de la vida de los centros: en el lenguaje, en las relaciones entre mujeres y hombres, en el uso de los espacios, en la construcción del conocimiento o en el acercamiento a la historia.

A ello contribuyen los materiales coeducativos recogidos en esta publicación y que corresponden a la primera edición de los Premios Rosa Regàs. Unos proyectos curriculares que revisan con mirada de género los conocimientos acumulados, contribuyendo a asentar un nuevo modelo social que propicie y consolide unas relaciones entre mujeres y hombres plenamente igualitarias, y que no limiten las opciones de vida ni los intereses profesionales de ninguna persona.

Estos materiales coeducativos ponen de manifiesto el magnífico trabajo del profesorado andaluz y, sin duda, permitirán seguir impulsando los valores de la coeducación y los principios de la escuela inclusiva como ejes transversales de la política educativa andaluza.

Teresa Jiménez Vilchez
Consejera de Educación



Índice

Justificación, objetivos y metodología	11
1. Justificación	13
2. Objetivos	17
3. Metodología.....	19
I. Épocas	23
1. Artesanas versus artistas	25
2. Miradas perdidas, paraísos recobrados	37
3. Claroscuro en clave de mujeres	55
4. Luces apagadas, accesos prohibidos	69
5. Realismo y romanticismo: hogar, ángel del hogar	85
6. Ojos de mujer.....	93
7. Derribando barreras, construyendo nuevos discursos.....	97
II. Autoras	109
1. Artemisia Gentileschi.....	111
2. Camille Claudel	115
3. Paula Modersohn Becker	119
4. Maruja Mallo	123
5. Frida Kahlo	129
6. Remedios Varo	137
Referencias	143
1. Bibliografía.....	145
2. Índice de ilustraciones	157
3. Textos literarios utilizados en el trabajo	185



Justificación, objetivos y metodología





1. Justificación

El presente trabajo surge debido a la constatación de ciertas ausencias en la elaboración de los diseños curriculares de esta etapa educativa. Y para ello, emprendemos un viaje que nos llevará hacia aquellos mundos silenciados, olvidados, invisibles, relegados a la marginación o simplemente no valorados. Es decir, iniciaremos una investigación a través de las voces de mujeres silenciadas en la Historia, en el Arte, en la Sociedad, en la Literatura, y también, es lógico, en nuestras aulas.

Un proyecto **COEDUCATIVO E INTERDISCIPLINAR desde la perspectiva de género**¹, de manera que nos ayude a construir de verdad una educación sin sesgos sexistas. Ya que consideramos que “la selección y adjudicación de conocimientos en función del sexo, lo mismo que la manera y la eficacia de transmitirlos, indica las connotaciones ideológicas de una estructura patriarcal que perpetúa la diferenciación de trabajos y valores encaminados a mantener la subordinación de la mujer al hombre; revela, en suma, las limitaciones de la condición social de las mujeres. Las políticas educativas y las propuestas de instrucción que de ellas derivan, desarrolladas a lo largo de casi un siglo y medio de educación formal, son manifestaciones elocuentes del vigor de los enunciados encaminados a perpetuar los roles de género. A su vez, el nivel cultural adquirido por hombres y mujeres en el contexto de los conocimientos de su época, se convierten en el mejor baremo respecto de la posición relativa de ambos grupos, específicamente el femenino, en la sociedad”².

Por lo tanto, nos proponemos un trabajo que replantee los mitos, creencias, estereotipos que se adquieren a través del proceso de socialización, de manera que ponga de relieve que existen prejuicios sexistas en los esquemas conceptuales previos de todos los miembros de la comunidad educativa. Y que sea un catalizador para que a través de estos conocimientos se adquieran valores tan importantes como **el respeto, la solidaridad y la tolerancia**. Y todo ello en un espacio que pretende ser un lugar de encuentro, de discusión, de participación. Donde el alumnado sea el propio artífice y el protagonista de sus acciones, para que este viaje que emprendemos, este ferrocarril en el que nos subimos, se mueva, recorra caminos, emprenda

aventuras, nos lleve a lugares donde no exista la dominación ni la discriminación de ningún tipo.

Y con estos fines (quizá nos dirán utópicos, inalcanzables, lejanos, en cualquier caso contestamos: siempre bellos), hemos elaborado el presente trabajo, que ahora simplemente inicia una andadura que consideramos debe de seguir, para que de esta forma los objetos de conocimiento que utilizamos en nuestras aulas, se impregnen de esta perspectiva de género, puesto que será la única manera de que a partir de una institución tan importante como un centro educativo se empiecen a formar personas plenas.

Nuestro viaje va a recorrer múltiples caminos. Por un lado se va a centrar en las voces apasionadas, angustiadas, frescas, escépticas, críticas y desilusionadas de mujeres que han poetizado su lengua, para ser olvidadas. Así pues escucharemos aquellas voces anónimas de mujeres que en nuestra lírica más popular dejaron su testimonio. Seguiremos el viaje a través de la historia y conoceremos, en medio del vértigo de la confusión y el exceso de textos, autoras, biografías de mujeres excepcionales, que se debatieron en la lucha vital entre **el deber ser y su deseo de ser**. Muchas de ellas murieron en el intento, otras quedaron malditas y adoptaron disfraces masculinos para poder subsistir en un mundo masculino.

Por otro lado este viaje nos llevará a conocer aquellas mujeres que realizaron su labor artística a través de la pintura, el dibujo, la escultura, y, que desafiando una vez más el destino hacia el que la sociedad las había enfocado, expresaron aquello que veían, aquello que sentían, aquello que soñaban, aquello que deseaban, aquello que anhelaban. Muchas de ellas sufrieron por ello, a otras ni siquiera se les reconoce sus propias obras y la gran mayoría asumieron el lugar de inferioridad que la sociedad establecía para ellas frente a la representación realizada por el varón.

Y puesto que consideramos que existen grandes lagunas y dificultades para acceder a materiales que posibiliten nuestro trabajo desde una perspectiva integradora, hemos decidido elaborar un material de formato asequible al que el profesorado pueda optar para utilizar en sus clases.

Partimos de un viaje desde atrás hasta nuestros días, porque pensamos que a pesar del trabajo realizado por autores y autoras diversos respecto a estudios de género que afectan a las distintas disciplinas y ámbitos, aún queda un amplísimo agujero negro en lo que a la educación se refiere... El vacío, se desvanece, a veces con esos comentarios simplistas que añaden que con te-

marios tan extensos no es posible incluir a las mujeres. Creemos que esto no se sustenta como pretexto y debemos incluir a las distintas creadoras en sus momentos históricos concretos, al menos mencionarlas, para que nuestro alumnado conozca su existencia, sus nombres y creaciones, concediéndoles, según su talla artística, más o menos relevancia.

En definitiva, consideramos que nuestro trabajo es imprescindible dado el vacío existente en nuestras aulas de este tipo de materiales coeducativos, ya que el silencio es una forma de instrucción, pues no sólo se educa por acción sino por omisión, no sólo se educa con sonidos, sino con silencios, no sólo se enseña con los contenidos seleccionados, diseñados, explicitados y evaluados, sino también con los que no se explicitan. Para acabar hacemos nuestra, la pregunta que George Duby se hacía cuando pensaba en las mujeres. “Se habla mucho de ellas. ¿Qué se sabe de ellas?”³.

NOTAS

- ¹ Evidentemente seguimos a Joan W. Scott cuando hablamos de esta categoría, y tal como ella nos dice en su artículo “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en AMELANG J. S. y NASH, M. (1990): *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*, utilizamos el género, “como forma de referirse a la organización social de las relaciones entre sexos”
- ² Carmen Sierra Pellón, “El aprendizaje de los roles de género: de la inferioridad intelectual a la igualdad curricular” IBER, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia, nº 7, enero 1996, pg.8
- ³ Duby, G (1992): *El Caballero, la Mujer y el Cura*. Taurus Humanidades. Madrid. pg.242



2. Objetivos

Los objetivos básicos que rigen nuestro trabajo, son 1

1. Desarrollar destrezas analíticas y evaluativas que permitan al profesorado eliminar los sesgos sexistas que se producen en el proceso de enseñanza-aprendizaje
2. Conocer las implicaciones pedagógicas y de desarrollo personal que tienen los estereotipos de género, adquiridos a través del proceso de socialización
3. Elaborar y experimentar instrumentos de análisis que sirvan para poner de manifiesto los prejuicios sexistas existentes en los esquemas conceptuales previos, tanto del alumnado como del profesorado.
4. Observar cómo inciden los prejuicios sexistas en el desarrollo de capacidades y en la adquisición de valores personales.
5. Revisar el currículum desde la perspectiva de género para eliminar su óptica androcéntrica
6. Definir criterios metodológicos coeducativos
7. Caracterización de las actividades del alumnado de manera no discriminatoria en función del sexo
8. Realizar un análisis y diagnóstico de los materiales educativos que se utilizan en el centro con la perspectiva de género.
9. Elaborar materiales que posibiliten la introducción de la perspectiva de género en nuestros centros, desde una perspectiva activa e interdisciplinar.
10. Experimentar, sistematizar y plantear conclusiones.

Además, puesto que estamos realizando materiales que nos permitan trabajar directamente en el aula, tendremos los siguientes objetivos:

1. Trabajar con distintas manifestaciones artísticas de y sobre las mujeres, componiendo de forma adecuada y bella un conjunto que permita visualizar y sacar del silencio en el que han estado durante años.
2. Analizar distintas situaciones en las que se encuentran las mujeres, comprender el porqué de las mismas, buscar soluciones, alternativas.

3. Conocer los problemas existentes en la sociedad actual con motivo de los cambios que se están produciendo, tomar conciencia de los mismos e intentar buscar soluciones.
4. Constatar que la imagen, estereotipos, funciones, ha sido elaborada a lo largo de la historia, a través de múltiples aspectos. Y que dicha imagen corresponde a algo socialmente construido, que implica una educación sesgada tanto para varones, como para mujeres, en la que ambos pierden, sobre todo aquellas que son situadas en posición de inferioridad.

NOTAS

- ¹ SALAS, BEGOÑA (1994): *Orientaciones para la Elaboración del proyecto Coeducativo de Centro*, pp 122-123

3. Metodología

La metodología que ha de adoptar la aplicación de estos materiales ha de actuar en varias vertientes. Por un lado deberemos hablar de la metodología que seguirá el grupo de trabajo del profesorado que los aplique, creando y poniéndolos en práctica e intentando que sea asumido por el resto del profesorado, puesto que una de nuestras bases de partida es que para que realmente sea efectivo tiene que contar con una gran participación de todos los miembros de la comunidad educativa. En este sentido tendremos muy presente que el aprendizaje es un hecho social y personal, y que por tanto debemos de ir incorporando ambas vertientes en nuestro trabajo. Es más, una de las formas fundamentales es a través de la comunicación, ejercida por medio de los distintos órganos existentes dentro de la comunidad escolar, desde los Departamentos, a los grupos de trabajo, pasando por los órganos colegiados (claustro, consejo escolar, comisiones pedagógicas), de manera que se vaya creando un ambiente que favorezca la interacción entre el profesorado y por supuesto con el alumnado.

Por todo ello, el debate, el diálogo, la confrontación de ideas, la exposición de experiencias (de nuestras experiencias directas en el aula), son fundamentales para poder llevar esto a cabo, es decir un objetivo primordial será inscribir al mayor número de miembros de la comunidad educativa y para ello compartirá los materiales, dudas, interrogantes, hallazgos, que vaya obteniendo a lo largo de su labor investigadora.

Por otro lado, la seguida con el alumnado a la hora de llevar a la práctica dicho materiales. Una metodología que quedará más concretada en cada una de las actividades que se plantean, pero que parte de unos presupuestos en los que ha de ser activa, participativa, que facilite la construcción del conocimiento y ayude a desarrollar actitudes críticas y creativas, respetuosas, solidarias y tolerantes, trabajando simultáneamente todas aquellas esferas del conocimiento, de la expresión, (oral, escrita, corporal...).

Por lo que se refiere a nuestra actuación con el alumnado incluiremos en las líneas de acción metodológicas los siguientes puntos:¹

- 1.** Interesar a los alumnos y alumnas en los objetos de estudio que se vayan a trabajar

2. Tener en cuenta en cada situación de aprendizaje, los conocimientos previos del alumnado
3. Analizar el objeto de estudio, para programar las actividades de una forma variada, amena, integradora y recurrente.
4. Observar y coordinar el desarrollo de las tareas en el aula, procurando que cada alumno o alumna alcance su ritmo de trabajo óptimo.
5. Uso de un lenguaje oral no sexista en las aulas:
 - Nombrando a profesores y profesoras, alumnos y alumnas.
 - Uso de epicenos como genéricos en lugar del masculino omnicomprendivo
 - Evitar los adjetivos que denoten minusvaloración de las chicas, primando en ellas lo estético sobre las demás consideraciones
6. **Utilizar en los análisis de textos una perspectiva de género que permita incidir en aspectos tales como:**
 - Número de hombres y mujeres que aparecen
 - El papel que desempeñan. Su relación con los estereotipos. Actitudes que demuestran. Tipo de acciones que realizan
 - Tipo de adjetivos utilizados para caracterizarlos. Verbos que definen sus acciones...
 - En las ilustraciones: número de hombres y mujeres que aparecen y actitudes que desarrollan en ellas.
7. Utilizar técnicas de resolución de conflictos que permitan un desarrollo específico de la seguridad propia, fundamentalmente en las niñas, a la hora de expresar sus opiniones en público. Por ejemplo:
 - Asambleas con portavoces rotativos por grupos fijos
 - Asambleas con portavoces "solo chicos", "solo chicas", alternativamente
8. Partir de lo que el alumnado conoce y piensa, teniendo en cuenta que los intereses no son homogéneos, y que los diferentes esquemas sociales de comportamiento, han marcado unas respuestas determinadas en función de los hechos sociales: violencia cotidiana, drogas, delincuencia...
9. Plantear los procesos de enseñanza-aprendizaje en torno a problemas concretos, es decir partimos de lo concreto, de lo conocido, de lo más cercano, para poder avanzar mejor.
10. Analizaremos las fuentes utilizadas habitualmente, buscaremos otras, completaremos nuestra visión siempre con una perspectiva de género.

- 11.** Crear un ambiente adecuado de trabajo, de manera que haya tareas que se realicen de forma cooperativa, favoreciendo la participación de todo el alumnado por igual y la asunción de responsabilidades también. Irá íntimamente unido a crear un clima de respeto y confianza, que favorezca las relaciones de comunicación en el aula.
- 12.** Propiciar la elaboración, consolidación y maduración de conclusiones personales, de manera que fomentando nuevos esquemas de conocimiento, dando oportunidades de que sean puestos en práctica, se faciliten los aprendizajes que se quieren promover.
- 13.** Habrá situaciones en las que la discusión, el debate, la confrontación de ideas sean puestos en juego para que la capacidad de reflexión y de análisis, sean realmente ejecutadas.
- 14.** La investigación, la búsqueda de expresiones artísticas, con materiales y técnicas diversas, como motor del desarrollo de la creatividad.
- 15.** Fomentar la curiosidad como una actitud previa a la observación detallada o minuciosa que se encuentra vinculada al “saber ver” y como paso previo a la “expresión creativa”
- 16.** Usar materiales y textos claramente alternativos y no sexistas, donde la imagen de hombres y mujeres se oponga a los estereotipos tradicionales.

En definitiva, unas bases metodológicas (que como ya hemos dicho se deberán ir concretando en cada uno de los niveles de desarrollo de los materiales que presentamos) que girarán en torno a dos ideas fundamentales: la primera considerar al alumnado como el protagonista de sus aprendizajes y la segunda considerar que los profesores y las profesoras son miembros de un equipo docente que deberá, dentro de sus posibilidades, desarrollar un trabajo en equipo, un labor colectiva, una acción conjunta que debe respetar y compartir las individualidades que la integran.

Por último, y como consecuencia de todo lo expuesto anteriormente, el equipo docente actuará básicamente “como guías de acción didáctica, lo que supone tomar decisiones fundamentadas en cuanto al diseño y planificación, y en cuanto a la actuación didáctica que se considere idónea desde el punto de vista metodológico. De esta forma, el profesor o profesora puede ser un profesional de la enseñanza que aprenda de su propia acción y de la reflexión que realiza en grupo sobre su práctica docente. Diseñando, desarrollando y evaluando su propia opción metodológica, el equipo educativo progresa en la me-

jora de la calidad educativa que ofrece, así como en su propio desarrollo profesional. En suma, el profesorado deberá ser un facilitador de los aprendizajes del alumnado, un elemento clave de la acción didáctica.”²

NOTAS

¹ Seguimos haciendo referencia, prácticamente literal, al libro de *Temas Transversales*, ya citado.

² BOJA, núm. 56, pp 4123.

I. Épocas

La mujer en el arte desde
la Edad Media a nuestros días





1. Artesanas versus artistas

La Edad Media abarca un período muy amplio, desde el siglo V hasta el XV. Generalmente se ha estudiado como un momento en que aparecen los que rezan, los que luchan y los que trabajan. Pero nos preguntamos: y la otra mitad, ¿qué hacía? A través del Arte comprobaremos como las mujeres también trabajaban, también rezaban, pero generalmente no luchaban. Y son las mismas mujeres las que nos lo representan, ya que se constata que existían mujeres artistas que por regla general, desarrollaban su actividad en el claustro. Durante la Edad Media, el convento brindaba una alternativa al matrimonio, ofreciendo un puerto seguro a las mujeres inconformistas e intelectuales. Encontramos monasterios regidos por abadesas famosas por su saber, entre ellas: Anstrudis de Laon, Gertrudis de Nivelles, Bertille de Chelles, Hilda de Hartlepool. Las actividades que realizaban iban desde el bordado, a la miniatura, estando ambas manifestaciones dentro de lo que denominamos como arte.

Siguiendo a Estrella de Diego¹ diremos que “los estudios realizados por los investigadores anglosajones demuestran que la presencia femenina documentada data de la Edad Media, si bien es posible hacer conjeturas anteriores. Y se puede constatar que “no sólo existían mujeres artistas, sino que sus campos de acción estaban perfectamente delimitados, pero, lo que es más importante, existía una iconografía feminista que podemos leer a través de algunas imágenes que han llegado hasta nosotros. En un manuscrito gótico pervive la imagen de un monje a caballo que lucha con una monja/amazona” y la misma interpretación que Herrada hace de la Soberbia es tan moderna, tan viva, que nos conduce de nuevo al ámbito de la mujer fuerte, de la diosa/amazona que, irreverente, se enfrenta al mundo con una lanza”.

Como es bien sabido, la principal actividad femenina en ese momento se desarrollaba en el claustro, lugar que protegía contra el mundo y escapatoria para aquellas que preferían no dedicarse a la vida familiar, o que no podían hacerlo por algún motivo. Era, ciertamente, una alternativa que implicaba si no una mayor libertad, por lo menos una formación más completa y un mayor desarrollo de las capacidades intelectuales”. De ese modo, y casi aisladas, las monjas podían dedicarse a algunas actividades artísticas entre las cuales des-

tacaba el bordado. No vamos a detenernos excesivamente, pues este fenómeno, la aguja como útil inexorablemente unido a la mujer, ha sido estudiado por Roszika Parker¹, pero no es posible olvidarlo, ya que es sin duda la primera forma de canalización real del rol femenino, arte/utilidad, codificada hasta el momento. Las aplicaciones de la aguja como instrumento de la mujer son muchas. Desde siempre el bordado, y todo lo relacionado con el mismo, ha sido parte del mal llamado macrocosmos femenino y, a su vez, ha dado lugar a toda una serie de actividades generalmente encuadradas dentro de las artes menores (otra vez nuestras estériles definiciones y etiquetas), que no se sabe bien si son cultivadas por la mujer, porque son menores o si son menores porque las cultiva la mujer.

Y es más el conocimiento que se tiene de la vida y costumbres de cada día de las mujeres en la Edad Media le debe mucho a las representaciones que recogieron y resaltaron su labor, tal y como nos dice W. Chadwick² cuando se refiere a una ilustración en un códice del siglo XIII, un manuscrito de la biblioteca Boedleian, en la que vemos a una mujer ordeñando a una vaca.

Escenas similares —esculpidas en los capiteles de iglesias románicas y góticas, bordadas en tapices y pintadas como si fueran joyas en los márgenes de los códices— ofrecen una contrapartida cotidiana a la imaginaria sagrada de la Virgen María y el Niño que predomina en la cultura visual medieval. Ya fuera al servicio de Dios o para su subsistencia cotidiana, las vidas de muchísimos hombres y mujeres de la Edad Media estaban organizadas en torno al trabajo. Aunque nos son conocidos los nombres de cierto número de poderosas mujeres que patrocinaban o eran benefactoras en dichas obras y por ello están allí representadas, poco sabemos acerca de sus autores, porque pocos fueron los que las firmaron, y la conservación de sus biografías tenía que ver con sus producciones.

La Iglesia cristiana, como fuerza dominante en la vida medieval occidental, gobernaba la comunicación y la cultura, así como la religión y la enseñanza. Arrogándose lo que Foucault denominó “los privilegios del saber”, la Iglesia ejercía el poder religioso y moral que daba forma a la expresión humana: “Necesitaban tomar parte directa en la vida espiritual, en la labor de salvación, en la verdad encerrada en el Libro; y todo ello era una pugna por una nueva subjetividad”. La organización jerárquica de la Iglesia reforzaba las distinciones de clase en la sociedad; su dogma patriarcal incluía toda una serie de teorías sobre la inferioridad natural de la mujer cuya huella puede rastrearse

atrás, hasta la Grecia clásica y el Antiguo Testamento. Mientras que los escritores y pensadores medievales discurrían acerca de la condición de la mujer y su debido lugar, la representación cristiana se centraba en la oposición entre Eva y María, la seductora y la santa.

Era dentro del monasterio donde empezaron a realizar sus representaciones. El acceso a la enseñanza y al convento, centro de la vida intelectual y artística de la mujer desde el siglo VI al XVI, solía venir determinado por la noble cuna. Los historiadores de la Iglesia medieval dividen esa historia en dos períodos separados por las reformas realizadas a finales del siglo XI por el Papa Gregorio VII (1073-1085). La división es importante: la reforma gregoriana, que coincidió con el auge de la sociedad feudal, no sólo acarrió una drástica reducción del cometido de la mujer en la Iglesia y el surgimiento de una nueva tradición en el misticismo femenino, sino que también hacía hincapié en una ideología de feminidad divina que alcanzó su apogeo en el culto a la Virgen María en el siglo XII. Como muchas de las monjas pintoras de las que se habla en las historias del arte feminista florecieron, en realidad, en el siglo XII en Alemania y dentro de las peculiares fuerzas políticas y sociales que definieron un lugar más amplio en esa cultura para las mujeres ilustradas, resulta necesario distinguir entre la producción de la alta y la baja Edad Media.

Los orígenes del monasticismo femenino en la Europa occidental pueden rastrearse hasta la fundación de un convento por el obispo Cesáreo de Arlés en 512 d.C., que fue regido por Cesárea, hermana del obispo: "Que entre salmos y vigiliás, las vírgenes de Cristo copien bellamente libros santos", escribió Cesáreo. Esa fundación inició una tradición de mujeres ilustradas que se hacían monjas, porque dentro del convento las mujeres tenían acceso a recibir enseñanza, aunque se les prohibía el practicarla, debido a la admonición de san Pablo de que "una mujer puede ser discípula, escuchando mansamente y con la debida sumisión. Pero no permito que una mujer sea a su vez maestra, ni mujer alguna debe dominar sobre un hombre; ha de ser mansa".

Durante la Edad Media, el convento brindaba una alternativa al matrimonio, ofreciendo un puerto seguro a las mujeres inconformistas e intelectuales. Aunque las mujeres participaban en pie de igualdad con los hombres en la conversión a la fe y la instrucción que la acompañaba, tenían el acceso vedado a las formas de poder con las que la Iglesia ejercía su dominio: la predicación, el oficiar en la iglesia y el sacerdocio. Sin embargo, la Regla de San Benito, que predominó en el monasticismo de la alta Edad Media, autorizaba la fundación

de monasterios dobles, en los que monjes y monjas vivían en comunidad y solían trabajar codo con codo. Antes de su abolición en el segundo concilio de Niza en 787, muchos de esos monasterios fueron regidos por abadesas famosas por su saber, entre ellas Anstrudis de Laon, Gertrudis de Nivelles, Bertille de Chelles y Hilda de Hartlepool.

Y no es causal este hecho, ya que las mujeres que se dedicaban a ilustrar los manuscritos, eran sin duda, cultas, y para poder desarrollar su actividad, no había mejor lugar que el claustro. También si su situación era privilegiada podían realizar trabajos de bordado en los que se podía relatar otro tipo de temas. En este sentido el único ejemplo superviviente de los bordados políticos del románico del siglo XI es El tapiz de Bayeux, denominado el monumento más importante del arte seglar de la Edad Media y donde la representación de "Aelfgyva y el clérigo" nos muestra a esas mujeres que por regla general no aparecen en nuestros libros de texto.

Nos dice Chadwick³ la estructura narrativa del *Tapiz de Bayeux* es muy similar a la de las canciones de gesta. Sus actores son héroes militares, y sus textos se refieren a la lealtad, el valor, la traición y la vinculación entre varones mediante toma de juramentos y acciones militares. Su organización en conjuntos de palabras e imágenes afirma una consolidación del poder, pero vale la pena destacar que la estructura y el lenguaje de la obra desplazan a las mujeres del poder. Entre un copioso número de figuras masculinas, sólo hay tres mujeres en el registro central. Una aparece como plañidera en la escena del rey Eduardo en su lecho de muerte, y otra sujeta a un muchacho por la mano cuando huyen de una casa incendiada. La tercera figura constituye el único corte en la narración de la obra. Aunque la escena de Aelfgyva y el clérigo debe haber sido familiar para el público del siglo XI, su significado se ha perdido a lo largo de centenares de años de rescribir la historia con el fin de que sólo detalle las hazañas de los varones. El incidente recogido en la imagen fue probablemente escandaloso —la presencia de un desnudo masculino priápico en el margen inferior puede ser indicio de un contenido sexual—, pero nuestra incapacidad de identificar hoy la escena, y la carencia por lo general de figuras femeninas sitúan a las mujeres fuera del discurso medieval del poder político bajo el feudalismo

Las representaciones en libros son numerosas. Entre ellas podemos destacar la de una monja llamada Diemuda, del monasterio de Wessobrun, en Baviera de la que se conocen hasta cuarenta y cinco libros de su mano,

que destacaban por sus capitulares ornamentales. (Siguiendo a Chadwick). Otra monja, llamada Guda, nos relata que escribió y pintó un *Homiliario de San Bartolomé*. Las contribuciones de esas mujeres a la historia del libro ilustrado están debidamente documentadas. Van desde un tratado de astronomía ricamente iluminado, procedente de Alsacia, y que contiene una dedicatoria en miniatura en la que se ve a la Virgen flanqueada por la escriba Guta y la iluminadora Sintram, y una representación de la abadesa Hitda ofreciendo su Evangelionario a la patrona de la abadía, santa Walburga (c. 1020), hasta un encantador autorretrato de una tal Claricia. En ese manuscrito, la de Claricia no es más que una de las varias manos, lo cual lleva a Dorothy Miner a concluir, basándose en el atuendo que lleva destacada, pelo trenzado, túnica ajustada bajo un vestido largo ceñido con puños de larguísima emboadura colgando de las mangas que probablemente era una educanda lega del convento.

Siguiendo nuestro recorrido por la Edad Media llegaremos a las dos artistas principales del siglo XII⁴: Herrada, abadesa de Hohenburg, y Santa Hildegarda de Bingen. Herrada representa uno de los personajes de mayor importancia precisamente por su preocupación pedagógica. Entre 1160 y 1170 empieza a escribir y a iluminar el *Hortus Deliciarum*, que tenía como finalidad educar a sus monjas. La riquísima variedad de estados de ánimo y tonos, y su volubilidad, aparecen en este libro, cuyas imágenes resultan a menudo espectaculares. *La Superbia*, amazona invencible, afirma la modernidad de la creadora. Al hablar de sí misma y de su prosa también cambian sus estados de ánimo, como apunta Petersen, pasando de un tono grave a otro exaltado y humorísticos.

Petersen y Wilson la definen como una de las mejores maestras de la Edad Media, hecho que demostrarían los consejos que da a sus monjas y que se podrían resumir en una frase que es más que obediencia, es un grito de fortaleza: "Spernere mundum. spernere nullum, spernere sese, spernere spernise-quatuor haec bona sunt". Herrada de Landsberg realizó su *Hortus Deliciarum*, después de 1170. Esta autora concibió su obra como un compendio del saber deseable en materia religiosa y seglar para la educación de las jóvenes en el convento. Nos dice Chadwick, Herrada dedicó el *Hortus Deliciarum* a las monjas de su convento: "Herrada, por la gracia de Dios abadesa de la iglesia de Hohenburgo, se dirige a las doncellas de Cristo [...]. En vuestra felicidad pensaba cuando, como una abeja inspirada por la inspiración

divina, extraje de muchas flores de escritos sagrados y filosóficos este libro llamado el *jardín de las Delicias*; y aquí he reunido esos textos para honra de Cristo y de la Iglesia, y para vuestro deleite, como si fuera un dulce panal de miel. El *Hortus Deliciarum* contiene una historia resumida de la humanidad, así como una historia natural del mundo, tomada de gran variedad de autores mencionados en la introducción. Entre sus ilustraciones hay numerosas representaciones de figuras como la Filosofía, con la característica guirnalda de las siete Artes Liberales; imágenes narrativas del Antiguo Testamento, los Evangelios y los Hechos, escenas del Día del Juicio Final, y alegorías de las Virtudes y los Vicios, así como temas de jardinería y escenas de la vida contemporánea. Las miniaturas que ilustran la Creación van introducidas por diagramas y digresiones sobre astronomía y geografía. Los temas del *Hortus Deliciarum* proceden de una larga tradición en el arte occidental y bizantino, pero su fresco y espontáneo tratamiento, y la mucha atención de su autora a los trajes, la vida y las costumbres de su época, han hecho que la obra sea una fuente única y valiosa para nuestra comprensión de la manera de vivir en aquel tiempo. La decisión de Herrada de añadir a cada imagen el nombre de la persona o el instrumento en latín o germano, o a veces en ambos, ha ayudado a la investigación moderna de términos medievales y su uso.

La segunda artista es Hildegarda de Bingen, también del siglo XII. Esta curiosa mujer, conocida fundamentalmente como mística —aunque también preocupada por la política, la música, la medicina y la lingüística—, expresa las visiones a través de un libro que recoge sus elucubraciones religiosas y apariciones: *Scivias* (probablemente una palabra inventada por ella). Hildegarda elaboró un lenguaje de novecientas veinte palabras relacionadas con una extraña iconografía basada en visiones luminosas (estrellas, lunas, soles, esferas llameantes). La tensión que esta simbología de la luz y el calor crea es enorme y el impacto que tuvo en su momento debió ser notable. Convencida desde muy joven de poseer un poder interior, genera todo un aparato simbólico de aplastante originalidad. Su visión era en cierto modo apocalíptica, cercana a unas terribles revelaciones para el mundo.

No se trata de convencer a los incrédulos de la fuerza de estas mujeres. Ver el genio o el poder intelectual en ellas resulta fácil. Lo que ya puede ser menos sencillo es verlo en las que no dejaron la aguja y siguieron bordando para expiar los pecados del mundo. También lo tenían, y seremos conscien-

tes de ello cuando nos liberemos de los traumas que nos aprisionan y colguemos esos bordados en nuestros grandes museos, junto a las pinturas.

Nos dice Chadwick⁵ que Santa Hildegarda de Bingen dejó un corpus de obra sin par en su categoría. Los textos en que describe su experiencia religiosa forman sólo una pequeña parte de su producción literaria, pero son de particular interés para los historiadores del arte, debido a su visionaria imaginación. Aunque los estudiosos han apuntado grandes semejanzas entre los dibujos del devocionario de Hildegarda y el Hortus Deliciarum de Herrada, no basta eso para considerar la obra de Hildegarda como una simple parte de una tradición femenina, porque ejerció honda influencia como una de las muchas voces que se alzaron en apoyo de la reforma gregoriana.

Ejemplar monja contemplativa a la par que mujer activa en política, que mantuvo correspondencia con Enrique II de Inglaterra, la reina Leonor, el emperador y la emperatriz de Grecia, con San Bernardo de Claraval y otros personajes, Hildegarda nació el año 1098 de padres pudientes en una aldea renana. Su padre era un caballero vinculado a la corte del conde de Spanheim.

Las visiones de Hildegarda en su niñez, de luces rielantes y círculos de estrellas, quizás influyeran en la decisión de su familia de que ingresara como novicia en el convento de Disibodenberg a la edad de siete u ocho años. La abadía benedictina contaba con cuatrocientos años, y acababa de añadir una comunidad de mujeres bajo férula de Jutta, hermana del conde de Spanheim, quien tomó a su cargo la instrucción de la joven Hildegarda, enseñándole las Sagradas Escrituras, latín y música. Profesó de monja benedictina en 1117, y fue elegida abadesa en 1136.

Hildegarda confió la existencia de sus turbadoras visiones y éxtasis a Bernardo de Claraval, cuyo deseo de elevar a la Iglesia por encima de los asuntos mundanos mediante una fe renovada y una honda contemplación mística dio el tono moral de aquel período. Al ver san Bernardo en ella a una nueva aliada para sus esfuerzos de rejuvenecer la vida espiritual, urgió al papa a que "no consintiera que tan obvia luz fuera oscurecida por el silencio, sino que la confirmase con su autoridad". El reconocimiento papal estableció la fama de Hildegarda como voz profética dentro de la Iglesia. Además del *Scivias* (comenzado en 1142), las *Obras divinas de un hombre sencillo* (comenzadas en 1163) y la *Vida meritoria*, Hildegarda escribió sesenta y tres himnos, un misterio teatral, un opúsculo de medicina, *Causae et curae*, y un largo tratado en nueve libros sobre las diferentes naturalezas de los árboles, las plantas, los

animales, las aves, los peces, los minerales, los metales y otras sustancias. Sus visiones abarcan mucho del saber científico y religioso de su tiempo, y le corresponde el mérito de ser la única mujer que tiene un volumen dedicado enteramente a su obra en la *Patrología Latina*, compilación oficialista de los “padres” de la Iglesia. En concreto su Scivias, 1142-1152, “Cómo conocer los caminos del Señor”, consta de treinta y cinco visiones que refieren e ilustran la vía de la salvación. En las representaciones del manuscrito encontramos desde la Iglesia en forma humana, o como una ciudad, hasta ángeles caídos, el anticristo, los conflictos del alma, y las batallas de las Virtudes con los Vicios y parece ser el primer manuscrito medieval, aparte del Beato del Apocalipsis de Gerona, en el que se utilizó la línea y el color para revelar las imágenes de una contemplación sobrenatural. Sus miniaturas, además de distar estilísticamente de las de iluminaciones de códices contemporáneos de la Europa del Norte, poseen frescura y energía a pesar de su dibujo un tanto ingenuo. Se caracterizan por una sensibilidad fuertemente individualizada, y es razonable suponer la constante supervisión de Hildegarda en su elaboración. La primera miniatura nos describe a la santa abadesa y al monje Volmaro en el monasterio de Bingen donde Hildegarda trasladó a sus monjas en 1147. Dos estrechos recintos con cúpulas rojas y ventanas doradas abuhardilladas encuadran una sala mayor. Nuestra abadesa lleva una capucha sujeta a la cintura y un velo, al que la artista ha dado la apariencia de una mantilla negra de lana, atuendo de las cortesanas de su época. Como la visión desciende cual un gran destello de luz desde el cielo, traspasando los ojos y la cabeza de Hildegarda, tanto ella como Volmaro se preparan a recogerla en sendas tablillas de cera.

Siguiendo a Chadwick⁶, diremos que el ejemplar más antiguo, elaborado antes de la muerte de Hildegarda (aparentemente bajo su dirección, aunque no es probable que lo confeccionaran las monjas de su monasterio), desapareció de la Biblioteca de Wiesbaden en la Segunda Guerra Mundial. El libro comienza con las palabras: “Y he aquí que a la edad de treinta y tres años tuve una visión celestial... Vi una gran luz que con voz celestial me dijo: “Ruín criatura, ceniza de las cenizas y polvo del polvo, cuenta y escribe lo que ves y oyes”. El personaje adoptado por Hildegarda para la expresión de su visionaria ideología es, como el de otros muchos místicos del siglo XII, el de una endeble persona, una frágil barquilla sobre la que se derrama la palabra de Dios. Ella misma proclamaba no ser sino mera receptora, “una pluma a merced del sople divino”. Don concedido por Dios a una mujer débil pero elegida, las visiones

contravenían la negativa de la Iglesia medieval de conceder ningún poder ni autoridad a las mujeres. Quebrantaba el control masculino sobre el saber, separando el cuerpo de la mujer de su pensamiento. Conservadora por formación y educación, Hildegarda no ponía en tela opiniones de la Iglesia acerca de la sumisión de las mujeres. Su concepción del papel religioso provenía de un intenso sentido de la otredad femenina respecto de la autoridad masculina, y de una visión de la mujer como complemento del hombre. En una época madura para la literatura profética, los escritos de Hildegarda no sólo parecen haber anticipado acontecimientos luego asociados con la Reforma protestante, sino que su llamamiento a librar a la Iglesia de la corrupción y la mundanidad tuvo un profundo impacto en el movimiento religioso femenino del siglo XII conocido por las Beguinas. Como voz profética elegida por Dios, estaba capacitada para asumir muchas de las funciones sacerdotales que la iglesia contempla como prerrogativas del varón.

Es necesario hacer un alto en el camino e introducir un texto que nos puede relacionar arte y literatura. Para ello hemos elegido una voz anónima, una voz de mujer que en una jarcha nos dice:

Nos protegió de los tórridos vientos
la frescura de un valle,
regado por la lluvia abundante y frecuente.
Refugiados en el seno de su bosque,
nos acogió con cariño, igual que
ama de cría inclinada sobre un bebé lactante.

Y nos dio de beber, sedientos átomos estábamos,
un agua cristalina, más rica que el vino para el buen catador.
Rechaza al sol, del lado que nos mira, manteniéndolo oculto,
permitiendo tan sólo el paso de la brisa.
Sus guijarros son tales que asustan
a doncella alhajada, que tantea las cuentas de su
collar en ristre.

El valle de Guadix⁷

Conforme avanza la Edad Media, las ciudades crecen, y con ellas aparecen nuevas necesidades, que conllevan que los bordados no fueran realizados solamente en los claustros, sino que la demanda de producciones provocaba la formación de talleres artesanales, como el que dio lugar a la Capa Pluvial de Sión de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, ejecutado con hebras de seda y metal, perlas, piedras preciosas y oro batido, sobre una base de lino o terciopelo, disponiendo los materiales en resplandecientes escenas de la vida cotidiana y de hechos bíblicos.

El siglo XIV es testigo del auge de escritores seculares, así como libros de horas, como el realizado por Jean le Noir y su hija en 1353 en el que combina un elegante estilo con un atrevido expresionismo. Es difícil distinguir las participaciones individuales de cada autor.

En definitiva⁸, a lo largo de la Edad Media hay ejemplos variados que indican la imposibilidad de situar las producciones visuales de diverso tipo dentro de las categorías artísticas que otorgan mucha importancia a la creación individual y dan por sentado que el artista es un varón. Recientes estudios llevados a cabo por historiadores de lo social han aportado valiosos materiales que permiten llevar a cabo análisis más detallados a los historiadores del arte interesados en rastrear las cambiantes circunstancias de la participación del hombre y de la mujer en la vida cultural de la Edad Media. Resulta necesaria una investigación más a fondo de la naturaleza de las colaboraciones medievales, así como del papel de la representación visual para estructurar la relación de la mujer con los "privilegios del saber".

Para finalizar este apartado correspondiente a la Edad Media lo realizaremos con otra voz de mujer, Christine de Pizan, quien en su libro *La ciudad de las Damas* (pg.42) dice: "Con su bondad ingenua, siguiendo en esto el precepto divino, las mujeres han sufrido paciente y cortésmente los grandes insultos que les han sido hechos, para su daño y perjuicio, tanto de palabra como por escrito recurriendo a Dios por derecho propio. Pero ha llegado la hora de arrebatar esta causa justa de las manos del Faraón, y es por esto por lo que nos ves aquí a nosotras tres. Hemos tenido piedad de ti y venimos a anunciarte la construcción de una Ciudad; eres tú la que ha sido escogida para construir y cerrar, con nuestra ayuda y consejo, esta ciudadela altamente fortificada. Sólo habitarán allí mujeres ilustres de buen renombre, porque los muros de nuestra Ciudad les estarán cerrados a todas aquellas que estén desprovistas de virtudes".

NOTAS

- ¹ DE DIEGO, E. La mujer y la pintura del XIX español, pp. 25
- ² CHADWICK, W. Mujer, arte y sociedad, pp. 39-40
- ³ CHADWICK, W. op. cit. 42-44
- ⁴ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 28-29
- ⁵ CHADWICK, W. op. cit. pp. 47-48
- ⁶ CHADWICK, W. op. cit. pp. 47 y ss.
- ⁷ MAHMUD SOBH: Poetisas arábigo-andaluzas, pp. 39
- ⁸ CHADWICK, W. op. cit. pp. 57-58



2. Miradas perdidas, paraísos recobrados

Con el Renacimiento no solamente se abre una nueva época a nivel cultural, sino como es evidente a nivel social. Se habla habitualmente de un “renacimiento” no sólo artístico, sino también en otros terrenos. Sin embargo, por lo que respecta a la vida de las mujeres no podemos denominarlo de esta manera, puesto que todo lo que gira en torno al denominado Humanismo, se hace con el “Hombre” como centro. Esto queda reflejado, como en tantas otras facetas de nuestra cultura, en la ausencia de nombres femeninos en las listas oficiales de artistas renacentistas. Podremos interrogarnos el porqué. Y podremos intentar contestarnos con múltiples respuestas. Sin embargo la respuesta que vamos a dar es buscar, encontrar y recoger aquellas autoras a las que nos hemos podido acercar.

Si nos acercáramos a los escritos sobre arte de la época nos encontraríamos que autores tan importantes como Vasari, consideraban el hacer de las mujeres en el arte como fruto de un capricho. A pesar de ello, una vez que tenían el dominio del dibujo, el control del colorido y podían realizar copias del natural, tenían que ser consideradas dentro de lo que se denominaba artistas. Sin embargo esta actividad no fue sencilla, ni fácil, en un momento en que ya se empezaba a separar el espacio público del privado, en que el arte se inscribe como una actividad pública y predominantemente masculina. Como nos dice Whitney Chadwick, “las virtudes de la mujer eran la castidad y la maternidad; y su territorio el mundo privado de la familia”. Las mujeres eran instruidas con vistas al matrimonio o a la vida religiosa, sus normas fundamentales de conducta se regían por los principios de las virtudes cristianas y sus enseñanzas morales. Por ello, el hecho de que existan representantes femeninas dentro del arte se puede considerar como algo complicado, difícil y marginal. El carácter de excepcional que algunos estudios dan a estas manifestaciones es lógico si analizamos el momento en el que se desarrollan. Se encontraban con muchas dificultades, desde el acceso a las academias (donde la exclusión de las mujeres era un hecho), hasta el estudio en el taller de un maestro. La situación no era tan excluyente como sería tiempos después, pero aún así era complicada.

Escritoras, poetas, también son un fiel reflejo de la época. Dejamos constancia de un poema de una de ellas que puede representar, en ciertos aspectos, lo que sentían las mujeres que intentaban realizar una labor que no fuera la socialmente establecida.

Vivo sin vivir en mí.

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

Aquesta divina unión
de amor con que yo
hace Dios ser mi cautivo,
y libre mi corazón:
Mas causa en mi tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.

¡Ay! que larga es esta vida,
que duros estos destierros,
esta cárcel y estos hierros
en que el alma está metida
Sólo esperar la salida
me causa un dolor tan fiero
que muero porque no muero.

¡Ay! que vida tan amarga
do no se goza el señor.
Y si es dulce el amor,
no lo es la esperanza larga:
quítame Dios esta carga
más pesada que el acero
que muero porque no muero.

Santa Teresa de Jesús²

Frente a estas mujeres que intentan crear, sigue el discurso oficial en el que las mujeres son descritas como perfectas damas, como el realizado por Castiglione en *Il Cortigiano*, dice "que harto os debiera bastar que esta dama fuera hermosa, discreta, honesta y dulce, y que supiese con buena conversación tratar con hombres honradamente y danzase bien, y no dejase de saber tañer y cantar a su tiempo, cuando hiciese el caso, y fuese para señalarse en burlas, en motes y en otras cosas que cada día vemos usarse en la corte; pero querelle dar conocimientos de cosas del mundo, y ponelle aquellas virtudes que tan pocas veces han hallado en los hombres, ni en nuestros tiempos ni en los tiempos pasados, es que ni sufrir ni escucharse puede"³. Además del matrimonio al que se intentaba circunscribirlas, había otro hecho que resultaba muy problemático para las mujeres del Renacimiento, "el encierro"³

Al matrimonio se llegaba más fácilmente con una buena dote, sin embargo las crisis económicas hacían cada vez más difícil esa dote, ya clásica, al mismo tiempo que los conventos se iban cerrando en algunos países de Europa, con lo cual la mujer se veía relegada al hogar trabajando muchas veces para el padre o el hermano que absorbían la fama que les correspondería a ellas. Una situación análoga con los cambios lógicos, se registraba en el siglo siguiente dando lugar a una interesante polémica educativa que recoge Helga Moebius. En 1667 la duquesa de Newcastle escribía un libro que se haría famoso por sus aserciones sobre la mujer. En su *Life of William Duke of Newcastle* expone la situación de una manera muy clara.

De hecho, las normas de educación dictadas para las señoritas eran las habituales: bailes y frivolidades, las armas necesarias para desempeñar el papel en la sociedad, ya que, como Wolf Helmhard von Hohberg dice, una mujer bien instruida en las artes del hogar tendrá mucho más éxito en la búsqueda del marido". El problema de la educación llegaba a niveles tan penosos que en 1610 en una escuela alemana hacía falta permiso expreso de los padres para enseñar a escribir a las niñas" y Moebius se asombra de que un siglo más tarde los padres se sigan negando a dar ese permiso. No es de extrañar que contra este estado de cosas se rebelaran algunas mujeres, no sólo a través de una serie de tratados que defendían la posición de la mujer", sino con actuaciones poco usuales en el momento (tal es el caso de Van Schurman, que estudiaba en Utrech vestida de hombre y conocía varios idiomas, incluyendo griego y hebreo, así como ciencias e historia).

En un primer momento es difícil encontrar nombres que se puedan incorporar en las listas de los artistas responsables del “renacimiento” de la cultura occidental en la Florencia del siglo XV. A pesar de esto, dice Chadwick⁴, en la Italia de los siglos XIV y XV persistió una tradición de mujeres instruidas y diestras dentro de las órdenes religiosas, a pesar de la creciente secularización de la sociedad. Las únicas artistas cuyos nombres han llegado hasta nosotros desde la Florencia del siglo XV son de monjas, como María Ormani, que incluyó su autorretrato en un breviario de 1453; la hija del pintor Paolo Uccello, Antonia, monja pintora de la orden del Carmen, de quien no ha sobrevivido ninguna de sus obras; y la miniaturista Francesca da Firenze. Las pocas obras que quedan indican que, así como la vida conventual siguió permitiendo que algunas mujeres pintaran, la reforma eclesiástica y el aislamiento de muchos conventos en las ciudades principales en las que los gremios iban apoderándose del control de la producción artística significaron un mayor rigor para la actividad de las religiosas. Por lo tanto, hemos de volver la vista a las ciudades y a sus gremios.

Florencia se enriqueció con las industrias de la seda y la lana, y por sus banqueros, en los siglos XIII y XIV. Los moralistas quizás argumentaron entonces sobre si la educación era o no cosa buena para las muchachas, pero lo cierto es que una mujer ilustrada se volvía esencial en las familias de mercaderes que formaban la nueva clase media florentina. El cronista Giovanni Villani refería que en 1338 había de ocho a diez mil niños de ambos sexos que acudían a las escuelas elementales para aprender las primeras letras; pero en el siglo XV, la participación de las mujeres en la vida económica general había pasado a ser más restringida.

A mediados del siglo XIV, el gremio de pañeros florecía como uno de las Siete Grandes Artes (gremios) que regían la producción de telas. Las damas nobles, así como muchos artesanos del lino, comenzaron a dedicarse a la confección de encajes. Las monjas fueron consideradas maestras especialmente eficaces para enseñar un arte practicado por las diversas clases sociales y tanto por aficionados como por profesionales. La revisión de las ordenanzas del gremio en 1340 reafirmó el derecho de las mujeres a ser admitidas en su seno con plenos privilegios y obligaciones. Al mismo tiempo, sin embargo, como los estatutos revisados restringían la calidad de miembro sólo a los empresarios activos, las mujeres y los obreros menos dotados quedaron fuera del gremio y sin derechos. Muchos de los más hábiles eran entonces hombres;

las mujeres quedaron relegadas a tareas que requerían menor destreza, o unos conocimientos que podían fácilmente transmitirse a las nuevas parejas al casarse.

Un ejemplo puede ser el *Breviarium cum Calendario* realizado por María Ormani en 1453, donde podemos observar el autorretrato de la autora rodeado de gran ornamentación.

Otro de los problemas esenciales con los que se encontraba la mujer del Renacimiento era el estudio en el taller de un maestro. Siguiendo a De Diego⁵ diremos que normalmente los aprendices entraban allí siendo todavía niños y no se podían casar durante el periodo de aprendizaje, hecho inadmisibles para una mujer, ya que acabado el mismo podía ser demasiado tarde para el matrimonio. De este modo ni siquiera las hijas de los pintores se educaban en el taller del padre. Según Harris y Nochlin, muchos artistas, grandes pintores del Renacimiento, optaron por la soltería (cita el gran triunvirato Leonardo, Rafael y Miguel Ángel), pero no era esta elección muy recomendable para las mujeres. No obstante, algunas permanecieron solteras (Lama, Marguerite Gérard o Giovanna Garzoni) y a menudo las que tuvieron hijos se limitaron a un número reducido de ellos. Pero si para un hombre abandonar la carrera es un fracaso, para una mujer es un hecho aceptado y lógico al casarse.

Fuera de las tradiciones y pronósticos surgió una pintora citada a menudo más por su vida romántica que por lo que de ella se sabe en realidad (casi todo conjeturas). La extraña historia de Onorata Rodiani (o Rodiana) es casi una fantasía que gusta recordar por lo que de bandolera/pintora tiene.

De ella nos da noticia Contado Flamenco en 1590 en su *Storia di Castellone*. Lo que narra la leyenda es que cuando estaba pintando el palacio de Gabrino Fondulo fue "importunada" por un noble al que apuñaló. La bellísima historia de honor de Onorata, quien para el profesor Puerari, director del Museo Cívico de Cremona, es sólo un nombre, cuenta cómo acabó uniéndose a *los condottieri* para morir defendiendo su pueblo en 1452. Al ser reconocida en esta aventura, digna del mejor Tasso (*Pur non s'accheta la guerrera ardita...*), herida mortalmente, exclamó: "he vivido con honor y con honor moriré".

Menos controvertida, al menos en lo que a su existencia se refiere, es Caterina Vigri, uno de los santos patronos de la ciudad de Bolonia. Esta joven, descrita como un modelo de mujer culta del Renacimiento (pintaba, iluminaba, cantaba y hablaba y leía latín), a la muerte de su padre entra en las Clarisas, retiro de todas las nobles. Sus pinturas, de supuestos efectos curativos, fueron

visitadas, al igual que su tumba, en los peregrinajes del siglo XIX. Para Elsa Honig Fine, esta pintora se ha llegado a conocer debido a su santidad, pues de otro modo hubiera pasado a engrosar las filas de los artistas anónimos del momento que expresaban sus visiones a través del arte. Además de ser una excelente miniaturista, muestra sus innegables dotes para la pintura en una obra que representa a una monumental santa Úrsula y sus doncellas, a las que protege con el manto, muy dentro de la tradición renacentista.

Las mujeres en los conventos proseguían su historia heredada. Destacan nombres como el de Plautilla Nelli, Barbara Ragoni o Barbara Longhi, aunque, tal vez, Caterina Ginnasi sea la más sugestiva por su odio a la aguja —útil esencial en la vida del claustro—, y que fundó un convento siguiendo la tradición de su tío. Ella consideraba la aguja enemiga del pincel. Los problemas de aquellas que no se decidían por el convento eran incluso mayores. Ya se ha hablado del taller y de algunas prohibiciones, establecidas o no.

En ese momento la exclusión de las mujeres de las academias (por ejemplo, en la de san Luca de Roma podían ser nombradas Académicas "*las eres insignes, aunque no pueden participar en las reuniones*") no era todavía tan dramática como llegaría a serlo en el siglo XVIII.

Parada y Santín menciona algunos de esos problemas en una pequeña introducción histórica en la que cita, entre otras, a "Plautia, Sofonisba Anguisciola, Lavinia Fontana, Sybilla Merian, Raquel Ruysch, Rosa Bonheur" y una cierta Artemisa Lomi, "diestra pintora copiando animales y flores (que) manejó con igual acierto la figura":

Mucho se ha dicho acerca de las facultades intelectuales de la mujer y de su aptitud para llegar a poseer las artes y demás conocimientos humanos. Por nuestra parte, no trataremos ahora esta debatida e importante cuestión, pero sí debemos hacer notar que la mujer ha cultivado con éxito las Bellas Artes, y principalmente la Pintura. (...) En los pueblos modernos han existido igualmente pintoras de sobresaliente mérito, que su genio mereciera, pues la envidia de los que debían ser sus hermanos y admiradores amargó muchas veces la dulzura que les proporcionaba el cultivo de la más bella de las artes.

El problema de las Academias no era, pues, de vital importancia, o por lo menos no era el único medio para triunfar como lo sería en el siglo XVII.

Está claro que el tema de las mujeres creadoras es un tema a debate y si nos centramos en esta época todavía más. En un primer acercamiento a su estudio, y analizando los tratadistas de la época, observaremos como éstos

lo tratan. El caso de Vasari es un ejemplo claro de lo que estamos diciendo. Como nos dice Teresa Sauret⁶ en principio, este autor cita a cuatro mujeres artistas, y una escultora de las cuales una es monja, otra aristócrata, Lucrecia Quistelli de la Nfirándola, mujer del conde Clemente Pietra y dos profesionales, de las que o mejor cualidad la virtud, Sofonisba Anguissola y Propercia di Rossi.

Dada la diferencia de trascendencia de estas autoras con sus compañeros varones, debemos suponer que la inclusión que hace Vasari de ellas se deba, a parte de ser algunas florentinas (y sabido es el partidismo de su trabajo por los compatriotas) y el espíritu de exhaustividad que quiso imponer a "Las vidas", éstas están realizadas bajo la filosofía humanista por lo que la referencia, y el seguimiento, al modelo de la Antigüedad es obligado, por ello incluye una cuña progresista y se proclama defensor de la valoración de la mujer, a semejanza de las recopilaciones y posturas de un Plinio o un Pausanias, con frases como: "... es un hecho irrefutable que en todos los tiempos, cuando las mujeres han querido introducirse en la vida artística o en cualquier otra profesión, ellas han conseguido siempre excelentes éxitos y han llegado a la cumbre de la fama y la celebridad, hecho que se puede demostrar fácilmente con una infinidad de ejemplos..." "... Las mujeres han llegado a la cumbre de todas las artes en que pusieron estudios".

Con ello no hace sino recoger el pensamiento de Plutarco, que en contra de otras opiniones de su época, y anteriores, anula las posibles diferencias, que otros veían, entre el arte producido por mujeres o por hombres. Sin embargo, estas frases no encubren otra realidad, como es la de considerar el arte realizado por mujeres como un producto sometido a otras consideraciones y que con sibilinas frases y párrafos patentiza y nos permiten conocer en que nivel de valoración y condiciones se encuentra este proceso a mediados del siglo XVI.

No debemos descartar la dependencia medievalista de Vasari sobre el concepto del Arte, por lo que no es de extrañar que de las mujeres artistas mantuviera sus reservas. En primer lugar por, en el fondo, considerar el ejercicio producto de un capricho, aunque fuera devocional, como es el caso de las frases dedicadas al trabajo de Plautilla, priora del convento de Santa Catalina de Siena en Florencia. En este caso resalta sus inicios como miniaturista y no debemos olvidar el carácter de reliquias que adquirirían estas piezas, si estaban realizadas por religiosas, hasta el punto de adjudicárselas propie-

dades milagrosas, como las producidas por Catalina di Vigri, después santa, no sabemos si por sus cualidades excepcionales o por las facultades curativas que adjudicaron a sus cuadros.

De Plautilla se valora sobre todo sus virtudes como copista y, si se tiene en cuenta que su teoría estética se fundamentaba en el dominio del dibujo y en la "invento", es fácil suponer el carácter devaluativo que le adjudicaría a la copia.

Producto del capricho considera la dedicación artística de Propercia: "... de cuerpo bellissimo, tocó y cantó en sus tiempos como la mejor de las mujeres de la ciudad, y como era de carácter caprichoso... se puso un día a entallar huesos de melocotón, trabajándolos tan bien y con tanta paciencia que fue cosa singular y maravillosa el verlos... este primer ensayo le dio ánimos..."

No es el caso de Lucrecia o Sofonisba, a las que hace acceder a la profesión mediante el aprendizaje del dibujo. De hecho, de todas las citadas fue Sofonisba la más seria profesional y Vasari deja constancia de ello cuando le adjudica lo que para él constituía los fundamentos del buen arte: el dominio del dibujo, la reflexiva copia del natural y el control del colorido.

De cualquier manera es explícito en cuanto a consideraciones sociales, resaltándose dos, esenciales:

La primera es la dependencia de la mujer al varón. Las mujeres acceden a la profesión de la mano del hombre: marido artista o protector (Propercia), padre artista o protector (Sofonisba, Lucrecia).

La segunda es el carácter de excepcionalidad que el hecho tiene. En principio provoca la no aceptación en el medio, dato manifestado mediante la señalización de la enemistad entre Propercia y Amico Asperini, hasta el punto que consigue que la cotización de la escultora se baje y que ésta termine "abandonado" y dedicándose al arte del grabado, actividad que junto a la iluminación era considerada artesanal y practicada desde la Edad Media por un alto porcentaje de mujeres.

Por otra parte, el hecho de señalar la pasión, aconvecional por ser un joven menor que ella, de Proserpina, sitúa a la autora en la categoría marginal, de cortesana, adúltera... que justificaría la excentricidad de romper el rol tradicional de la mujer renacentista y pretender usurpar el del hombre.

Unido a esta división entre lo público y lo privado y que en la Florencia de aquel tiempo se reestructuró el arte como una actividad pública, predominantemente masculina. Esa ideología se consolidó cuando la República, y luego los Medici, organizaron la sociedad renacentista como una cultura en

la que se dio mucha importancia al privilegio del varón y a las líneas masculinas de propiedad y sucesión. En el sistema florentino de parentesco predominaba la decadencia partilineal y la residencia patrilocal.

De esta forma, no fue hasta el siglo XVI que no lograron algunas mujeres transformar la nueva insistencia del Renacimiento en la virtud y la donosura en positivos para la mujer artista. Según Chadwick⁷, sus carreras fueron posibles por haber nacido en familias de artistas, con la facilidad de aprendizaje suponía, o por ser de la clase elevada, donde la difusión de ideas renacentistas acerca de lo deseable que era la educación abrió nuevas posibilidades a las mujeres. Muchas de ellas se beneficiaron de la importancia otorgada por la Contrarreforma a la piedad y a la perfección; para todas ellas, sus perfecciones sociales y profesionales se conjugaron de tal modo que su éxito como artista era inseparable de sus virtudes como mujeres.

Uno de esos casos excepcionales fueron Sofonisba y sus hermanas, hijas de un noble de Cremona, Amilcare Anguissola, al que se podría definir como un hombre con visión de futuro. Divorciado de su primera mujer, incapaz de darle hijos, se casó, sin ser muy joven ya, con la madre de las pintoras, con la que tuvo cuatro hijas y un hijo, Asdrubale. Todas las niñas recibieron una educación artística para que pudieran ganarse la vida fácilmente mientras que al hijo no le hizo seguir los mismos pasos. En 1546 Amilcare mandó a dos de sus hijas a la casa de Bernardino Campi, estableciendo un increíble precedente. No se tiene noticia de los pagos de los Anguissola, pero sí se sabe que durante ese periodo no había otros estudiantes en la casa, y su mujer cuidaba personalmente de las niñas. Campi era conocido por su delicadeza al tratar con las alumnas. A menudo Sofonisba la recuerda afectuosamente. El padre supo, o intuyó, lo que hacía al mandar allí a sus dos hijas mayores, pues Sofonisba muy pronto empezó a manifestarse como un genio, aunque las motivaciones que da Lamo en su Discorso, la esperanza de Amilcare de elevar la pintura en su ciudad a través de los éxitos de sus hijas parecen bastante improbables.

Siguiendo W. Chadwick⁸ diremos que la pintura de Sofonisba Anguissola estableció nuevas normas en el autorretrato de las mujeres. Aunque la copiosa literatura sobre ella de los siglos XVI y XVII incluye poca información específica sobre su obra, ni hay hasta ahora monografía alguna ni catálogo razonado, sí es autora por lo menos de cincuenta cuadros existentes en museos y en colecciones privadas. Aunque es absurdo proclamar que en el retrato era igual que Ticiano, como hizo Baldinucci en el siglo XVII, o rechazar por com-

pleto su obra por deficiencia en el dibujo, como hizo Sydney Freedberg en 1971, su falta de formación técnica, comparada con los principales pintores de su tiempo, es evidente en algunas de sus obras. Poco han hablado los historiadores del arte sobre su naturalismo innovador en sus cuadros costumbristas y sus retratos, su papel significativo como eslabón entre el retrato italiano y el español del siglo XVI, y su influencia en el mismo género posterior en Italia. Como observa Ann Sutherland Harris, es única en su asombrosa variedad de retratos, y en el hecho de haber realizado más autorretratos que ningún artista entre Durero y Rembrandt. En el cuadro *Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola*, finales de la década de 1550, observamos como la confianza que tenía Sofonisba en sí misma se transmite a través del cuadro. Aquí, tal y como nos dice De Diego, “la rigidez de las líneas de su cabeza contrasta con las de Bernardino, realizadas con su habitual viveza, casi como un juego, patentizando que el maestro no sabía pintar. Y al pintarse como si estuviera siendo pintada, nos dice Chadwick” es el primer ejemplo teórico quizás de una mujer artista quebrantando conscientemente la posición de sujeto-objeto”. Como modelo en “Bernardino Campi retratando a Sofonisba Anguissola (Siena, Pinacoteca Nacional), se mueve entre los mismos esquemas. Necesita el refrendo del maestro para justificarse, ante la osadía de la mirada directa al espectador, tinte la vanidad, como manifestación de su profesión.

Según Chadwick⁹ el nacimiento de Sofonisba Anguissola ha sido adelantado por unos a 1532-1535 (Harris y Nochlin) y retrasado por otros a 1540 (Takkacs), y sabemos que falleció en Palermo en 1625. Era hija de Amilcare Anguissola, viudo y noble que al parecer decidió educar a sus siete hijos con arreglo a los ideales humanistas del Renacimiento, en la creencia de que contribuirían a la honra de su ciudad. Varias de las hijas se hicieron pintoras. Sofonisba y Elena estudiaron con el pintor Bernardino Campi, de Cremona, y luego la mayor trabajó con Bernardino Gatti. A su vez, la misma Sofonisba enseñó a sus hermanas Lucia y, quizás, Europa. Su noble cuna y su juventud cuando empezó su breve aprendizaje de tres años (muchos de los pintores de entonces realizaban un aprendizaje de cuatro años como mínimo) rápidamente la hicieron brillar como un prodigio. Las ambiciones de Amilcare Anguissola respecto a su hija están expresadas en dos cartas en las que solicitaba el apoyo de Miguel Ángel. En la primera de ellas, fechada en 1557, le daba las gracias por su consejo: “le mostramos el agradecimiento que sentimos por el honroso y afable afecto por Vd. manifestado hacia Sofonisba; le hablo de mi hija, a quien incité

a que empezase a practicar la honrosa virtud de la pintura... Le ruego... tenga a bien enviarle uno de sus dibujos para que ella lo coloree al óleo, con la obligación de devolvérselo a Vd. fielmente acabado de su mano...".

Miguel Ángel, de quien sabemos que ayudó a toda una serie de jóvenes artistas, enviándoles dibujos propios, había solicitado de Sofonisba un asunto difícil: un niño llorando. Ella le envió el dibujo que hizo de un hermanito suyo, Asdrubale, titulado *Niño mordido por un cangrejo* antes de 1559, observamos como las dotes de dibujo de la autora quedan absolutamente patentes. Una carta de Tomaso Cavalieri, amigo de Miguel Ángel, a Cosimo de Medici el 20 de enero de 1562, le incluía el dibujo de regalo, junto con otros dibujos de Miguel Ángel. Las obras tempranas de Sofonisba, entre ellas la encantadora *Tres hermanas suyas jugando al ajedrez* (1555), son características de la escuela de mediados del siglo XVI en la pintura italiana del norte, con su predominio de los negros y verdes y sus superficies toscamente glaseadas.

Fue el duque de Alba, que supo de Sofonisba por el gobernador de Milán, quien llamó la atención sobre ella de la corte de España. Allí acudió en 1559 escoltada con gran ceremonia, sirvió de pintora de cámara y de dama de honor de la reina Isabel de Valois hasta 1580, y fue pagada de la manera acostumbrada, con ricos presentes en lugar de un estipendio. De su categoría en la corte nos dará idea el que, antes de que se marchara, el rey concertó su matrimonio con el prócer Fabricio de Moncada, y le otorgó una dote.

Con caballete, aproximadamente hacia la mitad de la década de los cincuenta, coetáneo, por tanto, a los anteriores, se autorretrata como pintora en pleno ejercicio de su profesión. Volvemos a encontrarnos con un autorretrato, en el que aparece tocando la espineta para evidenciar sus orígenes nobles y para reafirmar que es una mujer educada dentro de la tradición culta. Al fondo se vislumbra a una anciana, una dama de compañía que tuvo que tener en su viaje a España. La representación de Sofonisba como una joven culta, modesta y refinada sitúa la obra dentro de una tradición de autorretratos que articulaban el ideal renacentista del artista como un caballero (o señora), más que como un artesano.

Teresa Sauret¹⁰ nos dice a propósito de los autorretratos de Sofonisba: Sofonisba Anguissola se autorretrató varias veces, enmarcables en tres esquemas diferentes: "Como mujer de letras, con libro, pluma y papel entre las manos define su personalidad pero situándola como consecuencia y parte de su estatus. La consignación de su virginidad, en el de Viena y en la miniatura

con espejo, conceptualiza la virtud como mérito, luego se presenta como persona que no como artista. El dato de la inscripción de la miniatura (de 1554 aprox.): "pintado a través de un espejo", es exposición tanto de habilidad como de certificación de honradez lo que demuestra cierto complejo o timidez ante el ejercicio de la profesión."

La proximidad de las fechas nos plantea cierta ambigüedad en los criterios de la pintora, pues su afirmación del ejercicio de pintar, confirma una decisión y convencimiento que se oculta en los anteriores. El haber escogido una pintura religiosa, de tema amable y sensible, puede facilitarnos un dato sobre su idea de su posición como artista.

A la par que Sofonisba Anguissola fue consolidando su posición de dama de honor de la reina, su labor como pintora profesional no va acorde con la ideología del Renacimiento sobre la mujer esbozada en *El Cortesano* de Castiglione¹¹. Al mismo tiempo, trabajaba en una época en que los discursos acerca de la representación, sexualidad y moralidad estaban empezando a confluir en las representaciones del desnudo femenino. Una glorificación de la experiencia erótica y estética subyace en la influencia neoplatónica en la pintura del siglo XVI. En su *Theologia Platonica*, Marsilio Ficino había argumentado que la belleza física incita al alma a la contemplación de la belleza espiritual o la divina. Cuando la pintura comenzó a reflejar un ideal más sensual de belleza, algunos escritores como Agnolo Firenzuola, autor del tratado renacentista más completo sobre la belleza, *Ragione d'Amore*, publicado póstumamente en 1548, describía los atributos preferidos de la belleza femenina. La descripción de la dama noble con delicado cutis, pelo rizado, ojos oscuros con cejas perfectamente curvadas, y rellenita, recuerda cierto número de pinturas de aquel período, incluyendo muchas de Ticiano.

Entre las obras principales atribuidas a Sofonisba figura el mayor de los retratos Tudor en la National Portrait Gallery de Londres, un retrato de cuerpo entero de Felipe II que durante mucho tiempo se creyó debido al pincel de Coello. Ha sido vuelto a atribuir a la Anguissola, pero la atribución sigue en el aire. Aunque la postura parece derivar del *Felipe joven* (1550-1551), de cuerpo entero, existente en el Prado, la composición está invertida. Amplias superficies de pigmento glaseado, combinadas con el candor de la represión, despejan a la obra del artificio asociado a mucha de la retratística formal de su tiempo. Un retrato de un doctor de Cremona, asimismo en el Prado, y firmado por Lucía, la hermana de Sofonisba, manifiesta una similar dignidad y humanidad. Otras

obras de Sofonisba, como la tardía *Virgen con el Niño*, evidencian sus lazos con Correggio y Luca Cambiaso, así como con el círculo de los Campi.

Citaremos a su hermana Lucía Anguissola y de la que resaltaremos el cuadro titulado *Retrato de Pietro María, doctor de Cremona*, 1560, que se encuentra en el Prado y en el que observamos la misma dignidad y humanidad

Otra ciudad donde nos podemos detener para observar obras del Renacimiento es Bolonia. Aquí encontraremos, una vez más, a mujeres que transmiten sus saberes en los conventos¹². Caterina de Vigri (santa Catalina de Bolonia, canonizada en 1707), floreció en los siglos XVI y XVII, es otro ejemplo de la transmisión del saber y la cultura por las mujeres en los conventos. Nacida la noble boloñesa en 1413 y educada en la corte de Margarita de Este en Ferrara, ingresó en el convento de las “clarisas pobres” a raíz de la muerte de su padre en 1427. Fue conocida por sus conocimientos de latín y su aptitud para la música, la pintura y la iluminación. Elegida poco después abadesa de las clarisas, se trasladó a Bolonia en 1456, fundando el convento del Santísimo Sacramento, y su fama de pintora creció velozmente. Según refiere su amiga y biógrafa sor Iluminada Bembo, “amaba pintar el Verbo Divino como una criatura envuelta en pañales, y para varios monasterios de Ferrara y para libros, le pintó así en miniatura”. El más conocido de sus escritos, *Las Siete Armas*, narra los combates espirituales de una religiosa que vio cómo su intelecto y su voluntad entraban en conflicto con la sumisión la obediencia requeridas por la Iglesia.

Encontramos vínculos entre la Iglesia y la Universidad, con ejemplos de mujeres en el arte del libro como Diana Scultore, quien en su obra titulada *Cristo y la mujer adúltera*, 1575, trabaja bajo la tradición religiosa, y con una disposición del espacio ya plenamente renacentista.

Casi contemporánea a Sofonisba fue Lavinia Fontana (1552-1614) es uno de los ejemplos de mujer ambivalente que no sólo se dedicó al arte, sino que tuvo una familia muy numerosa¹³. Hija de Próspero Fontana, pintor mediocre, pero de cierto éxito, rodeado a menudo de artistas extranjeros, recibió desde niña una doble educación (clasicista y religiosa), que influiría claramente en su obra, sobrepasando al padre para convertirse en una pintora de cierta fama invitada a la corte papal. La defensa que esta mujer hizo de su arte parece patentizarse en el rechazo de muchas ofertas matrimoniales, porque, según explica Elsa Honig Fine, nunca se casaría con un hombre a no ser que la permitiera continuar dedicándose a la pintura.

Contraería matrimonio con Paolo Zappi, un rico mercader que, según Ragg, no sólo era falto de genio, sino bastante incapaz (una solución inteligente). Su pintura fue algo rígida y demasiado vinculada a la tradición, sobre todo comparada con la de algunos de los contemporáneos —Caravaggio y Carracci—, pero no deja de tener mérito que esta pintora, a la que hicieron algunos encargos importantes y que tan bien supo compaginar la pintura sacra y la profana, pudiera dedicarse al arte y tener once hijos.

Nos dice Chadwick¹⁴ Lavinia Fontana comenzó a pintar alrededor de 1570 en el estilo de su padre y maestro, Prospero Fontana, cuya obra combinaba el pietismo de la Contrarreforma con la minuciosidad flamenca por el detalle y un creciente interés del norte de Italia por el naturalismo. Las diversas corrientes del clasicismo, el naturalismo y el manierismo se conjugaron en el deseo de Prospero Fontana de producir un arte religioso que fuera claro y persuasivo, de acuerdo con las enseñanzas del cardenal Gabriele Palcotti, obispo y luego arzobispo de Bolonia, y cuya influencia se percibió grandemente en las artes. Los discípulos de Prospero Fontana —su hija Lavinia, Ludovico Carracci y Gian Paolo Zappi— heredaron esas tendencias.

Los primeros autorretratos de la Fontana, y los pequeños paneles elaborados como piezas de devoción, combinan la influencia de su padre con el naturalismo del Rafael tardío y la elegancia del Correggio y el Parmigianino. Aunque Lavinia fue más conocida como retratista, también ejecutó numerosas pinturas religiosas e históricas, muchas de ellas formando grandes altares. Los cuadros como *San Francisco recibiendo los estigmas* (1579) y el *Noli me tangere* (1581) evidencian estrecha adhesión a la ideología religiosa de reforma espiritual y social expresada mediante la oración, la devoción y la contemplación. Los cuadros religiosos “populares” como el *Nacimiento de la Virgen*, de Lavinia Fontana (década de 1580), y su *Consagración a la Virgen* (1599) suelen incorporar motivos domésticos o piedades familiares, reforzando el deseo del cardenal Paleotti de fomentar la tarea pastoral en las familias mediante la oración y la instrucción. En el primero encontramos que está más cercano a una escena doméstica en Bolonia que a su fuente bíblica, a pesar de su composición al aire libre y su iluminación nocturna. Combina equilibradamente cierto sentido de la monumentalidad y el decoro con un cierto naturalismo. En el segundo combina figuras alargadas afines al convencionalismo manierista con un mayor naturalismo en el tratamiento de las figuras de niños.

A finales de la década de 1570, la fama de Lavinia Fontana como retratista estaba sólidamente establecida. A pesar de su sumisión a los principios del naturalismo proclamados por la familia Carracci, no le permitieron formar parte de la academia Carracci, fundada en la década de 1580, debido a su insistencia en dibujar el desnudo del natural. Su *Retrato de un caballero y su hijo* (década de 1570) recuerda el *Retrato de un joven noble* (década de 1550) de Sofonisba Anguissola con su pose de frente y la tranquila dignidad de las figuras. Al mismo tiempo, el cuadro revela la calculada mezcla de responsabilidad social moderna preconizada por Paleotti con las pretensiones mundanas de la aristocracia boloñesa que aseguraron el éxito de la Fontana como retratista. Los elegantes y alargados dedos y el esplendor del rico detalle en los vestidos de los retratados oponen su monumentalidad y su rango social al sobrio espacio en que habitan.

El matrimonio de Lavinia con Gian Paolo Zappi en 1577 se llevó a cabo con la condición de que la pareja siguiera formando parte de la familia del padre de ella; su marido, por consiguiente, la ayudó y cuidó de su numerosa familia. Cuando el cardenal boloñés Buoncompagni fue elegido a la sede papal en 1572, el patrocinio pontificio a los pintores boloñeses se incrementó. Próspero Fontana había gozado del mecenazgo de los tres papas anteriores; Lavinia recibió su primer encargo papal, y un requerimiento de que acudiera a Roma, hecho por la rama local de la familia del papa. Un indicio de su categoría como pintora es que se permitiese posponer su desplazamiento a Roma hasta el pontificado de Clemente VIII, después de la muerte de su padre: salió para Roma hacia 1603, precedida por su marido y su hijo, y por un cuadro, *La Virgen y San Jacinto*, encargado por el cardenal Ascoli. El cuadro creó demanda de su obra en Roma. Trabajó en el palacio del cardenal D'Este, y pintó un *Martirio de San Esteban* para la basílica de San Paolo Fuori le Mura. El cuadro, destruido por un incendio en 1823, es conocido hoy por un grabado realizado en 1611 por Jacques Callot. Baglione relata que la obra no gustó al público romano, y que la Fontana, despechada, renunció a los encargos públicos y volvió a dedicarse al retrato.

Los retratos posteriores, como el *Retrato de señora con un perro faldero* (c.1598) son mundanos y sofisticados. Los exquisitos detalles de trajes y muebles aíslan a los retratados en un espacio conseguido de manera y significada. Los precios de los retratos de Lavinia Fontana con su elección a la Academia romana, permitiéndole proseguir su interés en coleccionar arte y antigüeda-

des. Sus contemporáneos refieren que ejecutó retratos del papa Pablo V, así como de embajadores, príncipes y cardenales, lo cual refrenda el continuo mecenazgo de aristócratas y eclesiásticos a las mujeres artistas. Su fama continuó subiendo, y en 1611, poco antes de su muerte, el medallista boloñés Felice Antonio Casoni acuñó una medalla en su honor. En el anverso lleva un retrato significado y una inscripción que la identifica como pintora. En el reverso, una figura femenina alegórica presa del divino frenesí de la creación está sentada, rodeada de compases y una escuadra, como recordando que el hincapié del Renacimiento temprano en las matemáticas y el genio inspirado modificó posteriormente el ideal de la artista renacentista.

Para acabar esta breve incursión sobre el Renacimiento visto a través de los ojos de las mujeres, evocaremos también aquellas voces que apenas se oyen. En este caso será la voz de una filósofa del Renacimiento español, Oliva Sabuco quien en su libro *Nueva Filosofía de la naturaleza y del hombre* (págs. 130-131), decía¹⁵:

“La templanza en todos los deleites, apetitos y afectos, es la maestra, señora y gobernadora de la salud del hombre, y de la salud del alma. Ésta sustenta la vida y la salud humana, y hace llegar a la vejez. Ésta sustenta en paz, alegría, y concordia el ánimo, y sus afectos. Ésta estorba riñas, enojos, tristezas, tormentos, muertes, vicios y enfermedades. Ésta es la medicina general para todos los males del hombre, así de cuerpo, como de alma. Con la templanza vivirás sano, quieto, alegre y feliz. Ésta, en pasando su meta, y raya, luego tiene el castigo en la mano, ninguna cosa perdona. Por eso saber usar de ésta el hombre, él mismo se mata, y acarrea para sí todo género de males, y el mayor enemigo del hombre es él mismo para sí, por no saber usar, ni gozar de esta gran señora, la cual puso su silla en lugar bajo, para que todos la pudiesen alcanzar. En todas tus cosas ha de ser esta tu regla y compás (...).

NOTAS

¹ CHADWICK, W. op. cit. pp. 60

² NAVARRO, A. Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII. Castalia, 1989, Madrid

³ DE DIEGO, E. op. cit. pp 30

⁴ DE DIEGO, E. op. cit. pp 31

⁵ CHADWICK, W. op. cit. pp. 60-62

- ⁶ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 32-34
- ⁷ SAURET, T. "Mujeres creadoras en la Edad Moderna" en SAURET, T. (coord.) Historia del arte y mujeres", pp. 45
- ⁸ CHADWICK, W. op. cit. pp 70
- ⁹ CHADWICK, W. op. cit. pp. 71-71
- ¹⁰ CHADWICK, W. op. cit. pp 71-72
- ¹¹ SAURET, T. op. cit. pp 54-56
- ¹² CHADWICK, W. op. cit. pp. 75
- ¹³ CHADWICK, W. op. cit. pp. 78 y ss.
- ¹⁴ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 37 y ss.
- ¹⁵ CHADWICK, W. op. cit. pp. 83-84
- ¹⁶ SABUCO, M. Obras de Doña Oliva Sabuco de Nantes. Madrid, 1888 Estab. Tip. De Ricardo Fe



3. Claroscuro en clave de mujeres

Iniciaremos esta incursión en el siglo XVII, en el barroco, con un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz¹:

“Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
Maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triumfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.

Si a éste pago, padece mi deseo;
si ruego a aquél, mi pundonor enojo:
de entrambos modos, infeliz me Veo.

Pero Yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que, de quien no me quiere, vil despojo”.

Con el barroco entramos en este momento del arte en que la exaltación religiosa en la Europa del Sur y el gusto de la burguesía en la Europa del Norte, son fundamentales. El contexto ideológico (Reforma y Contrarreforma) es imprescindible a la hora de analizar la obra barroca. Los principales temas que nos encontraremos serán los relacionados con asuntos religiosos, así como también bodegones, paisajes, retratos, cuadros de costumbres.

Es fundamental en este momento de la historia del arte la búsqueda del efecto teatral, la búsqueda del impacto entre las personas que observen la

obra artística, Por ello los contrastes, el movimiento, las curvas, las líneas diagonales, y el uso del color serán importantísimos. Pero siempre detrás de un observación detallada de las obras, una aplicación del naturalismo, tal y como nos dice Teresa Sauret que estuviera fundamentado en las claves científicas de la época, ... es la interpretación del entorno, de los objetos, ... del natural fundamentado en principios científicos y moderno”.

Siguiendo a Teresa Sauret² diremos que durante el Barroco el contexto ideológico (Reforma y Contrarreforma) necesitó de lo concreto, del natural como instrumento didáctico y, aunque hoy sepamos que Caravaggio y Velázquez nunca pretendieron ser realistas, que duda cabe que el naturalismo experimentó un gran avance gracias a esta estética. La verdadera modernidad consistió en la aplicación de un naturalismo que estuviera fundamentado en las claves científicas de la época, esto es, lo más cercano a la interpretación del entorno, objetos y asuntos según la metodología de la observación, la experimentación y confirmación del dato. De la representación de lo que es por lo que se ve, y no por lo supuesto y especulado. Y si se especula, caso del idealismo clasicista, que se explicita su carga de contenido con clara emisión del discurso, con didactismo, que sería en este caso la clave de contemporaneidad significar expresión del espíritu de la época.

Las dos artistas más conocidas de esta época son Artemisia Gentileschi y Elisabetta Sirani. La segunda, según nos dice De Diego³, ha sido objeto de lo que podríamos llamar una lectura feminista. Petersen la describe como una joven precoz muerta prematuramente, con las ideas poco claras y fluctuando entre los temas clásicos y los religiosos, aunque el problema de Sirani es mucho más profundo. Educada dentro de la tradición de la mitología clásica y la pintura de devoción, nunca abandonó sus deberes familiares por el arte. No sólo no los abandonó, sino que gracias al dinero que ganaba con sus obras y sus discípulas mantuvo a su familia durante largo tiempo. A los veintisiete años no se había casado, aunque lo peor estaba por venir. Siendo aún muy joven, *demasiado joven para morir y demasiado vieja para casarse*, falleció violentamente, incluso puede que envenenada por una sirvienta. Pero lo más interesante de esta pintora no es su vida, a pesar de su enorme originalidad. No se la podría considerar feminista sólo por negarse al matrimonio, pues bien podría tratarse de una imposición del padre, que era muy autoritario y que se dedicó a hacer propaganda de la obra de su hija una vez muerta. En todo caso, el retiro en el hogar familiar —la mayoría de los conventos habían desaparecido— era un hecho que se aceptaba durante ese periodo.

Entre la producción de esta autora hablaremos en primer lugar de su cuadro titulado *Retrato de Anna María Ranuzzi como La Caridad*, 1665. Este cuadro es un ejemplo sobresaliente de la retratística boloñesa de la segunda mitad del siglo XVII. La altiva mirada de la mujer que encarga el cuadro es intensificada por las pinceladas. Vivos toques de rojo y azul iluminan el esquema general de colorido en grises, lilas y marrones, y realzan los ricos morados en los vestidos y en el fondo que envuelve a las figuras. La obra sugiere que la Sirani participó del interés del siglo XVII por las heroínas.

Elisabetta Sirani y Artemisia Gentileschi ejecutaron numerosos cuadros sobre el tema de la mujer heroica que triunfa por su virtud. Además de varias Judith, ambas pintaron Magdalenas arrepentidas y monumentales Sibilas. Además, la Gentileschi produjo varias figuras alegóricas femeninas: santa Catalina, una Cleopatra y una Lucrecia, entre otras; mientras que la Sirani ejecutó una *Timoclea* (1659), inusual en su presentación como desafiante heroína.⁴

La segunda obra que destacaremos de la Sirani será *Porcia hiriéndose el muslo*, 1664. Encargo del caballero Simone Tassi para un montante de puerta en el aposento privado. El tema forma parte de un grupo de asuntos en el que está el rapto de Lucrecia, que sirve para sondear la relación entre la política de cara al público y lo privado, a menudo con tintes sexuales.

Nos dice Chadwick⁵ Sirani eligió el momento en que Porcia se hirió para dejar asentada la fuerza de su carácter antes de pedirle a Bruto que confiase en ella. El contexto sexualizado de la obra se evoca mediante la titilante imagen de la mujer hiriéndose y el desaliño casi voluptuoso de la figura; pero sus otros significados son más complicados y nos hacen volvernos a la manera en que la diferencia sexual se produce y refuerza. Al apuñalarse profundamente en el muslo, Porcia desea demostrar que es virtuosa y digna de la confianza política, desgajándose de las demás de su sexo: o sea, en palabras de Plutarco: "Confieso que el entendimiento de una mujer es por lo general demasiado flaco como para guardar debidamente un secreto; empero, oh Bruto, la buena educación y la compañía de hombres virtuosos tienen cierto poder de reformar ese defecto de la naturaleza. Y por lo que a mí respecta, gozo de esta otra ventaja: soy la hija de Catón, y la esposa de Bruto".

La composición refuerza la distancia de Porcia del mundo de las mujeres. Está físicamente separada de las mujeres que en otro aposento hilan y charlan, revelando su sexo mediante la plática. Al presentar a la mujer como un

“defecto” de la naturaleza, la doctrina cristiana solía utilizar la volubilidad de la mujer como metáfora de sus incontrolados deseos. Al haber pasado del mundo privado de las mujeres al mundo público de los hombres, Porcia tiene que afirmar su dominio sobre el habla antes de reclamar una posición excepcional. Y deja patente, por último, que las mujeres que demuestran su virtud mediante actos individuales de coraje pueden ser reconocidas casi como hombres. El rico colorido y las resueltas pinceladas en cuadros como éstos le labraron a la Sirani en Bolonia una reputación de fenómeno.

A su muerte se le otorgaron honores como a otros conocidos artistas de los siglos XVI y XVII. Su funeral fue un hecho importante en la ciudad, con horas fúnebres en la iglesia de los Dominicos a los que asistió una “distinguida y desconsolada muchedumbre”.

La otra autora de la que hablamos es Artemisia Gentileschi, de quien nos dice Chadwick⁶, pintora cuya vida y obra fueron un reto a las prescripciones humanistas sobre la educación y el comportamiento de las mujeres

Uno de los hombres fundamentales en el arte italiano de esta época será Caravaggio. Entre sus seguidores en Roma figuraba Orazio Gentileschi, creador del estilo que luego pasó a conocerse en toda Europa con el nombre de caravaggismo, y su hija Artemisia, a quien Ward Bissell ha calificado como una de las dos caravaggistas más importantes que florecieron entre 1610 y 1620. Caravaggio y la familia Gentileschi (formada por un hijo, además de la hija nacida en 1593) distaban mucho del estilo de vida y el temperamento de los cultos pintores de la escuela boloñesa, con su insistencia en la devoción y el refinamiento. Las noticias históricas acerca de ese artista bohemio y de vida airada, cuyas manos eran tan diestras con la daga como con los pinceles, y en quien se inicia un estilo pictórico revolucionario, mezclado con desenfrenadas pasiones, suelen comenzar con las de Caravaggio, aunque Rudolph y Margaret Wittkower han diseñado acertadamente su prototipo en cuanto al siglo XVI. Las indagaciones en los legajos de los tribunales han brindado una Historia rica en mandamientos judiciales y demandas por libelo, aparte del célebre juicio en 1612 contra el ayudante de Orazio y profesor de Artemisa, Agostino Tassi, acusado de haber seducido a la joven a los diecinueve años, haberse retractado de una promesa de matrimonio y llevarse de la casa de los Gentileschi varios cuadros, entre ellos una Judith de gran tamaño. La verdad sobre el asunto yace sepultada bajo los conflictivos documentos del siglo XVII y las modernas lecturas de éstos, que a menudo han contemplado con ojos ana-

crónicos las costumbres sexuales y matrimoniales del siglo XVII. En el fondo, el pleito tenía mucho menos que ver con la virtud de Artemisia Gentileschi que con la, hacienda legítima de Orazio Gentileschi, de la que su hija formaba parte. La afirmación de Germaine Greer de que el pleito, y la publicidad que le acompañó, eliminó los obstáculos tradicionales que seguían oponiéndose al desarrollo de la actividad profesional de Orazio Gentileschi, es convincente hasta cierto punto; pero no tiene en cuenta la convergencia de la provocativa reputación de Orazio Gentileschi con su inquebrantable respaldo a su talentada hija. La reciente monografía de Mary Garrard sobre la pintora, que también brinda en inglés todos los documentos relativos a esta última, ha demostrado de modo convincente cómo ese hecho de escudriñar públicamente la sexualidad de la mujer permiten un nuevo enfoque de esos rasgos de sexo y de clase que contribuyeron a que Artemisia sobresaliese posteriormente como artista destacada⁷.

La obra de Artemisia es amplia. Aquí dejaremos constancia de alguno de sus cuadros más famosos. En primer lugar *Susana y los viejos*, 1610. Es una de las obras más tempranas de la autora, ejecutada sólo un año después de que comenzase su carrera. Nos dice Teresa Sauret⁸: “el naturalismo, mediante lo exagerado de la posición de cuerpo, se somete a un desnudo inspirado, que no copiado, en las venus púdicas de siglo IV. La —pasividad— femenina se resiste y el mundo contrapuesto de lo activo-masculino se desplaza y separa mediante una pantalla creada basándose en volúmenes puros que, en su nitidez, significan verdad, y razón por ello.

La versión que hace aquí Artemisa de *Susana y los viejos*, se aparta de la tradición. De esta manera, nos dice Chadwick⁹, sacando a Susana del jardín, metáfora tradicional de la generosa feminidad de la naturaleza, Artemisa aísla la figura adosándola a un rígido friso arquitectónico que encierra el cuerpo en un espacio rígido y poco profundo. La desnudez casi completa de la figura, en la cual se desvía del convencional donaire y el excitante drapeado del cuerpo, la transforma en una desamparada joven cuya vulnerabilidad está realizada por el poco airoso retorcimiento del cuerpo. Otras representaciones del tema en la pintura italiana, incluyendo las del círculo de los Carracci, como la de Ludovico Carracci y la de Sisto Badalocchio (c. 1609), refuerzan la mirada masculina dirigiendo ambas miradas al cuerpo de la mujer. El guiño cómplice de uno de los viejos hacia el espectador en la versión de la Gentileschi es quizás único.

También produce un contenido psicológico más turbador, mientras que el triángulo inscrito por las tres cabezas, y la postura de los brazos, no sólo hacen de Susana el foco de la conspiración, sino también implican a un tercer testigo, un espectador que recibe el silencioso gesto del viejo, como si también el espectador formase parte del espacio pictórico. La figura de Susana está fijada como una mariposa con un alfiler entre esas miradas, dos dentro del cuadro y la otra fuera, pero implícitamente incorporada a la composición. Abandonando las composiciones más tradicionales en las que la figura de Susana está descentrado siguiendo una línea diagonal u ortogonal que permite al espectador moverse libremente en relación con la imagen, Artemisia Gentileschi mueve la figura hacia el centro de la composición, y echa mano de la posición del espectador ante el lienzo para fijar a la figura rígidamente en su sitio.

La biografía de Artemisia se ha leído a menudo en sus representaciones. Más destacable para su trayectoria como pintora es, sin embargo, la sofisticación de su precoz respuesta intuitiva y empática a un asunto familiar. *Susana y los viejos* ofrece una llamativa evidencia de la habilidad de la Gentileschi para transformar los convencionalismos de la pintura del siglo XVII de tal manera que finalmente daría un nuevo contenido a la representación de la figura femenina.

Si bien es cierto que la vida de Artemisia no fue fácil, sobre todo en un principio, no sólo debemos mirarla como eso, sino como una gran maestra. La absolución final de Tassi en el célebre juicio de Roma, en el que incluso Artemisia fue sometida al suplicio de las empulgueras para averiguar la veracidad de sus afirmaciones, y el posterior matrimonio de la joven con un rico florentino, fueron seguidos por una estancia de varios años en Florencia, donde gozó de excelente fama como pintora, ejecutó varias de sus más importantes obras y formó parte de la Accademia del Disegno, cuyos archivos guardan diversas referencias a ella entre 1616 y 1619. Durante el período florentino, que acabó cuando regresó a Roma en 1620, con arreglo a la cronología de Bissell, al parecer ejecutó la *Judith con su doncella*, la *Judith decapitando a Holofernes* y la *Alegoría de la Reverencia*, encargada en 1617 para el techo del salón de la Casa Buonarrotti en la capital toscana.

En segundo lugar *Judith decapitando a Holofernes*, fechado en 1618. Este cuadro impregnado de feroz energía y violencia sostenida, nos da una muestra más del gran arte de esta creadora.

En tercer lugar *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, 1630. También en este cuadro podemos observar la fuerza de su pintura a la vez que su estilo se va refinando. Es además un gran reto, ya que ningún otro autor se había retratado como figura alegórica al mismo tiempo. Artemisa se atreve y lo hace. Se coloca los atributos: la cadena de oro, la máscara colgante que representa la imitación, los rizos revueltos que significan el divino frenesí de la creación artística y su vestido de colorido cambiante que alude a la destreza de la pintora.

Este hecho nos hace ver que Artemisa estaba segura de su pintura. Y como nos dice Teresa Sauret, vemos como una "mujer pintora demuestra como forma, contenido, ciencia, oficio y profesionalidad son elementos que confluyen en un artista, al margen de su sexo. Que cuando lo que se hace es Arte, no importa el sexo".

No solamente existen artistas italianas. Pueden ser el ejemplo más vivo, pero hubo otras creadoras que desarrollaron su actividad fuera de Italia. De ellas hablaremos, de las mujeres pintoras de la Europa del Norte, y de las holandesas.

Siguiendo a Estrella de Diego¹⁰ diremos que la situación de las mujeres flamencas era muy diferente a la de las italianas. No fueron niñas prodigio ni participaron en escándalos públicos; se educaron como un miembro más de la familia en una determinada actividad.

Hay poca documentación sobre estas pintoras, contrariamente a lo que sucede con las italianas, pero, a juzgar por el número de retratos femeninos del momento, es posible decir que la mujer debía ocupar un papel importante en la sociedad, aunque fuera como modesta ama de casa, puesto que sus contemporáneas italianas no fueron retratadas tan a menudo.

La mayoría cultivó la miniatura y puede deducirse que recibían una educación más completa que en la Europa mediterránea. Naturalmente, entre estas mujeres hubo también retratistas y pintoras de género que adquirieron una cierta fama, si bien las pintoras de flores serán analizadas más en profundidad porque merece la pena replantearse esos terribles preconceptos sobre las flores y las frutas.

Una de las primeras holandesas recordada por sus retratos y miniaturas es Levina Teerlinc, quien para muchos es la Anguissola holandesa entre las retratistas recordamos a Catarina van Hemessen, aunque, sin duda es la pintora de más interés en ese momento es Judith Leyster, que muy pronto se

manifiesta como niña prodigio y pintora de flores, bodegones y retratos si bien se la conoce fundamentalmente como pintora de género.

Primero nos detendremos en Levina Teerlinc, que fue invitada a Inglaterra por Enrique VIII y retenida como pintora de corte por *sus tres* sucesores: Eduardo VI, María I e Isabel I, fue una de un buen número de pintoras flamencas, entre las que figuraban Katheïne Maynors, Alice Carnellion, Ann Smiter y la familia Hornebout, que se dedicaron a la producción de miniaturas, sumamente populares entonces como artículos de adorno para los vestidos. Era Levina la mayor de cinco hijas del miniaturista Simon Bining, y la única retratista en miniatura de origen flamenco, conocida por haber trabajado en la corte entre la muerte de Hans Holbein el Joven en 1543 y la aparición en 1570 de Nicholas Hilliard (primer miniaturista de la historia inglesa nacido en la Isla, y cuya carrera casi eclipsó a la de la Teerlinc). Levina se casó con un pintor llamado George Teerlinc, y en enero de 1546 su nombre aparece en los libros de cuentas de la corte como "pintora del rey". Hasta 1599 no logró Hilliard un estipendio igual que el suyo, cuarenta libras al año; y el de *ella fue más alto* que el de *Holbein*.

De todos modos, estas comparaciones pueden ser engañosas, ya que los pintores de cámara solían ser recompensados con regalos, además de con dinero.

Aunque está bien documentada la vida de Levina Teerlinc en la corte, donde era dama de honor de la Cámara Privada, poca obra se le ha atribuido con seguridad. Como dama de la reina Isabel, Levina tenía la obligación de hacerle un regalo por Año Nuevo. El primero fue, en 1559, una pequeña pintura de la Trinidad, y le siguieron regalos anuales de miniaturas. La Teerlinc fue probablemente el primer pintor para quien posó la Reina, y Roy Strong considera esas imágenes como importantes pruebas documentales de la apariencia de la joven Isabel antes de que su culto la transformase en una imagen icónica. La retratística oficial de Isabel tuvo un importante cometido en la amplia batalla en torno a las imágenes que dividió a la Iglesia reformada y la romana en la Inglaterra del siglo XVI, y el papel desempeñado por Levina Teerlinc en establecer los convencionalismos que llevaron a una iconografía imperial de la corte isabelina merece ulterior estudio. Strong ha atribuido las primeras imágenes mayestáticas de frente de la reina: la imagen del Gran Sello y de numerosos documentos, a dibujos de mano de la Teerlinc; y los orígenes de la representación de la Reina Virgen han de buscarse en esas imágenes suyas.

Caterina van Hemessen y Levinia Teerlinc forman parte de una sólida tradición de mecenazgo de la corte a mujeres desde el siglo XVI hasta el XVIII. Los estipendios de la Corte eximían a las mujeres de someterse a las ordenanzas gremiales durante el Renacimiento, y les suponían a las mujeres artistas una importante alternativa a las academias y otras instituciones que restringían o prohibían cada vez más su participación. Debido a su categoría de damas de honor y de pintoras, se hacía caso omiso de su vida social y profesional; su presencia en la corte no solo afirmaba la amplitud del mecenazgo regio sino además garantizaba que se podía disponer de mujeres educadas y diestras como preceptoras y servidoras.

Siguiendo a Estrella de Diego¹¹ nos tenemos que detener en lo que nos dice sobre la situación que se establece en la pintura hacia el siglo XVII en Holanda (término impropio con el que solemos denominar las siete Provincias Unidas que formaron los Países Bajos) refleja el antihumanismo del calvinismo holandés, el rápido crecimiento y desarrollo de las ciencias naturales y los profundos cambios en la vida familiar y urbana que surgieron a través de esa próspera e ilustrada cultura protestante. Aunque una jerarquía oficial de asuntos reflejaba en teoría la misma de la pintura italiana (encabezada por los temas históricos y terminando en los bodegones), de hecho, los pintores de piezas florales figuraban entre los artistas mejor pagados de la época. Y aunque el calvinismo renovaba los llamamientos medievales a la castidad y obediencia de las mujeres, las realidades de la vida holandesa fomentaron una diversidad en la actividad femenina y un nivel de autodesarrollo que permitió que cierto número de ellas se hicieran pintoras. La variedad temática en la pintura holandesa es mucho mayor que la aquí indicada, y las relaciones de los artistas holandeses con el arte italiano son mucho más complejas, pero un análisis de los dos principales géneros de la pintura holandesa —de interior y floral—, revela nuevos aspectos de la intersección entre el género y la representación.

Ante esta situación las mujeres se siguen rebelando y lo muestran en sus composiciones. Lo hacen a través de las representaciones de mujeres hilando, bordando o haciendo encaje que iban cargadas de significados ambiguos y sexualizados. Como sucede en el cuadro de Judithh Leyster, *La proposición* (1631) donde encontramos una combinación del discurso sobre virtudes domésticas y sexualidad. En él un hombre insinúa una proposición deshonesta inclinado sobre el hombro de una mujer absorbida por su costura. Él tiene en

una mano monedas. Ella, al negarse a elevar la mirada y aceptar el trato, rechaza totalmente la propuesta.¹²

Presentada como una víctima desconcertada, y no como una seductora, la figura femenina de J. Leyster está descrita como una encarnación de la virtud doméstica en una época en que el incremento del calvinismo iba acompañado de un resurgimiento de los burdeles. Los temas de prostitución y las proposiciones deshonestas brindaban una oportunidad para moralizar: los cuadros basados en esos asuntos solían explotar la idea de que las mujeres que rechazan sus cometidos "naturales" pasan a ser tentadoras que arrastran a los hombres al pecado. El tratamiento por J. Leyster del tema no tiene precedentes en la pintura holandesa, y su talante íntimo y comedido no volvió a aparecer hasta unos veinticinco años después.

Otro de los cuadros de Leyster es *Mujer cosiendo a la luz de una vela* (1633).

Pero lo que definitivamente, y seguimos a Estrella De Diego¹³ puede interesar del fenómeno holandés son esas pintoras de flores que aparecen en ese determinado momento. Los siglos XVI y XVII ven nacer este nuevo estilo que para Plinio era "picturis minora" y que las mujeres empezaron a cultivar primero de manera lateral y luego de forma más asidua. Greer (Plautilla en *La última cena*, donde la parte mejor pintada es la mesa, alrededor de la cual están sentados Cristo y los Apóstoles) explica cómo las mujeres no se han atrevido casi nunca a crear un estilo propio o innovador. No sólo les ha faltado, históricamente hablando, la pericia en el dibujo de la figura humana, sino que han sufrido una exclusión más atroz que la de las altas áreas de la educación artística: la exclusión del mundo, exceptuando el macrocosmos familiar.

Por otro lado, la crítica no ha tenido mucho tiempo para ese género a pesar de que algunos pintores lo cultivaban (ejemplo claro es Caravaggio), y las artistas, que hubieran podido popularizarlo como género en el siglo XVII, no se atrevieron por su falta de iniciativa.

La división y jerarquía en las artes, ya comentada y que tanto preocupa a Parker, queda claramente plasmada en la pintura de flores. Este género tan popular, siempre considerado como "menor", para el que no hace falta especial pericia, pasa a ser uno de los esencialmente cultivados por mujeres cambiando de este modo su perspectiva.

A menudo las flores se asociaban a la mujer como algo hermanado (típica asociación de la mujer con la Naturaleza). Catalina hablaba de las poetisas como las "flores más bellas del Parnaso", y esta pintura de flores se llega a

unir a algo pequeño, delicado, menudo y sin necesidad de excesiva inteligencia, sólo pericia artística, creando una falsa dicotomía que impide analizar el motivo real por el que la mujer se dedicó a esta pintura.

En todo caso no debemos olvidar la simbología de estas flores, porque las holandesas pintan flores que son símbolos, nos dice Estrella de Diego¹⁴. La tarea de describir la naturaleza, es tan minuciosa, meticulosa como una labor de ganchillo, o un encaje de bolillos.

Uno de los primeros ejemplos fue Clara Peeters. Según nos dice W. Chadwick¹⁵, nacida en Amberes en 1594 y que trabajó con Hans van Essen y Jan van der Bock (apodado Torrentius). El término "bodegón" no apareció en los Países Bajos hasta alrededor de 1650, y hasta entonces esas obras se identificaban por su tipo: "pequeño banquete", "pequeño desayuno", pieza floral, etc. La Peeters firmó y fechó su primera obra conocida en 1608. De las aproximadamente cincuenta obras de su mano que han sido identificadas, cinco representan "ramilletes"; las demás son pinturas descriptivas de vajilla de cristal, jarrones valiosos, frutas y postres, panes, peces y marisco, a veces con flores además. En algunos de sus cuadros, como un *Bodegón*, fechado en 1611, apreciamos realismo, riqueza, detalle. Un bodegón que figura entre las obras maestras del bodegonismo del siglo XVII.

Otra pintora importante en su género fue María van Oosterwijk, que tal y como nos dice Estrella de Diego¹⁶, mantuvo la soltería hasta el final de su vida. Pinta a menudo cuadros de flores que pueden ser fácilmente identificados por un girasol que sobresale por encima del ramo, pero sus obras más interesantes son los bodegones que reflejan la caducidad de la vida, obsesión de todas las pintoras del momento. Su *Vanitas*, de 1668, el más conocido tal vez, une los símbolos tradicionales de los placeres de la existencia a otros que recuerdan lo pasajero de esos placeres. Aquí la vida profesional está representada por la pluma y el tintero; las riquezas del mundo por los libros de cuentas y las monedas y los placeres mundanos por la flauta y el vaso de licor. Todo el conjunto está acompañado por las flores (cada una con su simbología), los insectos, o símbolos obvios como la calavera.

Así mismo cabe destacar a María S. Merian, de quien nos dice Chadwick¹⁷, el arte de Merian, nacida en Alemania de padre suizo y madre holandesa, derivaba casi por entero de los grandes pintores florales holandeses del siglo XVII. Su padre era grabador de cierto renombre, que contribuyó a las ilustraciones del *Florilegium* de Johann Theodor de Bry. Poco después de la muerte

de su padre, siendo todavía María S. Merian una niña, su madre se casó en segundas nupcias con el pintor floral holandés Jacob Marrell. María demostró precoz interés por la vida de los insectos, y de jovencita comenzó a trabajar con Abraham Mignon. En 1664 pasó a ser discípula de Johann Andreas Graff, y posteriormente su esposa.

En 1675 se publicó en Nuremberg su primera obra y primer volumen de un catálogo de grabados de flores en tres partes, titulado *Florum fasciculi tres*. El segundo volumen le siguió en 1677, y ambos fueron reeditados con un tercero en 1680. Los tres juntos fueron conocidos como el *Neues Blumen Buch* (*Nuevo Libro de las Flores*), obra que, aunque menos difundida que sus libros de insectos, contiene deliciosas láminas pintadas a mano de flores de jardín, coloreadas con gran finura. Las planchas tienen, en varios casos, estrecha dependencia de la edición de mano de su padre del *Florilegium* de De Bry de 1641, y de la obra de Robert *Variae ac multiformes florum species expressae...* publicada en Roma en 1665. María S. Merian fue asimismo muy diestra en labores de aguja, y el libro estaba destinado a ofrecer modelos para bordados, y quizás para pinturas en seda y en lino.

En 1679, María S. Merian publicó el primero de los tres volúmenes sobre insectos ilustrados con sus propios grabados, *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung* (*La maravillosa transformación de las orugas y su singular nutrición de las flores*), y la obra fue entusiásticamente recibida por la comunidad científica. Ella declaraba que “desde mi juventud me he interesado por los insectos; empecé en mi ciudad natal de Frankfurt am Main. Luego [...] comencé a coleccionar todas las orugas que pude encontrar, a fin de observar sus cambios [...] y los pinté con todo cuidado en pergamino”. Los insectos se muestran en diversas etapas de su desarrollo, situados entre las flores y hojas con las que se relaciona. Los volúmenes segundo y tercero aparecieron en 1683 y 1717, y juntos forman un catálogo de 186 polillas, mariposas y otros insectos europeos, basado en su propia indagación y sus dibujos. El hecho de que los insectos fueran tomados del natural, en lugar de dibujarlos de ejemplares conservados en gabinetes de coleccionistas, revolucionó las ciencias de la zoología y la ayudó a sentar las bases de la clasificación de especies de animales llevada a cabo por Carl von Linneo más adelante XVII.

Por último citaremos a Rachel Ruysch, considerada como la última gran pintora de flores. Nació en 1664, hija de Frederick Ruysch, catedrático de ana-

tomía y botánica en Amsterdam, y de María Post, hija de un arquitecto. Animada en su amor por la naturaleza por la dilatada colección que su padre poseía de minerales, esqueletos de animales y conchas raras, aprendió a pintar a la edad de quince años con el célebre pintor de flores Van Aelst, creador de la espiral asimétrica que pasó a ser el monograma de Rachel. En composiciones como *Flores en un jarrón* equilibra a lo largo de un eje diagonal un torbellino de flores retorcidas. La variedad de flores y colores, el toque sutil de la pintora y el impecable tratamiento de la superficie hacen que su obra sea inigualable. En 1701, Rachel Ruysch y su marido, el retratista Juriaen Pool, ingresaron como miembros en la guilda de pintores de La Haya. Entre 1708 y 1713, ella fue pintora de cámara en Düsseldorf, pero al fallecimiento de su protector, el elector palatino Johann Wilhelm, regresó a Amsterdam y allí trabajó hasta su muerte en 1750 a la edad de ochenta y seis años.

En su obra *Florero*, fechada después de 1700, el colorido, el detalle, la variedad de flores hace que nos podamos asombrar de la capacidad de observación y representación de esta autora.

Y como nos dice Chadwick¹⁸, el prestigio y la innegable maestría de Rachel Ruysch animaron a muchas holandesas a hacerse pintoras. Entre las que pasaron pintoras de cámara a las cortes germánicas en el siglo XVIII figuran Katherina Treu (c. 1743-1811), Gertrued Metz (1746-después de 1793) y Maria Helena Byss (1670-1726). Otras mujeres, como Catherina Backer (1689-1766), famosa en su tiempo como pintora de piezas de flores y de frutos, y Margaretha Haverman, pintora holandesa que obtuvo gran éxito en París y que fue unánimemente elegida miembro de la Académie Royale en 1722, fueron fundamentales en la difusión de la pintura floral entre las mujeres, y un testimonio de los cometidos cada vez más amplios de la mujer en la Holanda del siglo XVII.

Acabamos con las palabras de María de Zayas¹⁹:

“(…) ¿Por qué, vanos legisladores del mundo, atáis nuestras manos para la venganza, imposibilitando nuestras fuerzas con vuestras falsas opiniones, pues nos negáis letras y armas? ¿Nuestra alma no es la misma que la de los hombres? Pues si ella es la que da valor al cuerpo, ¿quién obliga a los nuestros a tanta cobardía? Yo aseguro que si entendierais que también había en nosotras valor y fortaleza, no os burlaríais como os burláis; y así, por tenernos sujetas desde que nacemos, vais enflaqueciendo nuestras fuerzas con

los temores de la honra y el entendimiento con el recato de la vergüenza, dándonos por espadas, rucas, y por libros, almohadillas”.

NOTAS

- ¹ DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, Poesía Lírica. El divino Narciso. Edicomunicación. 1994. Barcelona.
- ² SAURET, T. op. cit. pp. 60
- ³ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 37-39
- ⁴ CHADWICK, W. op. cit. pp. 87-89
- ⁵ CHADWICK, W. op. cit. pp. 89 y ss.
- ⁶ CHADWICK, W. op. cit. pp. 93-96
- ⁷ La vida y obra de Artemisia Gentileschi han gozado en los últimos tiempos de una gran aceptación entre distintas investigadoras. Un acercamiento a ella, ciertamente novelado, es el que nos ofrece RAUDA JAMÍS en su libro Artemisia Gentileschi, editado por Circe.
- ⁸ SAURET, T. op. cit. pp. 66
- ⁹ CHADWICK, W. op. cit. pp. 96
- ¹⁰ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 46-47
- ¹¹ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 107-108
- ¹² CHADWICK, W. op. cit. pp. 114- ss.
- ¹³ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 47
- ¹⁴ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 47
- ¹⁵ CHADWICK, W. op. cit. pp. 119
- ¹⁶ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 48
- ¹⁷ CHADWICK, W. op. cit. pp. 122-123
- ¹⁸ CHADWICK, W. op. cit. pp. 126
- ¹⁹ MARÍA DE ZAYAS, Novelas amorosas y ejemplares, Novela V, La fuerza del amor, pp. 193

4. Luces apagadas, accesos prohibidos

Consideramos que es imprescindible iniciar este capítulo con la inclusión en él de *La Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana* realizada por Olimpia de Gouges, en 1791.

“A decretar por la Asamblea nacional en sus últimas sesiones o en la de la próxima legislatura.

Preámbulo

Las madres, las hijas, las hermanas, representantes de la nación, piden ser constituidas en asamblea nacional. Considerando que la ignorancia, el olvido o el desprecio de los derechos de la mujer son las únicas causas de las desgracias públicas y de la corrupción de los gobiernos, han resuelto exponer en una solemne declaración, los derechos naturales, inalienables y sagrados de la mujer a fin de que esta declaración, constantemente presentada a todos los miembros del cuerpo social, les recuerde sin cesar sus derechos y sus deberes, a fin de que los actos del poder de las mujeres y los del poder de los hombres, pudiendo ser comparados a cada momento con la finalidad de toda institución pública, sean así más respetados a fin de que las reclamaciones de las ciudadanas, fundadas desde ahora en principios simples e incontestables, colaboren siempre en el mantenimiento de la constitución, de las buenas costumbres y en la felicidad de todos.

En consecuencia, el sexo superior tanto en belleza como en coraje, en los sufrimientos maternos, reconoce y declara, en presencia y bajo los auspicios del Ser Supremo, los Derechos siguientes de la Mujer y la Ciudadana.

Artículo primero

La mujer nace libre y permanece igual al hombre en derechos. Las distinciones sociales sólo pueden estar fundadas en la utilidad común.

- II** La finalidad de cualquier asociación política es la conservación de los derechos naturales e imprescindibles de la Mujer y del Hombre: estos derechos son la libertad, la propiedad, la seguridad y sobre todo la resistencia a la opresión.
- III** El principio de cualquier soberanía reside en la Nación, que no es más que la reunión de la Mujer y el Hombre: ningún cuerpo, ningún individuo, puede ejercer la autoridad que no emane expresamente de ello.
- IV** La libertad y la justicia consisten en devolver todo lo que pertenece a otro; así, el ejercicio de los derechos naturales de la mujer no tiene más límites que la tiranía que el hombre le opone; estos límites deben ser reformados por las leyes de la naturaleza y de la razón.
- V** Las leyes de la naturaleza y de la razón prohíben todas las acciones perjudiciales para la sociedad: todo lo que no está prohibido por estas leyes, sabias y divinas, no puede ser impedido, y nadie puede estar obligado a hacer lo que no ordenan.
- VI** La Ley debe ser la expresión de la voluntad general; todas las Ciudadanas y Ciudadanos deben contribuir, personalmente o por medio de sus representantes, a su formación,, debe ser la misma para todos: siendo todas las ciudadanas y ciudadanos iguales ante sus ojos, deben ser igualmente admisibles en todas las dignidades, lugares y empleos públicos, según sus capacidades y sin otras distinciones que las de sus virtudes y su talento.
- VII** No se exceptúa ninguna mujer, la mujer es acusada, arrestada y detenida en los casos determinados por la Ley. Las mujeres obedecen como los hombres esta rigurosa Ley.
- VIII** La Ley no debe establecer más que penas estrictas y evidentemente necesarias, y nadie puede ser castigado más que en virtud de una Ley establecida y promulgada anteriormente a su delito y legalmente aplicada a las mujeres.
- IX** Cuando una mujer ha sido declarada culpable, todo el rigor es ejercido por la Ley.
- X** Nadie debe ser hostigado por sus opiniones incluso fundamentales, la mujer tiene el derecho de subir al cadalso; debe tener igualmente el de subir a la Tribuna; siempre que sus manifestaciones no perturben el orden público establecido por la Ley.

- XI** La libre comunicación de las ideas y de las opiniones es uno de los derechos más preciosos de la mujer puesto que esta libertad asegura la legitimidad de los padres respecto de los hijos. Toda ciudadana puede, pues, decir libremente: soy la madre de un hijo que os pertenece, sin que un prejuicio bárbaro la fuere a disimular la verdad; salvo para responder del abuso de esta libertad en los casos determinados por la Ley.
- XII** La garantía de los derechos de la mujer y de la ciudadana necesita una mayor utilidad; esta garantía debe ser instituida para la mejora de todo y no para la utilidad particular de aquéllas a quienes les es confiada.
- XIII** Para el mantenimiento de la fuerza pública, y para los gastos de administración, las contribuciones del hombre y de la mujer son iguales; ella participa en todas las cargas, en todos los trabajos penosos debe, pues, participar asimismo en la distribución de los puestos, los empleos, los cargos, las dignidades y la industria.
- XIV** Las Ciudadanas y Ciudadanos tienen el derecho de constatar por sí mismos, o por medio de sus representantes, la necesidad de la contribución pública. Las Ciudadanas sólo pueden adherirse admitiendo un reparto igual, no sólo en la fortuna, sino además en la administración pública y la determinación de la cuota, la base, la recaudación y la duración del impuesto.
- XV** La masa de las mujeres, coligada por la contribución con la de los hombres, tiene el derecho de pedir cuentas a todo agente público de su administración.
- XVI** Toda sociedad en la que la garantía de los derechos no está asegurada, ni la separación de los poderes determinada, no tiene constitución; la constitución es nula si la mayoría de los individuos que componen la nación no ha cooperado en su redacción.
- XVII** Las propiedades son para todos los sexos reunidos o separados; tienen, para cada uno, un derecho inviolable y sagrado; nadie puede verse privado en tanto que verdadero patrimonio de la naturaleza, a no ser que la necesidad pública legalmente constatada, lo exija de modo evidente y con la condición de una justa y anterior indemnización.

Epílogo

Mujer, despiértate: el rebato de la razón se hace oír en todo el universo; reconoce tus derechos. El poderoso imperio de la naturaleza ya no está rodeado de prejuicios de fanatismo, de superstición y de mentiras. La antorcha de la verdad ha disipado todas las nubes de la necedad y de la usurpación. El hombre esclavo ha multiplicado sus fuerzas, ha necesitado recurrir a las tuyas para romper sus cadenas. Una vez libre, se ha vuelto injusto con su compañera. Oh! Mujeres, Mujeres, ¿cuándo dejaréis de estar ciegas?, ¿cuáles son las ventajas que habéis recogido en la revolución?. Un desprecio más marcado, un desdén más señalado. En los siglos de corrupción sólo habéis reinado sobre la debilidad de los hombres. Vuestro imperio se ha destruido; ¿qué os queda? La reclamación de vuestro patrimonio, fundada sobre los sabios decretos de la naturaleza” ¿qué podríais temer por una causa tan hermosa? ¿la buena palabra del Legislador de las bodas de Caná? ¿Teméis que nuestros Legisladores Franceses, correctores de esta moral, largo tiempo colgada de las ramas de la política, pero que ya no está de moda, os repitan: mujeres qué tenemos en común vosotras y nosotros?: Todo, podríais responder. Si se obstinaron en su debilidad, a colocar esta inconsecuencia en contradicción con sus principios, oponed valerosamente la fuerza de la razón a las vanas pretensiones de superioridad; reuníos bajo los estandartes de la filosofía; desplegad toda la energía de vuestro carácter, y pronto veréis estos orgullosos, ya no serviles adoradores rampantes a vuestros pies, sino orgullosos de compartir con vosotras los tesoros del Ser Supremo. Cualesquiera que sean las barreras que os pongan, está en vuestro poder el franquearlas; os basta con quererlo. Pasemos ahora al horrible cuadro de lo que habéis sido en la sociedad, y puesto que en este momento se trata de una educación nacional, veamos si nuestros sabios Legisladores pensarán sanamente en la educación de las mujeres (OLYMPE DE GOUGES, septiembre de 1791).

Como nos dice Mireia Freixa,¹ “la nueva sociedad de talante burgués y liberal que comienza a imponerse en la época de la Ilustración y que se define ya claramente en el período de la Revolución, redefine los derechos y deberes de las mujeres, pero no se alcanza el reconocimiento de los derechos y la equiparación del trabajo (del duro trabajo muchas veces) que realizan las mujeres. “La vida de la mujer se sitúa en la esfera privada, como figura central del espacio doméstico, y con el cometido especial e respetar la vida conyugal y

educar a los hijos vetando así la sociedad, una vez más, las posibilidades de una independencia profesional y económica, entre las que deberían incluirse la práctica de las Bellas Artes”.

Hemos visto, siguiendo a la misma autora que poco a poco, las mujeres amplían su campo profesional, la pintura de pequeño formato y de factura más económica la acuarela o el pastel, va dejando paso a la pintura al óleo y a temáticas más “representativas”, el retrato, la pintura de paisaje, o incluso a obras de tema clásico, aunque el gran tema, la pintura de historia, el gran objetivo de los grandes pintores oficiales, era prácticamente inaccesible. Pero si no es fácil vivir únicamente de encargos, la enseñanza del dibujo, de la acuarela o de la pintura, y las perspectivas de trabajo en manufacturas de artes industriales abrirán nuevas perspectivas.

El profundo cambio que experimenta la enseñanza infantil en la época de la Ilustración tendrá una importante consecuencia para la profesionalización de las mujeres artistas. Las niñas se instruirán en centros diferenciados, con una dedicación muy específica hacia los trabajos manuales, lo que generará una creciente demanda de profesorado —preferentemente mujeres— especializado. Por otro lado, entre las clases acomodadas, dentro del programa educativo de las jóvenes, serán imprescindibles unas nociones de dibujo y pintura entre otras actividades artísticas, lo que ofrece nuevas posibilidades laborales a un elevado número de maestras y maestros de canto, música o dibujo. Muchas artistas podrán completar su trabajo tomando pupilas a su cargo; un modelo de taller orientado ya a la formación de futuras profesionales, es el de la gran pintora neoclásica, Adélaide Labille-Guiard que aceptaba nueve jóvenes, a las que se conocía como las “nueve musas”. Orgullosa de sus alumnas, causó sensación en el Salón de 1785, con un espléndido autorretrato, en el que se representaba trabajando, rodeada de dos aventajadas discípulas, Mile. Marie Gabrielle Capet y Mile. Carreaux de Rosemonond (Nueva York, Metropolitan Museum of Art). Otras artistas menos calificadas, o simplemente menos afortunadas que eran las más, podían ejercer como profesoras en escuelas de niñas, o en los cursos especiales para mujeres de las escuelas de arte.

Por otro lado ya desde el siglo XVIII, primero el refinamiento de la vida doméstica y, más tarde, la consolidación de la burguesía como nueva clase social que implica una demanda cada vez más elevada de productos manufacturados, implicarán un extenso desarrollo de las artes decorativas e industriales.

También, Estrella De Diego² nos dice que el siglo XVIII simboliza un cambio efectivo en la actividad de las pintoras, ya que si antes pueden participar en la vida artística trabajando como artistas independientes —a pesar de las numerosas restricciones que hemos venido comentando—, a partir de ese momento las Academias van controlando el mercado, para culminar en el siglo XIX, donde cualquier logro resulta imposible desligado de las mismas. Las Academias controlan los premios, la enseñanza, el éxito; en otras palabras, de ellas depende el futuro del artista y no deja de ser paradójico que las mujeres, que pasan casi dos siglos tratando de ser admitidas como miembros de pleno derecho, son por fin aceptadas en las mismas justo cuando han empezado a perder su valor real. Así el gran triunfo femenino se convierte, una vez más, en fracaso. La relación entre las mujeres y las Academias del siglo XVIII es especialmente contradictoria. Es cierto que un número reducido de artistas era elegido, si bien a menudo esto no implicaba la participación real y en ningún caso les estaba permitido participar en las clases de dibujo, ni enseñar, ni presentarse a los concursos.

A pesar del alto grado que muchas mujeres iban adquiriendo en su oficio nunca tenían papeles de responsabilidad y los nombramientos solían ser honorarios, más bien un reconocimiento de estatuas: títulos de honor para nobles y reinase.

La limitación del acceso a las academias, nos dice Mireia Freixa³ conllevaba graves deficiencias en la formación de las artistas. Las academias cumplían también la función de escuelas en las distintas secciones de pintura, escultura o grabado. Poco a poco se fueron abriendo aulas específicas para mujeres, pero se mantenía la prohibición total absoluta respecto a las clases de desnudo, lo que excluía definitivamente a las mujeres de la práctica de la escultura y limitaba, en el caso de las pintoras, el estudio y perfeccionamiento sobre temas de figura, y las imposibilitaba ejercer en el género artístico que culminaba toda carrera, la pintura de historia.

Un primer ejemplo de mujer creadora lo tenemos en Rosalba Carriera, que como nos dice Chadwick⁴, hija de un funcionario público veneciano de escasa monta y de una encajera, para cuyos encajes dibujó los modelos de niña, Rosalba comenzó su carrera artística decorando cajitas de rapé y pintando retratos en miniatura sobre marfil. No sabemos exactamente cómo pasó al pastel. Parece ser que a comienzos de la década de 1700, un amigo de la familia Carriera le mandó las barritas desde Roma. Los cambios en la tecnología de

mezclar colores y presentarlos en forma de barritas, que llevaron al desarrollo de un abanico mucho mayor de colores preparados, hizo que ese material se difundiese mucho y tuviera mayor utilidad, pero parece que fue la Carriera quien introdujo en Francia el gusto por las suaves tizas compuestas. Los pigmentos secos de las barras eran similares a los empleados en el maquillaje de las mujeres; y el teatro, los disfraces, el maquillaje y el retrato al pastel formularon una estética del artificio a comienzos del siglo XVIII en Francia, en cuyo centro estaba una artista: todos esos factores indican importantes rumbos de una futura investigación.

La técnica pictórica suelta de la Carriera, con sus sutiles tonalidades de superficie y sus danzantes luces, revolucionó el pastel como material. Frotaando transversalmente el costado de una barra de tiza blanca sobre un dibujo de tonos oscuros, era posible captar las rielantes texturas del encaje y el satén, y el resplandor de los rasgos faciales y los suaves ondeos del cabello empolvado. El primero de sus muchos encargos en París fue retratar al monarca Luis XV, de diez años de edad. Puede que no fuera una tarea fácil, porque confió a su diario al cabo de una sesión que "se le cayó la escopeta, se le murió el loro y se le puso enfermo el perrito". A pesar de su lisonjera plasmación del joven monarca, la pose muy cuidada del personaje pone de relieve su porte regio y su inaccesibilidad. Sólo en sus autorretratos abandonaba el halago superficial solicitado por su aristocrática clientela, en favor de un acendrado realismo.

Los éxitos de la Carriera en Francia culminaron en su unánime elección a la Académie Royale en octubre de 1720. Hasta 1682, habían sido admitidas siete mujeres, en su mayoría miniaturistas o pintoras de flores. Entre ellas, Sophie Chéron, hija del miniaturista Henri Chéron, y pintora, esmaltadora, grabadora, poetisa y traductora de los Salmos que fue elegida por unanimidad en 1672 y entregó una pieza de recepción juzgada "vigorosa, original, que supera incluso la perfección propia de su sexo". Tras semejante espaldarazo, las puertas de la Académie se cerraron, la corporación revisó sus estatutos originales y dejó de admitir a mujeres. La admisión de la Carriera coincidió con un breve período en que la libertad, el colorido y el encanto del estilo rococó predominaron en las artes.

Sólo cuando el encanto cobraba importancia por encima de la formación, experimentaban en Francia los artistas cierta libertad respecto a las enseñanzas académicas. El propio Watteau se benefició de ese breve período de

liberalidad en las artes a finales del reinado de Luis XIV; y tanto él como la Carriera, que tuvo la ventaja adicional de ser extranjera, pudieron soslayar anteriores requisitos teóricos y académicos.

En *Antoine Watteau*, (1721), el estudio del personaje, la realización del cuadro nos ejemplifican muy bien todo lo que ya hemos dicho sobre esta autora. Un segundo ejemplo lo poseemos en Marie Loir, que, siguiendo a Chadwick⁵, recogemos que era miembro de una familia de artistas orfebres. En 1762 fue elegida miembro de la Académie de Marsella. En *Retrato de Gabrielle-Émilie Le Tonnelier de Breteuil, Marquise du Châtelet*, (1745-1749), refleja una tradición clarísima: mujeres que pintan a mujeres. En este caso una mujer culta que llegó a ser una respetada matemática, física y filósofa, y célebre anfitriona. No podemos dejar de fijarnos en sus ojos, en los cuales brilla la inteligencia.

No podemos dejar de referirnos a François Boucher, a través de una de sus obras más características, la decoración de un nido amor para la opulenta Madame de Pompadour. Muchas de las escenas mitológicas y pastorales de Boucher de la década de 1740 le fueron encargadas por esa mujer, cuya intervención en la orientación del arte oficialista de su tiempo requiere ser escudriñada de nuevo. Los historiadores del arte han tendido, o bien a minimizarla, quizás porque el arte de ese período (arquitectura, interiores, tapices, porcelanas y decoraciones pintadas) es un arte en colaboración, más que obra individual, y vuelve borrosas las distinciones entre las artes “bellas” y las “menores”; o bien a dar demasiada importancia a la influencia de la favorita en el desarrollo de una sensibilidad “femenina” en las artes. En realidad, el lenguaje “feminizante” de la producción artística a comienzos del siglo XVIII en Francia es anterior a ella cronológicamente, y ha de examinarse en relación con la construcción del sexo como parte de la ideología del poder monárquico a finales de época de Luis XVI.

Avanzando en el tiempo, llegamos a la segunda mitad del siglo, donde nos encontramos a diversas autoras, como Catherine Read con su obra *Lady Anne Lee bordando* (1764) recoge el tema de las mujeres realizando labores de costura. Detalle y realismo en el cuadro. El momento elegido realza las manos de la mujer retratada.

También Françoise Duparc, recogerá este tema en su cuadro titulado *Mujer haciendo calceta*, de finales del siglo XVIII. Es interesante el tocado de la mujer, que nos lleva a una clase emergente como es la burguesía, a la vez que la disposición de la luz para resaltar la labor y el rostro. Rostro de una mujer joven, que realiza su labor plácidamente.

También podemos hablar de Mary Delaney, de quien nos dice W. Chadwick⁶ tenía setenta años cuando empezó a elaborar *collages* de flores de papel cortado, montadas en hojas de papel teñido de negro con tinta china. Los *collages*, botánicamente correctos y de tamaño natural, suscitaron grandes alabanzas por parte de botanistas y de artistas; Joshua Reynolds aseguraba no haber visto nunca semejante “perfección y contorno, delicadeza de corte, precisión en el sombreado, y perspectiva, armonía y lustre en los colores”.

Asimismo Anne Seymour Damer (1748-1828), la única escultora notable en Inglaterra antes del siglo XX: “Los bustos de la señora Damer, hechos del natural, no son en nada inferiores a los clásicos. Su perro de lanas, de tamaño natural aventajado y al que no le falta sino respirar, rivaliza con el de mármol de Berniini de las Colecciones Regias”. Pero A. Damer, acaudalada dama de la clase superior, era considerada excéntrica por sus amistades, y era satirizada en la prensa por su osadía de aspirar a esculpir figuras académicas desnudas, en un grabado satírico publicado en 1789 se la mostraba con las manos enguantadas al cincelar las posaderas desnudas de un erguido Apolo.

Los esfuerzos artísticos de las mujeres fueron aceptados más rápidamente cuando se circunscribían a lo “femenino” y los ejecutaban en sus propias moradas, aunque las dimensiones de sus obras rebasaran lo que se consideraba un “éxito” femenino. En una anotación de 1716 en el diario de sir Walter Calverly, puede leerse que “mi mujer acabó su obra de costura en la sala de dibujo, al cabo de tres años y medio de labor. La mayor parte la ha hecho con sus propias manos. Consta de diez paneles”. Entre la “obra cosida” de lady Gulia Calverly recogida en los libros de cuenta y razón contemporáneos figuraba un biombo de seis hojas con escenas bordadas de las *Églogas* y las *Geórgicas* de Virgilio (1727). Cada hoja medía algo más de 1,75 m de alto por unos 53 cm de ancho, pero ese esfuerzo queda fuera de las categorías en que casi todas las historiadoras del arte feministas han centrado su atención.

Anne Seymour Damer, *La condesa de Derby*, (1789). Es interesante esta muestra de un busto, que persiguiendo los modelos clásicos, llega a una notable perfección.

Dentro de esta época cabe destacar a Angélica Kauffmann, de quien nos dice Chadwick⁷ era una artista profesional en una época de aficionadas, y fue la primera pintora que desafió el monopolio masculino ejercido por los académicos sobre la pintura de historia. Era hija de un pintor de iglesias suizo de escaso relieve, y pasó su juventud viajando con su padre. En Italia, en la década de

1760, copió pinturas de Correggio en Parma, de los Carracci en Bolonia, y numerosas obras renacentistas en las galerías de los Uffizi en Florencia. Esa época coincidió en Inglaterra con el pleno florecimiento de la pasión por la obra a la "Gran Manera", temeraria mezcla de clasismo y tendencias neoclásicas. Entre sus obras citar un precioso Recipiente cerámico, fechado en 1820, donde demuestra la gran carga sentimental que esta autora introduce en sus obras.

También el diseño para el techo del salón central de la Royal Academy, Londres, 1778. Siguiendo con el estilo de esta artista, resaltamos esta obra dentro de los cánones neoclásicos, en la que distinguimos la afirmación de las mujeres pintoras, por el tema elegido.

Estrella de Diego⁸ nos dice que fue el más mimado juguete de las europeas. Hija de un pintor suizo, empezó muy pronto a ser educada padre, refiriéndose a ella la leyenda como una niña prodigio que prefería pinceles a los juguetes.

Amiga de Goethe y Reynolds, consigue realizar ese arte femenino que tanto gusta a sus contemporáneos porque viene, además, de es modesta y dulce. El conde Bernsdorff resalta cómo sabe permanecer en su lugar de joven pintora, sin traspasar nunca los límites del decoro como hizo Artemisa.

Toda esa pasión innovadora, contenida en la obra de Angélica Kauffmann se plantea en uno de sus más célebres cuadros, ya citado, *Angélica dudando entre la música y la pintura*, del que Parker y Pollock hacen una interesantísima lectura, donde queda claro que Kauffmann realiza un retrato al mismo tiempo que habla de la artista.

Para poder reflejar claramente algunos de los problemas con los que se encontraban las autoras de esta época, transcribiremos una coplilla dedicada a esta pintora y que recoge W. Chadwick⁹:

"Angélica se gana mis aplausos;
por lo suavemente que mancha los lienzos
y por sus graciosas damas, me procura mil delicias.
Pero si se hubiera desposado con tan mansos varones
como los figurados en sus relatos pintados,
me temo que hubiera pasado una noche de bodas bien sosa."

En definitiva, y tal y como nos dice esta autora a lo largo de esa coplilla, y a pesar de su componente de verdad, se percibe un refrán que nos es fami-

liar: que la mujer artista ha de restringirse a pintar “suaves”, “graciosas” y “deliciosas” representaciones de mujeres; representaciones que refuerzan las descripciones de la artista misma como “encantadora”, “graciosa” y “modesta”. Ataques como éste surgían en proporción directa de la categoría de la artista, y no cabe disociarlos de la acusación de que la mujer, al emprender una actividad pública, o se asexuaba a sí misma o, en este caso, asexuaba al hombre.

Las pintoras tropezaron con problemas similares en Francia. Los retratos de Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun y de Adélaïde Labille-Guyard revelan que ambas manipulaban a veces sus pinceladas para destacar diferencias de sexo. Las bruscas y tensas superficies y las intensas miradas de los modelos masculinos en los retratos de los pintores Joseph Vernet (1778) y Hubert Robert (1788) por la Vigée-Lebrun divergen casi por completo de sus retratos de mujeres. La energía mental concentrada de esas figuras (a Robert, el cabello le brota de la cabeza como electrizado) ofrece un agudo contraste con los muchos retratos de mujeres con sus contornos suavizados y sus nebulosos planos. Esas flácidas superficies (luego criticadas como “débiles”) no pueden seguir usándose para demostrar la inferioridad artística de la mujer, vistas las muy diversas convenciones estilísticas evidentes en los retratos de varones.

Al igual que la Kauffmann en Inglaterra, las tres pintoras que trabajaron bajo el patrocinio regio en Francia durante las décadas de 1770 y 1780: Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun (1755-1842), Adélaïde Labille-Guyard (1749-1803) y Anna Vallayer-Coster (1744-1818) nunca se vieron libres de murmuraciones críticas en las que se aludía conjuntamente a la mujer y a su obra. Excepto la Labille-Guyard, todas eran monárquicas convencidas, pero los cuadros que ejecutaron en los años anteriores a la Revolución Francesa —desde los bodegones de la Vallayer-Coster hasta los retratos de la Vigée-Lebrun y la Labille-Guyard— revelan cierto desmañamiento al querer contemporizar con las ideologías rivales de los grupos cada vez más enfrentados: la familia real con sus aristocráticos seguidores y sus pretensiones de que el arte tenía que halagar, y la clase media con su creciente demanda de cuadros de virtud moral.

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Retrato de María Antonieta con sus hijos*, (1787), en este cuadro retrata a María Antonieta con un vestido sencillo rodeada de sus hijos. Los juegos de luces y sombras mudan sus personalidades en personajes que trascienden su contexto histórico. Aquí está claro el cometido central de la mujer en la sociedad clasista: la reproducción, a la vez que va incluyendo la nueva ideología de familia cariñosa.

Nos dice Chadwick¹⁰ que la autora había estado pintando a *María Antonieta* desde 1778. Sus muchos retratos de la reina pusieron de manifiesto su habilidad de pintora en transformar a la nada hermosa reina en una memorable apariencia, mediante la fuerza de su abstracción idealizante.

Anna Vallayer-Coster, *Bodegón* (1767), como ejemplo de una temática muy utilizada en el siglo anterior, y que todavía no ha sido totalmente relegada.

De esta autora nos dice W. Chadwick¹¹ que estaba patrocinada tanto por la corte como por los opulentos banqueros y mercaderes para que ejecutase los modestos temas y las estampas muy artificiosas de sus bodegones, pintados dentro de la tradición realista. Entre sus mecenas figuraba el marqués de Marigny, cuyo cargo era algo así como el de ministro de las artes bajo Luis XV; y su matrimonio en 1781 con un rico letrado y miembro del parlamento le afianzó su posición social.

La Villayer-Coster había aprendido con su padre, que era orfebre y disecador de tapices del rey que se estableció por su cuenta en París en 1754. Para su ingreso en la Académie Royale en 1770 aportó una *Alegoría de las Artes Visuales* y una *Alegoría de la Música*. Ambas obras se expusieron en el Salón de 1771 e inmediatamente suscitaron comparaciones con la obra de Chardin. Pero, aunque estaba muy próxima en espíritu a Chardin, no era mera imitadora suya. Sus obras, modelo de sencillez, orden y vigoroso realismo, sólo hacían escasas concesiones al gusto de la clase media cada vez más orientado a los interiores de cocina rústica de Chardin con sus vajillas de cobre y esmaltadas.

En el Salón de la Académie de Saint-Luc de 1774, además de cuadros de la Vallayer-Coster, también se exponían obras de la Labille Guïard, de la Vigée-Lebrun y de Anne-Rosalie Boquet.

Por otro lado, debemos resaltar que tras la Revolución Francesa, el estilo neoclásico, tal y como nos dice Mireia Freixa,¹² fue asimismo el gran estilo adoptado por el nuevo régimen revolucionario y algunas artistas se adaptan a la iconografía del nuevo régimen. Es el caso de la pintora muy desconocida Nadine Vallain que en 1793-94, realiza una alegoría de la Libertad que se conserva en el Louvre. Otro género propio de la Revolución fue el retrato de prestigiosos ciudadanos, y podemos poner como ejemplo las dos obras de Marie Genenviéve Bouilar (1762-1825), *Citoyen Lenoir*, promotor de la política museística en los años de la Revolución, y de su esposa *Citoyenne Lenoir*, de soltera Adéla Yde Binart, también pintora y que es representada vistiendo un sencillo blusón y con la paleta y los pinceles en la mano (1796, ambos en París,

Musée Carnavalet). Tras los años revolucionarios, dan sus frutos una primera generación de artistas que se habían formado dentro del academicismo en los talleres de David, Regnault o Labille Guiard. Marie Guillemine Leroux de la Ville, condesa Benoist (1767-1926) que trabaja para el Emperador y se vio forzada a renunciar a una brillante carrera por la posición política que disfrutaba su marido, es la autora de un espléndido *Portrait d'une négresse* (1800. París, Museo del Louvre). También debe relacionarse con los años del Imperio, la producción de Pauline Auzou (1775-1835), discípula de Regnault y ya citada más arriba, como una de las pocas mujeres que practica la pintura de historia. Ya en la línea de Ingres, deberíamos recordar la obra de Antoinette Cécile-Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845) una de las primeras mujeres que pudo realizar el imprescindible viaje a Roma.

Y finalmente, en el estilo más contenido del barón François Libertad, destaca su discípula, Marie-Eléonore Godefroid (1778-1849) que se especializó en el retrato de mujeres y niños.

Con la Revolución, la gran exclusión. En 1793 se produjo, tal y como nos dice Chadwick¹³, la represión de todas las asociaciones políticas femeninas por los jacobinos, que arguyeron que las mujeres estaban intelectual y moralmente incapacitadas para la vida política.

A pesar de los intentos de restringir las actividades de las mujeres, las artistas progresaron en los años siguientes a la Revolución. Aunque hasta casi finales del siglo XIX se les negó el ingreso en la École des Beaux-Arts y en las prestigiosas Clases de Bellas Artes del Institut, la mayor facilidad de acceso al Salón y una mayor permisividad en que abordasen temas históricos y mitológicos llevaron a incrementar la representación femenina en las exposiciones del Salón. En el de 1801, eran mujeres un 14,6% de los artistas; para 1835, el porcentaje había crecido a un 22,2%. Las mujeres sobresalieron en el retrato y el género sentimental; Marguerite Gérard, Pauline Auzou, Constance Mayer, Mme. Servières, Jeanne-Élisabeth Chaudet y Antoinette Haudebourt Lescot fueron objeto de notas críticas individualizadas. La pintora de asuntos históricos más ambiciosa fue Angelique Mongez, discípula de David y de Regnault, y cuyo *Alejandro llorando la muerte de la mujer de Darío* obtuvo una medalla de oro en el Salón de 1804. Los temas de mujeres en la historia, la mitología y el amor predominaron en la obra de

Henriette Lorimier, Pauline Auzou, Nanine Vallain, Mme. Servieres y Constance Mayer. Requiere ulterior estudio el papel de David como profe-

sor de las pintoras durante ese período crítico, así como las circunstancias en que esas y otras pintoras ejercieron su actividad tras la Revolución.

Para acabar este apartado lo haremos con las palabras de una ilustrada española Josefa Amar y Borbón, quien escribía en su libro *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres* (pp 61-74):

“La educación de las mujeres se considera regularmente como materia de poca entidad. El Estado, los padres, y lo que es más, hasta las mismas mujeres miran con indiferencia el aprender esto o aquello, o no aprender nada. (...) Las obligaciones del matrimonio son muy extensas, y su influjo da sobrado impulso al bien o daño de la sociedad general, porque el orden o desorden de las familias privadas trasciende y se comunica a la felicidad y quietud pública.

En estas familias privadas tienen las mujeres su particular empleo. Ésta es la dirección y gobierno de la casa, el cuidado y crianza de los hijos, y sobre todo la íntima y perfecta sociedad con el marido. No hay cantinela más ordinaria que la de que las mujeres dominan y gobiernan a los hombres a su antojo. Así es la verdad, y, por tanto, convendría hacer más útil a unos y a otros este mismo influjo y poder, porque ahora solamente se funda en las gracias personales que pasan presto, y que aunque fuesen más permanentes, no se sigue ninguna ventaja de estimar con preferencia el mérito exterior. (...) Un hombre ocupado todo el día en negocios, muchos de ellos desagradables, mira su casa y familia como el centro de su descanso, y el alivio de los pesares que ocasionan los empleos o las tareas de una profesión trabajosa. Este descanso y alivio será completo si tiene una mujer apacible y discreta con quien confiar sus secretos y alternar en una conversación racional. Mas al contrario, ¿qué enfado y desabrimiento le causará a este hombre una mujer necia, o que solamente sepa hablar de sus adornos? No hay que extrañar las consecuencias lamentables que produce este segundo caso(...)”

NOTAS

- ¹ FREIXA, M. “Las mujeres artistas desde la Revolución Francesa al “Fin de siglo”, en SAURET, T. (coord.), *Historia del Arte y Mujeres*, pp. 71
- ² DE DIEGO, E. op. cit. pp 53 y ss.
- ³ FREIXA, M. op. cit. pp. 78
- ⁴ CHADWICK, W. op. cit. pp. 132-133

- ⁵ CHADWICK, W. op. cit. pp. 134 y ss.
- ⁶ CHADWICK, W. op. cit. pp. 141
- ⁷ CHADWICK, W. op. cit. pp. 142 y ss
- ⁸ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 56
- ⁹ CHADWICK, W. op. cit. pp. 147
- ¹⁰ CHADWICK, W. op. cit. pp. 148 y ss
- ¹¹ CHADWICK, W. op. cit. pp. 150
- ¹² FREIXA, M. op. cit. pp. 82
- ¹³ CHADWICK, W. op. cit. pp. 164



5. Realismo y romanticismo: hogar, ángel del hogar

“¡Libertad! ¿Qué nos importa?
¿Qué ganamos, qué tendremos?
¿Un encierro por tribuna?
¿Y una aguja por derecho?”

¡Libertad! ¿De qué nos vale
si son los tiranos nuestros
no el yugo de los monarcas,
el yugo de nuestro sexo?”

(Carolina Coronado)¹

Con el siglo XIX empieza una nueva época social, cultural y económicamente. Será un siglo de cambios, un siglo en el que la burguesía se asentará en el poder. Un siglo en el que la separación entre lo público y lo privado se hará absolutamente realidad. Un siglo en el que el objetivo fundamental en la educación de las mujeres será la creación de lo que se ha denominado “el ángel del hogar”, mujeres amas de casa, esposas y madres. Evidentemente, a partir de aquí se seguirán oyendo voces disconformes con lo que la sociedad tenía establecido para ellas.

Lo mismo que Olympe de Gouges en 1791, con su Declaración de “*Los derechos de la mujer y la ciudadana*”, se empezarán a oír otras voces que querrán romper con el orden socialmente establecido y que segregaba, excluía a las mujeres. Serán voces a través de la poesía, la literatura, la política o la historia. Y también serán representaciones de pinturas, esculturas, de mujeres que no se acomodan, que no se resignan a dicho papel. Así pues, volveremos a encontrar representantes del arte. Un arte que a lo largo del siglo XIX y tal y como nos dice Mireia Freixa¹, ve consolidarse diversos géneros. Géneros que no han sido bien considerados durante largo tiempo por la historiografía, como pueden ser la pintura de animales o la de temas militares, en los que

destacaron dos mujeres: Rosa Bonheur (1822-1899) y Elisabeth Thompson, Lady Butler (1846-1933).

Siguiendo a Mireia Freixa diremos que la primera provenía de una familia de artistas y que todos sus hermanos fueron pintores. Fue una persona convencional que se vestía de hombre y compartía su vida, prescindiendo de todos los convencionalismos sociales, con otra mujer artista, Nathalie Micas.

La segunda es importante precisamente por lo insólito de su temática, las escenas de batalla, un género que nunca había sido tratado por mujeres artistas.

Sin embargo, el género que más practicaron las mujeres a lo largo del siglo XIX, fue la pintura de costumbres, la mayoría de las veces de tipo intimista, aunque se constatan también incursiones en la temática de denuncia social, tan popular en los salones de la tercera mitad de siglo. Entre la gran cantidad de artistas se puede destacar a: Lilly Martin Spencer, Edith Hayllar, Emily Mary Osborn, esta última conocida pintora de género del momento, tema que alternaba con la práctica del retrato.

En la misma Inglaterra victoriana, las mujeres tendrán un papel relevante en un movimiento de signo distinto, el prerrafaelismo, que luchan por conseguir una distinta valoración de la mujer. Son las nuevas musas de la sociedad utópica y laica. Destacaremos a Jane Burden y Elizabeth-Eleanor Siddal.

Y a la vez que se daba esto, nos dice Chadwick² que a lo largo del siglo XIX las artistas existieron en proporción inversa a los ideales predominantes de feminidad de la clase media. Se vieron atrapadas entre una ideología social que prohibía la competición individual y la exhibición pública necesaria para el éxito en las artes, y los movimientos de reforma educativa y social que hicieron del siglo XIX el período de mayor progreso de la historia. Las cualidades que definían al artista (independencia, confianza en sí mismo, competitividad), pertenecían a una esfera masculina de influencia y acción. Las mujeres que adoptaron esos rasgos, fueron, a menudo tachadas de descarriadas sexuales.

Uno de los más apasionantes problemas que nos plantea el siglo XIX es el educativo. Nos dice Estrella de Diego³, heredados todos los inconvenientes de siglos anteriores para que las mujeres recibieran una formación artística adecuada, el 800 replantea las cuestiones, y acaba, inexorablemente, aunque demasiado tarde, por solucionarlas. Pero los problemas de la guerra hacían que la pintura se convirtiera en un medio de vida, en un medio de salir adelante, para la supervivencia.

A pesar de esto, hasta la fundación durante el segundo cuarto del siglo de escuelas de arte especializadas para mujeres en Gran Bretaña y Norteamérica, la enseñanza del dibujo y la pintura a las mujeres se equiparaba a actividades como los bordados, los encajes, la danza y la música. Nos dice W. Chadwick⁴ que a comienzos de la década de 1840, se fundaron escuelas para procurar aprendizaje de dibujo a mujeres, que ellas mismas tenían que sufragar. Sin embargo la segregación en el aprendizaje y los sistemas de educación artística enfocados hacia la decoración cerámica o la labor de aguja, dieron pábulo a acusaciones de que el arte de las mujeres era “mediocre”.

A la vez se daba la relegación de la mujer a la esfera privada de la familia acarrió el que unas escenas familiares fueran especialmente apropiadas para las mujeres artistas. Imágenes de mujeres de clase media con sus niños en el hogar, cuadros de interiores domésticos. Sin embargo, sin una actitud y puntos de vista uniformes.

Entre las autoras que podemos señalar está Alice Walker, quien en su cuadro *Los sentimientos heridos* (1861), tal y como nos relata Chadwick describe un grupo de mujeres jóvenes de ambos sexos en una reunión festiva. En primer plano, un recinto oscuro, una mujer consuela a otra que se ha apartado del grupo que dentro forma una animada escena, y al marchar ha arrojado un guante y su abanico. Detrás de ella, en un salón, las jóvenes miran animadamente a sus compañeros varones. Hay un contrapunto entre los rituales de cortejo y la solidaridad femenina.

También nos encontramos con otras dos mujeres que recoge Estrella De Diego⁵, Lucy Maddox Brown Rossetti y Emily Mary Osborn, la primera, olvidada, se dedicó sobre toda a la pintura de historia. La segunda, típica pintora victoriana, realiza una obra bastante famosa por su reproducción en el *Art Journal* en 1864, en el que una joven, sin nombre y sin amigos, trata de abrirse camino (para sobrevivir) en el mundo del arte ante el escepticismo del marchante de quien tímida y nerviosa espera el veredicto.

Emily Mary Osborn, en su cuadro *Sin fama ni amistades*, (1857), muestra a una mujer joven acompañada de un muchacho que ha entrado en la tienda de un joven marchante con un cuadro y una carpeta de pinturas o dibujos. Está cuidadosamente compuesto para poner de relieve la transformación de la mujer en mercancía en el comercio del arte, y la soledad y desamparo de una mujer soltera en la sociedad patriarcal. Mientras que el marchante estudia el cuadro con condescendencia apenas contenida, las demás figuras masculin-

nas en el recinto centran sus miradas en la mujer, desviando su atención de un grabado que muestra las piernas desnudas de una bailarina y una mujer agachada. El mensaje es claro: la mujer no tiene cabida en el comercio del arte; pertenece al arte como objeto, no como creadora o proveedora.⁶

Anna Blunden, en su cuadro *La costurera*, (1854) plasma a las esclavas de la aguja que trabajaban con poca luz en viviendas reducidas para confeccionar a mano prendas de vestir lujosas para clientes de las clases alta y media. El tono casi religioso de la obra: la mujer, que parece haber estado trabajando toda la noche, entrecruza las manos y mira al cielo al rayar el alba, contrasta con la realidad de la dura labor de horas y horas de las menudísimas puntadas de una camisa de vestir de caballero.

Otra representación del trabajo de las mujeres lo tenemos en un cuadro de Rebeca Solomon titulado *La institutriz*, (1854), donde contrapone a la llamada institutriz, con un discreto atuendo oscuro, con la animada figura elegantemente vestida de la dama joven que toca el piano para su atento esposo.

Siguiendo a Estrella De Diego⁷ introduciremos a Gwen John en este momento a pesar, tal y como dice ella, de vivir hasta entrados los 30 de nuestro siglo la podemos presentar como uno de los más originales fenómenos de la pintura femenina en el siglo que nos ocupa, y no sólo por la calidad indiscutible de sus obras, sino por su vida llena de pasiones, de soledad y de retiro. Pero ella no abandona el arte cuando muere el hombre al que ama, Rodin, sino que se concentra en él.

Recibe una educación típica victoriana, estricta, opuesta a lo que los jóvenes ven como felicidad. Se expresa siempre a través de una línea pura y delicada, con una ambigüedad de reminiscencias impresionistas, tamizada siempre a través de una óptica pos victoriana. Esta mujer, contradictoria y sensitiva, producto indiscutible de esa época que vive, turbulenta y fascinante, refleja en cada trazo una exuberancia y melancolía combinadas. Gwen siempre ejecutó la pintura con rapidez, trazo firme y seguro, abandonando, incluso en un momento de su obra, la técnica fluida, para dedicarse a una pintura de pinceladas más nerviosas, diminutas.

Su gran cantidad de mujeres representadas capta sus estados de ánimo, las fluctuaciones complicadas de su alma. Como ella dice: "No creo que cambiemos, pero desaparecemos a veces". Y añadiremos lo que de ella nos relata Chadwick⁸, nacida y criada en Gales, hizo su aprendizaje en la Slade

School de Londres; se marchó a Francia a los veintisiete años y allí se quedó el resto de su vida. La vida dedicada y reflexiva de esta autora, le permitió mantenerse muy independiente de las obligaciones sociales que ataban a muchas mujeres de su tiempo. Su cuadro *Un rincón de la habitación de la artista*, París, (1907-1909), es un claro ejemplo de los interiores sencillos bañados de suave luz, donde se capta la atmósfera.

Por otro lado no debemos dejar de mencionar a las autoras que trabajaron sobre la representación de animales, como es el caso de Rosa Bonheur, de quien su cuadro *La feria de caballos*, (1855), se convierte en uno de los más conocidos y admirados de todo el siglo XIX. Cabe resaltar la vitalidad y fidelidad a la naturaleza de la obra.

De esta autora nos dice Chadwick⁹ que fue una de las artistas más famosas del siglo XIX, y una de las mejores pintoras de animales de toda la historia. Nacida en Burdeos en 1822, siempre fue alguien fuera de lo normal entre las artistas de su época. En sus pinturas de animales subraya la nobleza de los mismos, tirando del arado, corriendo, bajo cielos limpios, llenos de luces y que nos recuerdan los de la pintura holandesa del siglo XVII.

Así mismo destacaremos a Elizabeth Thompson de quien nos dice Chadwick¹⁰ que se negó a restringirse a temas “femeninos”. Pintó el mundo de la guerra y la vida de los soldados, un mundo que por supuesto “pertenece” a los hombres, y ella logró un deslumbrante éxito durante un período breve. Fue denominada “la primera pintora que ensalzó el valor y la fortaleza del soldado británico común”.

Sus orígenes opulentos y privilegiados le permitieron tener una buena formación, tomando lecciones de pintura al óleo desde 1862. En su cuadro *Pasando lista después de un combate, Crimea*, (1874), aborda un tema que las mujeres no habían retomado. Una paleta fría, negra y gris que evoca brillantemente la atroz campaña de Crimea con los soldados derrengados y el campo de batalla cubierto de nieve. Introduce un realismo antiheroico y una afectuosa atención a los sufrimientos del soldado raso.

Aunque ésta fue la pintora más conocida, nos dice Chadwick que hubo otras mujeres que se aplicaron a temas de mujeres heroicas y de historia que les permitieran entrar en el campo de la pintura de una manera firme. Podemos resaltar a la ya citada Lucy Madox, a Henrietta Ward y a Emily Osborn. Esta última tuvo especial predilección por mostrar la amistad femenina, la ayuda entre mujeres y su firmeza.

Evelyn Pickering de Morgan, *Medea*, (1889), aquí sustituye las representaciones convencionales masculinas de Medea como cruel tentadora por una imagen de una mujer versada en brujería.

Anna Lea Merrit, *La Guerra*, (1883), aquí la autora con un claro apoyo a la feminidad nos presenta cinco mujeres y un muchacho que están esperando el regreso de los guerreros. Expresa su respeto por la tradición clásica a la vez que muestra el lado femenino de la guerra: la ansiedad, los temores y la larga espera, opuestas a la glorificación de la guerra que hemos visto en Lady Butler.

A partir de aquí haremos una breve incursión en el arte norteamericano del siglo XIX. Para ello seguiremos a W. Chadwick¹¹, quien nos dice que los movimientos en pro de una reforma social en Norteamérica fueron incentivados por un grupo concreto que a su vez ayudó a la realización de artistas. Desde un principio la organización social de la mujer se vertebró en torno a las manualidades inculcadas en el hogar. La labor de aguja y la manufactura de tejidos, cada vez más polarizadas en el siglo XIX entre una actividad que se daba por supuesta a todas las mujeres y una actividad productiva, llegaron a ser un foco de mujeres organizadas políticamente que luchaban por reducción de jornada, mejores condiciones laborales, etc.

El pleno impacto del movimiento feminista comenzó a sentirse con motivo de la primera Convención Nacional Estadounidense de los Derechos de la Mujer en Séneca Falls (Nueva York), en 1848. Un cubrecama realizado pocos años después sugiere el nuevo espíritu que animaba a las mujeres norteamericanas. En el que veremos, el más atrevido, la mujer está pronunciando una charla pública.

Se hacen todo tipo de representaciones que recogerán las reivindicaciones de este movimiento feminista, como una colcha de *Los derechos de la mujer*, década de 1850. Cualquier forma es buena para las reivindicaciones.

La geografía y la clase social tuvieron un papel significativo en la configuración de las trayectorias de las artistas norteamericanas del siglo XIX. La mayoría provenía de la costa Este, familias ricas y educadas. Tenemos ejemplos como el de Lille Martín Spencer que supone una excepción puesto que su marido la ayudó para que pudiera desarrollar su labor como artista, de la que ella estaba plenamente convencida y que no abandonaría por nada del mundo.

Así mismo tenemos mujeres escultoras que acariciaron el neoclasicismo a través de colecciones históricas y esculturas clásicas. Entre ellas destaca-

remos a Harriet Hosmer, quien decía “concedo que el pintor tiene que ser tan científico como el escultor, y en general ha de poseer gran variedad de conocimientos, y que lo que él produce se entiende con mayor facilidad por la masa, porque lo que la masa ve en el lienzo se observa con mayor frecuencia en la naturaleza. En la alta escultura no sucede eso. Un pensamiento elevado puede cobrar forma de una manera elevada, y esa grandeza no halla contrapartida en las cosas cotidianas.

Harriet Hosmer, *Beatrice Cenci*, (1857), en el que nos refleja el drama en verso de Shelley, *The Cenci*, cuando, mediante el sueño, Beatriz se libra temporalmente del horror de haber asesinado a su odioso e incestuoso padre. La escultura corresponde al espíritu del poema de Shelley. Su primera figura la esculpió de mármol de tamaño natural, *Héspero o La Estrella Vespertina* (1852).

En *Zenobia encadenada*, (1859), donde nos refleja la historia de Zenobia, la reina de Palmira del siglo III que fue derrotada y capturada por los romanos. La figura drapeada está proporcionada con arreglo a los cánones clásicos; los rasgos faciales están tomados de una moneda antigua, y el ropaje y los adornos, de un mosaico de San Marcos en Florencia.

Por otro lado nos encontramos con Emma Stebbins que empezó como pintora, acabó por interesarse por la escultura a raíz de conocer la de Cushman en Roma en 1856. Trabajó temas históricos y religiosos, así como para plazas públicas, como el *Ángel de la Fuente de las Aguas* (1862) en el Central Park de Nueva York. En *La Industria*, (1860), una nueva escultura de corte neoclásico para resaltar una actividad fundamental en la sociedad del momento.

Otras artistas fueron Margaret Foley y Florence Freeman. De la primera, destacaremos la obra *William Cullen Bryant*, (1867), como un ejemplo de bajorrelieve.

Por último cabe citar a Anne Whitney, Edmonia Lewis y Vinnie Ream Hoxie, como representantes de este movimiento escultórico en los Estados Unidos.

Para finalizar retomaremos una vez más el discurso de las mujeres en este siglo. En este caso hemos elegido a Concepción Arenal, y un fragmento de su libro *La mujer del porvenir*, pp. 138-ss.4.

“La vida de la mujer es sedentaria y monótona: no tiene ni actividad ni variedad. Si es vulgar, admite el amor, cualquier amor, como pasatiempo, si no lo

es, ama con vehemencia, con pasión. Toda la febril actividad de su alma se concentra en un solo punto; ninguna cosa la distrae de su peligroso éxtasis, y el día que se extravía, nada la contiene, y el día que se aflige, nada la consuela; porque un ser era la luz de sus ojos, y cuando la pierde, queda en la oscuridad y ve extrañas visiones. . . .”

NOTAS

- ¹ KIRKPATRICK, S. *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Castalia, 1992, Madrid.
- ² FREIXA, M. *op. cit.* pp. 84-86
- ³ CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 167
- ⁴ DE DIEGO, E. *op. cit.* pp. 67
- ⁵ CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 168-169
- ⁶ DE DIEGO, E. *op. cit.* pp. 71
- ⁷ CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 174
- ⁸ DE DIEGO, E. *op. cit.* pp. 73-75
- ⁹ CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 275 y ss.
- ¹⁰ CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 177-181
- ¹¹ CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 189
- ¹² CHADWICK, W. *op. cit.* pp. 192 y ss.
- ¹³ ARENAL, CONCEPCIÓN, 1916 t.4º *Obras completas*. Librería Victoriano González. Madrid.

6. Ojos de mujer

“Porque haces tu can de la leona
Más fuerte de la Vida, y la aprisiona
La cadena de rosas de tu brazo.

Porque tu cuerpo es la raíz, el lazo
Esencial de los troncos discordantes
Del placer y del dolor, plantas gigantes”.

(Delmira Agustini)¹

En el siglo XIX se concentran en París un grupo de artistas que revolucionan la pintura y acaban con el academicismo, dando lugar a las primeras vanguardias. En ese momento París es el centro de la revolución artística, allí iban a estudiar personalidades de los más variados países de Europa, o de América, como Mary Cassatt. Es en este arte, en el que se pinta lo que se ve, donde pueden sumergirse mujeres como la anteriormente citada o Berthe Morisot, que pueden representar escenas de la vida cotidiana. Encontramos una íntima relación entre los cuadros representados y la realidad existente, es decir, el significado social reflejado por los cuadros impresionistas, nos dice W. Chadwick²; “sugiere una compleja relación entre la nueva pintura y la nueva familia de la clase media (a la cual pertenecían muchos de los pintores y pintoras impresionistas)”.

Encontraremos todos los puntos fundamentales del impresionismo: figuras apenas esbozadas, escenas de la vida cotidiana, la importancia de la luz, y sobre todo del color de manera que la armonía de la luz con una intensidad menor, permita distinguir y apreciar la tonalidad de los colores.

Más que la realidad lo que se está representando son una serie de realidades creadas por la luz. Las sombras dejan de ser oscuras y son espacios coloreados con las tonalidades complementarias. La pincelada es suelta, a través de toques de color.

Una autora será Susan MacDowell Eatkins, quien en su *Retrato de Thomas Eatkins*, 1889, representa un primer ejemplo del grupo de mujeres que se adhieren al nuevo movimiento estilísticamente radical.

Siguiendo a Chadwick³, diremos que la mujer a quien más admiraban en París es Mary Cassatt, (1844-1926), hija de un rico negociante de Pensilvania se instaló en París, donde fue acogida con gran calor debido a su encanto personal y a la capacidad artística que demostraba, cuadros ejecutados con una mano maestra, “con un toque enérgico que bien poco se espera nadie que haya salido de los dedos de una mujer”. Y según nos relata Estrella de Diego⁴, Cassatt es uno de los personajes más contradictorios, ya que, a pesar de dejar América y su refinado ambiente, nunca perdió su pasión por las cosas bellas y exquisitas.

Respetada siempre como una artista dedicada a su trabajo por los demás y por ella misma que fue consciente de su seriedad en el arte. Lo que más nos llama la atención es su preocupación por el tema de la mujer. Supone una crítica áspera a lo establecido desde la infancia hasta la vejez, incluso en las obras que más parecen adecuarse a la clásica ideología.

En su cuadro *Madre e hija*, 1905, vuelve a la convencional asociación de la mujer con el espejo. Los ritos privados cotidianos de la mujer y su aseo, fueron ampliamente representados.

En *Mujer de luto en la Ópera*, 1880, la composición, compleja y distribuida por sexos, de un asunto está brillantemente articulada. El tema del baile, el concierto o la ópera era uno de los populares entre los impresionistas, y en el cual espectáculo y público pueden fundirse en un solo golpe de vista. Ella prescinde del escenario y se centra en una mujer joven vestida de luto, la cual, asidua a la ópera, apunta su catalejo al escenario. De lo que no se da cuenta, es que ella misma ha pasado a ser parte del espectáculo.

Junto con la anterior destacaremos a Berthe Morisot, nacida en 1841, fue la menor de las tres hijas de un acaudalado funcionario público, y pronto demostró un gran talento para el dibujo. Sus temas fueron tomados de la vida cotidiana. La dejadez contingente, la falta de sentimiento y la levedad de los brochazos de cuadros como *Cazando mariposas* (1873) y *La madre y la hermana del artista* (1870), reflejan el arte del momento.

En este último *La madre y la hermana de la artista*, 1870, recoge los aspectos fugaces de la vida a través de este momento de intimidad doméstica.

La presencia de esta artista entre los impresionistas puede parecer menos extraña si analizamos su trayectoria. Tal y como nos relata Estrella de Diego⁵, sobrina-nieta de Fragonard, fue educada dentro de la costumbre burguesa en las disciplinas pictóricas, y su influencia definitiva fue el conocer a

Manet en 1867. Enseguida le llegan los éxitos. Una fuente en la que podemos conocer mejor el siglo XIX y la vida de esta artista son sus propios escritos.

Siguiendo a Estrella de Diego⁶ incluiremos aquí a Suzanne Valadon, de la que nos dice que de todo el grupo impresionista podría considerarse la más revolucionaria, incluso anarquista. Ella no fue la mujer culta que escribía cartas o diarios, sino que las noticias de su vida han llegado a nosotros a través de su forma básica de expresión: los dibujos.

En su cuadro *Abuela y muchacha entrando en la bañera*, 1908, una vez más, como era habitual colocó con a sus figuras en escenarios domésticos específicos, rodeándolas de imágenes caseras y de la vida cotidiana. Los desnudos femeninos de la Valadon combinan la observación con un conocimiento del cuerpo femenino basado en su experiencia como modelo. Ella pone énfasis en el momento específico y en la acción física. La mujer no es una lozana superficie aislada y controlada por la mirada del varón, sino es libre y realiza movimientos que controla, como aquí entrando en la bañera.

Esta artista hizo que sus mujeres bañándose no fueran el objeto primordial de la mirada del espectador, y las pintó absortas en sus actividades.

En *El dormitorio azul*, 1923, aunque resulte sensual la postura de la mujer, es una sensualidad que proviene de sí misma, de su propio cuerpo.

Por último, para acabar este escueto recorrido hablaremos de Camille Claudel, discípula de Rodin, cuya ayuda contribuyó al mito de la productividad del artista. Esta mujer de vida atormentada (acabó en un manicomio los últimos treinta años de su vida) podía insertar en sus esculturas todo el movimiento, los múltiples puntos de vista, el movimiento, la rugosidad de superficies y la multiplicación de planos con los que obtiene efectos de luz, de vida y de gran fuerza en sus obras. El sentimiento, la pasión, la vida, quedan absolutamente reflejados en sus esculturas.

En el magnífico busto de Rodin realizado en 1892 cuando eran colaboradores, amantes, discípula y maestro, observamos toda su maestría. Es en 1885 cuando empieza a trabajar con él. Trabajan uno al lado del otro, en el taller. Ella lo amaba, amaba a este escultor con el que creía que tenía tantas cosas en común.

Sakúntala, El rey ebrio del reencuentro con la amada perdida, su memoria reconquistada en un instante de eternidad, lo realiza en 1888. Rodin dijo: "quizá yo le haya enseñado dónde hallar el oro, pero el oro está en ella".

Su escultura, *L'implorant*, puede acercarnos a su vida y a su muerte.

“Sola

Pequeña, minúscula, acaba de poner el pie en la gran losa de mármol blanco y toda la página se ha estremecido

Sola.

Embarca. Ha esperado partir durante mucho tiempo.

Una débil sonrisa modula una vez más los hermosos labios altivos, los labios un poco agrietados, pálidos”⁷.

NOTAS

- ¹ AGUSTINI, D. Poesías Completas. Cátedra. 1993. Madrid.
- ² CHADWICK, W. op. cit. pp 212
- ³ CHADWICK, W. op. cit. pp. 212 y ss
- ⁴ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 81
- ⁵ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 83
- ⁶ DE DIEGO, E. op. cit. pp. 84
- ⁷ DELBEÉ, A. (1989): Camille Cloude. Barcelona. Circe

7. Derribando barreras, construyendo nuevos discursos

“Me encanta ser mujer
Tener cuarenta años
Ser dueña de mi vida
Enamorarme de los hombres
Olvidarme fácilmente de los hombres
Escribir mis poemas
Cocinar platos aromáticos
Elucubrar comidas criollas exquisitas

Oír la lluvia azotar el aire
Oír los truenos
Desatar los truenos
Correr las olas en mi carro en llamas
Y darte la manzana, Adán:
cómela, cómela”

Olga Nolla¹

El siglo XX es un siglo de cambios, retos, aventuras y derechos consolidados en lo que se refiere a las mujeres del mundo occidental. El papel desempeñado por las mujeres va cambiando. Todavía tiene que seguir andando caminos, pero la situación ha cambiado. Sin embargo todavía (y es la idea central sobre la que gira el presente trabajo) queda camino por recorrer. Como nos dice Julia Barroso Villar: “El gran acopio de artistas mujeres que aportaron sus esfuerzos y creatividad al campo de la vanguardia artística impresiona por el inmenso desconocimiento que suele tener de ellas no sólo el gran público, sino el formado académicamente, y limitado por lo mismo a un sesgo paternalista, aún cuando se reconozca la presencia de alguna”. Desde Sonia

Terk, Gabrielle Münter, Remedios Varó, Pepa Osorio o María José del Moral, hay todo un cúmulo de artistas que trabajaron, crearon, dibujaron, y que es en la actualidad cuando el nivel de reconocimiento que se va adquiriendo sobre ellas es el inicio de todo el que se les debe y que entra en contraposición con el escaso que han tenido a lo largo de los tiempos.

Conforme avanzamos en el análisis de la obra de arte, conforme profundizamos en su estudio nos damos cuenta que cada vez se tiende a identificar a la mujer como sujeto, y no como objeto, de representación. Y este hecho, tal y como nos dice W. Chadwick² “supone un largo y arduo proceso; el grupo cultural dominante suele percibir como una amenaza el renegociar los paradigmas culturales. Al apropiarse de los códigos que poseen gran poder social, al desmontarlos para exponer su falta de consistencia y de ideología, y al utilizar sólo fragmentos y negar el todo, las artistas revelan de qué manera están atrincherados los códigos de significación en la cultura dominante”, de manera que el arte contemporáneo obra de mujeres “difunde saber teórico y promueve cambios sociales”.

Siguiendo en todo el desarrollo de este apartado a Chadwick descubriremos como las aportaciones de las mujeres creadoras son cada día más numerosas.

La primera autora de la que vamos a recoger una referencia es Gabriele Münter (1877-1962), quien realizó su labor en Alemania, donde junto con Kandinsky fue avanzando hacia una mayor abstracción. Reduciendo la forma a figuras de color simplificadas y contorneadas por trazos oscuros, sintetizando la expresividad del color fauve con una organización formal basada con frecuencia en composiciones y formas piramidales. En su obra *Paseo en barca*, (1910), en la que sustituye la informalidad de la pintura impresionista sobre el tema por una composición muy apiñada y jerárquica, en la que Kandinsky domina el grupo comprimido en el estrecho espacio de la barca. En *Retrato de Marianne von Werefkin*, (1909), sitúa la figura mediante su florido sombrero multicolor y el echarpe violeta sobre el llamativo fondo dorado. La simplificación de la figura en bloques de color, la forma piramidal y la sustitución del modelado por un grueso contorno negro es característica de sus cuadros.

La segunda autora que nos encontramos es Vanesa Bell (1879-1961), quien realiza una evolución en su arte hasta llegar a una mayor abstracción a través de sus experimentos en decoración con cajas de laca, introduciendo dibujos derivados de los mosaicos y la azulejería. En *El baño*, (1917), podemos apre-

ciar la búsqueda de expresión a través de la figura del bañista. Entre las ocho obras que expuso en 1916, había cuadros abstractos estrechamente vinculados a su obra corriente en las telas. Diseños atrevidos, tanto en colores y formas, de un gusto audaz, quizás para la mujer urbana moderna.

Sonia Delaunay, *Contrastes simultáneos*, (1912), en el que revela el empeño por la dinámica del diseño de superficie que luego pasó a ser su principal dedicación. Trabaja con libertad los colores, de manera que se combinan sucesivamente en el lienzo. Realizó vestidos, figurines de formas abstractas que intentaban acrecentar el movimiento natural del cuerpo como establecer una ondulante vibración cromática.

Hacia 1913, los futuristas italianos tenían la intención de lanzar el vestido como signifiante del modernismo revolucionario. Las actitudes futuristas distaban mucho de apoyar los movimientos feministas, a los que tachaban de oportunistas o utilitarios.

A pesar de esto, las mujeres siguieron trabajando. Quizás donde se pueda observar una mayor abundancia de mujeres es en la vanguardia rusa, puesto que eran tratadas con total igualdad. El arte ruso anterior a la revolución de 1917 se desarrolló en torno a dos grandes líneas, unos en las grandes dimensiones y otros en la construcción, la textura y el diseño. Coexistieron el neoprimitivismo, el cubofuturismo, el rayonismo, el suprematismo y el constructivismo.

Podemos hablar de artistas como Natalia Goncharova, V. Tatlin, L. Popova, N. Udaltsova o A. Exter. Un ejemplo de la obra de estas autoras, lo observamos en:

1. Alexandra Exter, *Composición*, (1914), donde observamos los principios de inarmonía, disimetría y deconstrucción con los que gustaba trabajar a esta autora, a la vez que daba una sensación de espacio expansivo con cuñas de color plano y crudo.
2. Varvara Stepanova, *Diseño para uniformes deportivos*, (1923), dando respuesta a la proposición de los revolucionarios de que los artistas colaborasen en problemas industriales, tenemos este diseño de uniformes, unos modelos vistosos, sencillos y geométricos.
3. Liubov Popova, *Arquitectura pictórica*, (1918), este idioma abstracto que utiliza esta artista que interpreta el cubismo y el futurismo como "el problema de la forma" y "el problema del movimiento en color", dándole también mucha importancia a la textura.

A esta expansión en el arte ruso, también hemos de añadir lo que estaba sucediendo en otras zonas de Europa, donde también la moda, el ideal de nueva mujer, los cambios tenían lugar. Como ejemplo podemos tomar a Romaine Brooks, quien centró su búsqueda de la belleza en el cuerpo andrógino. Dibujando en la tradición sáfica, ejecutó imágenes clásicas y prerrafaelistas de enigmática e imponente belleza femenina, como en *La amazona* (Natalie Barney), (1920), que es el único de sus retratos de mujeres en el que no hay ambigüedad en el vestir. La calidad pictórica de las pieles que envuelven el cuerpo de la Barney como un manto resalta su concentrada inteligencia. Por ello resulta extraordinario, como estudio de la inteligencia femenina. En su *Autorretrato*, (1923), aquí la paleta negra, gris y blanca, junto con la imagen de la mujer dentro de un tipo de traje masculino, nos representa a dicha mujer libre de las construcciones patriarcales del cuerpo femenino como objeto del placer del varón, aunque está en incómoda relación con la retórica y la modificación de la mujer moderna.

Pero esta nueva imagen, la que prometía un nuevo mundo a la mujer moderna en la sociedad industrial del siglo XX sólo fue una realidad para las mujeres ricas y privilegiadas. Cuando se filtró a las masas de mujeres trabajadoras, funcionó como una fantasía, muy alejada de las realidades de las vidas de muchísimas mujeres, pero enérgicamente afirmada mediante campañas en los medios de comunicación, con el fin de promocionar el consumo: vender juventud, belleza y tiempo libre junto con la última moda.

A partir de aquí entraremos a analizar a un grupo de artistas que se podrían calificar como "independientes" dada su no adscripción a una escuela concreta. Pero sería "arbitrario y engañoso referirse de esta forma, ya que ninguna artista es independiente de los usos y costumbres económicos, sociales y culturales dentro de los cuales se produce el arte.

Dentro de todos estos grupos entraremos a analizar corrientes tan importantes como el expresionismo, surrealismo, etc.

Entre las pintoras asociadas al expresionismo las de Paula Modersohn-Becker y Käthe Kollwitz son las que más revelan la quiebra existente entre la ideología modernista y la realidad social. Atrapada entre el conservadurismo artístico y social de los pintores y la influencia del modernismo francés, la primera luchó por producir imágenes que dieran cuerpo a un arte de contenido social radicalista sin rival en su tiempo, y su elección del realismo gráfico como estilo, su uso exclusivo de los medios de estampación y su producción

de carteles y láminas humanitarias, todo ello contribuyó a que su obra fuera luego devaluada, y los historiadores del arte la desecharan como “ilustrativa” y “propagandística”.

Nacida en Dresden en 1876, era hija de padres de clase media acomodada, que alentaron sus aficiones artísticas. Comenzó a estudiar con Makensen. Y a partir de aquí su pintura evolucionó de forma que entran en confluencia tres grandes temas: el arte, la maternidad, la naturaleza, reflejados a través de la visión de la realidad social. La muerte de esta artista, a poco de dar a luz brinda un irónico comentario acerca del abismo existente entre la maternidad idealizada y las realidades biológicas de la fecundidad. En su *Autorretrato con collar de ámbar*, (1906) de los primeros óleos de este tipo realizados por una mujer; pero como tales, son extrañamente ambiguos. Rechazando la nostalgia romántica, llevó la simplificación de la forma hasta un extremo que embota la sensualidad normalmente asignada a la carne femenina en la historia del arte. En *Paisaje con cochecito*, la maternidad, algo siempre presente, parecía como predestinación.

K. Kollwitz sustituye la imaginería arquetípica de la abundancia femenina por las realidades de una pobreza que con frecuencia impedían a las mujeres alimentar a sus hijos o gozar de la maternidad. Ella siguió en una pintura de tipo social, de apoyo a las mujeres pobres, trabajadoras, mediante el grabado y la litografía. En *El ataque, El alzamiento de los tejedores*, 1895-1897, basado en una obra de teatro recoge una temática en torno al sufrimiento, incluida la muerte, de los tejedores hasta su decisión de emprender una acción colectiva. Grises, oscuros y negros y líneas agudas realzadas o fuertes luces evocan poderosamente la trágica rebelión de los tejedores contra unas condiciones infrahumanas de trabajo. En su *Pietá*, (1937/38), la expresividad es absolutamente manifiesta.

Por otro lado nos surge la personalidad de Marie Laurencin (1885-1956), quien estuvo cercana entre otros a Picasso, como podemos observar en su cuadro *Grupo de artistas*, (1908), en el que figuran Apollinaire, Picasso, ella misma y Fernand Olivier.

Además de esta creadora podemos resaltar en esta época a F. Stettheimer o Georgia O’Keeffe.

En este momento entraremos en el surrealismo. Desde el siglo XIX, no hay movimiento artístico que haya aclamado la idea de la mujer y su creatividad tan apasionadamente como el surrealismo en las décadas de 1920-1930.

Ninguno ha tenido tantas mujeres en sus filas, y tampoco ningún movimiento moderno ha desarrollado un cometido más complejo para la mujer artista.

La imagen de la feminidad etérea y rompedora de moldes que penetró en la poesía de Bretón en la década de 1920, así como el hecho freudiano de situar a la mujer en el centro de los poderes creativos, sitúa a muchas artistas en la posición de acercarse al surrealismo.

Podremos estudiar artistas como Leonora Carrington, Leonor Fini, Kay Sage, Dorothea Tanning, Remedios Varó, Frida Kahlo, Maruja Mallo.

Remedio Varo, *El sustento celestial*, (1958), donde una mujer aislada está sentada dentro de una torre solitaria, con expresión vacía en su exhausto semblante, y muele con gesto mecánico estrellas, con las que alimenta a una insaciable luna. La tétrica paleta y el acabado mate recubren la obra con sombrío velo.

Las artistas se volvieron hacia su propia realidad. Las mujeres pensadas como objetos y lugar mágico, y situadas como sujeto de arte, vivieron esta dualidad de múltiples maneras.

Kay Sage, *En el tercer sueño*, (1944), donde la abstracción, la figuración simbólica quedan patentes.

En este sentido Frida Kahlo será un exponente, emblemático de esta dualidad de la que hablábamos. Por un lado un personaje externo constantemente reinventado mediante el vestido y el adorno, y una imagen interna nutrida de dolor de un cuerpo tullido en un accidente de autobús cuando era adolescente, imbuje a su pintura una complejidad obsesiva y una calidad narrativa que perturba en su ambigüedad. Ésa es también la característica de gran parte de la obra de otra artista mexicana coetánea, María Izquierdo (1902-1955) De todos los cuadros de Frida Kahlo resaltaremos *Maternidad*, (194...?), es un tema que siempre le preocupó, siempre presente en su universo.

Leonora Carrington, *Autorretrato*, (1938), donde se vuelve a utilizar el espejo para afirmar la dualidad vital, de ser una misma observada y observadora.

Maruja Mallo, *Mujer y espigas*, Maruja nos dice: "El arte nuevo debe descubrir leyes, considerar la naturaleza como un todo. El arte debe ser un compendio de conocimientos, tiene que darse cuenta exacta del lugar que ocupa en el conjunto de los hechos naturales e históricos".

A muchas de las mujeres asociadas al surrealismo, el pintar le sirvió de medio para sostener un diálogo con la realidad interna. El surrealismo daba su beneplácito a la exploración personal tanto por los hombres como por las mu-

jeros; al hacerlo, legitimaba una vía familiar a muchas mujeres, y brindó una nueva forma artística a algunos de los conflictos que arrastraron las mujeres en los movimientos artísticos de comienzos del siglo XX.

Por lo que respecta a la segunda mitad del siglo XX, a la entrada ya en la total abstracción o en los movimientos actuales, haremos un breve recorrido, y lo iniciaremos con una autora norteamericana, Lee Krasner quien estuvo empuñada en la búsqueda de la síntesis entre la forma abstracta y el contenido psicológico. Ella comenzó a acercarse a la pintura como ejercicio de meditación. Y a partir de aquí, con las teorías de orientación psicoanalítica de las décadas de 1970 y 1980 buscó el diseño de marcas significantes. Es un buen exponente del expresionismo abstracto. En su cuadro titulado *Imagen gatuna*, (1957), los tonos pastel, los contornos frondosos y las formas ovoides se combinan con brochazos turgentes y formas agresivas interpenetrantes.

Otra autora, Helen Frankenthal es la única pintora de este período que nunca tuvo el género como materia de discusión. Su obra está vinculada a una inmutable y esencializada tradición de la obra femenina. En *Montañas y mar*, (1952), su primer lienzo de grandes dimensiones, contiene masas de vistosos colores y formas fluidas.

A finales de la década de 1950, muchos artistas se iban alejando del drama del expresionismo abstracto, y denunciaban su contenido simbólico, mítico y subjetivo como ardid retóricos. Y adaptaron los procesos mecánicos y la imaginaria cotidiana del pop art, o las superficies coloreadas de la abstracción pospictórica y los sólidos fabricados industrialmente de la escultura minimal. Como

Nikki de Saint Phalle, con su *Nana*, (1965), figura exagerada con alegres colores, desde luego infantiloides y monstruosas, arquetípicas y con aire de juguetes, construidas con estructuras de alambre y tela metálica cubiertas de telas e hilos con el fin de crear intrincadas superficies con textura. Agresivas y a la vez locamente divertidas.

Cabe citar autoras como E. Carlett, F. Ringgold y May Stevens

De Faith Ringgold, *La boda: cubrecama del amante, n° 1*, (1986), clarísimamente comprometido con los movimientos de liberación de las personas de raza negra en los Estados Unidos de Norteamérica.

Cierto número de pintoras se orientó hacia imágenes de desnudos masculinos y femeninos como sede de sus investigaciones feministas, como Sylvia Sleigh, quien en su obra *El baño turco*, (1923), las mujeres sujeto, ¿los hombres objeto?

En otra temática Alice Neel, *María encinta*, (1964), el desnudo de mujer encinta es un tema importante a reivindicar.

Mónica Sjoo, Liz Moore y B. Skinner formaron parte de un grupo de artistas que en Gran Bretaña utilizaron la imaginería figurativa en oposición a la ortodoxia de la abstracción formalista.

A lo largo de este período, las artistas feministas desafiaron las exigencias y condiciones de los sistemas patriarcales echando mano de una serie de estrategias y tácticas políticas, ensalzando el poder y la dignidad de las mujeres, sus modos de vida,...

De Mónica Sjoo, *Dios otorgando el nacimiento*, (1969), esta imagen inspirada por una religión de adoración a una diosa, y mostrada en la exposición "Poder femenino", suscitó intensas controversias, y la artista fue amenazada de acción legal por blasfemia y obscenidad.

Se expone la necesidad de conocer la historia, de conocer las manifestaciones artísticas como instrumentos para poder transformar las propias vidas.

También el uso de nuevos materiales, la investigación, centraron el arte. Como ejemplo citaremos a Magdalena Abakanowicz, y su obra *Espaldas*, (1976-1982), con el uso de distintos materiales, materiales no tradicionales en el arte, como el uso de fibras. La idea de utilizar la tela como material artístico fue importante y revolucionó en su momento el mundo del arte.

Miriam Schapiro, *Anatomía de un quimono*, (1976), esta artista, basándose en su utilización de la labor de aguja y de la tela, comenzó a combinar collage de telas con pintura acrílica en cuadros abstractos que denominó "feminajes", para incluir todas las actividades antes citadas (es decir, el colega, el assemblage, el découpage y el fotomontaje) que son practicadas por mujeres empleando las técnicas tradicionales femeninas para realizar su arte (coser, remendar, el ganchillo, el corte, el appliqué, la cocina y similares), actividades que también implican a los hombres, pero asignadas en la historia a las mujeres". Este feminaje de más de 15 metros de longitud en el que la escala se utiliza para "volver a vestir con el ropaje de la historia lo que anteriormente se había rechazado por modesto".

Siguió la actividad de las mujeres artistas. Mientras unas optaron por plantar sus obras en el paisaje, otras decidieron colgarlas en las galerías, pero todas siguieron investigando, utilizando nuevos materiales, retando al espacio, buscando la luz, enmarcando colores, creando.

Encontramos a Jennifer Barlett, *Rapsodia*, (1975-76) gran pintura ambiental realizada con 988 paneles cuadrados de acero para superficies planas que ocuparon unos 47 metros de pared. Descrita por la artista como "una conversación, donde se puede empezar con un pensamiento, aportar otra idea para explicarlo, y luego dejarlo", la obra tenía un total de doce temas, con cuatro clases de líneas, tres formas, cuatro imágenes arquetípicas (montaña, casa, árbol y océano) y veinticinco colores de los que suelen darse en los juegos de arquitectura infantiles.

Pat Steir, *La serie Breughel (Una vanitas de estilos)*, (1981-1983), es esta una obra en dos partes y ochenta paneles en la que un bodegón de flores en un jarrón se transforma en un rompecabezas visual que combina estilos artísticos desde el Renacimiento hasta el expresionismo abstracto.

En la comunidad norteamericana, las protestas políticas y sociales de finales de la década de 1960 centraron la atención en la sociedad, a través de las comunidades multiétnicas y multirraciales, fragmentadas además por razas, edades y sexos.

La imaginería de muchos proyectos públicos de murales, así como de otras manifestaciones públicas y artísticas, evolucionó en su diálogo humano, produciendo un arte que posee preocupación social y es artísticamente vigoroso. Como *Las Mujeres Muralistas*, mural, (1974), este primer colectivo femenino para pintar murales que apareció en San Francisco, realizó obras en las que fusionaron la rica tradición de los muralistas mexicanos con la historia contemporánea.

Sonia Boyce, *Postura del misionero, n° 2*, (1985), dentro de esta tradición de compromiso, de denuncia social, encontramos a esta artista que junto con L. Labowitz fundó "Ariadne: A Social Network", organización que pretende coordinar a las mujeres que tiene compromisos feministas en las artes, los medios de comunicación y en la administración pública.

Tras este pluralismo en la década de 1970, podemos iniciar nuestro último recorrido por lo que W. Chadwick ha denominado "posdata posmoderna" y que se refiere a las múltiples facetas que el arte ha ido adoptando a partir de los años 80, desde la fotografía, la pintura abstracta, el collage y el dibujo, hasta la escultura construida, las instalaciones y el arte público, así como los métodos más o menos tradicionales de hacer arte. Algunos artistas han hecho política; otros han adoptado modelos filosóficos o teóricos, y otros trabajan de manera intuitiva.

Las mujeres que hoy se dedican a la pintura suelen verse negociando un complejo territorio al tratar de situarse a sí mismas dentro de una tradición donde han sido históricamente discriminadas en detrimento suyo, y que ha sido definida en términos masculinos. Las mujeres adoptan caminos distintos: unas han tratado de resolver esos escollos descomponiendo la imaginaria visual, otras han explorado críticamente los procesos de formación de la imagen y la relación entre la creación de marcas y la construcción social de la femineidad.

Paula Rego, *La familia*, (1988), esta artista inglesa regresó a la tradición figurativa de la primitiva historia, pero utilizando la escala heroica, una luz muy dura y composiciones teatrales para presentar un panteón de figuras femeninas, tradicionalmente suprimidas en los relatos de hazañas de varones. En este cuadro, simbólico por otro lado, se observa muy bien esa luz dura y la composición teatral del mismo... Es importante observar el grupo central de la escena que nos propone la artista. Podemos realizar múltiples interpretaciones sobre lo que nos quiere decir.

Para finalizar Jaune Quick-to-See Smith, Paraje: *Cañón de Chelly*, década de 1980, imagen con la que terminamos este breve recorrido por el arte realizado por mujeres. Y lo queremos acabar, también, es lógico, con palabras de mujer, de Teresa Calderón³ quien nos dice:

“Acaso la historia
nunca hable de ti
porque la historia está hecha de hombres.
Tú estás sitiándola
omites ciertos sucesos
donde se cocinan los grandes
acontecimientos
y desatas huracanes
si hay errata en las fechas.
por eso creo que la historia
nunca va a hablar de ti
Y que la historia no te nombre
puede ser un asunto
que a nadie le importe
ni siquiera a ti”.

NOTAS

- ¹ NOLLA, O. El sombrero de plata. Ediciones palabra de mujer. San Juan de Puerto Rico. 1.976
- ² CHADWICK, W. op. cit. pp. 236 y ss
- ³ CALDERÓN, T. OBRA POÉTICA. Al Margen Editores. Santiago, 2003



II. Autoras





1. Artemisia Gentileschi

Artemisia nació y pasó su juventud en Roma. Aprendió a pintar en su casa. Pronto da muestras de un gran talento. Lo encontramos en sus múltiples cuadros, pero sobre todo en sus autorretratos, como el que se realiza como alegoría de la pintura en 1630, en donde elige definirse a través de su oficio y, a través de ella misma, ha definido su oficio, la pintura. Es un acto de afirmación, de poder. Siguiendo a Estrella de Diego¹ diremos que “los estudios realizados por los investigadores anglosajones demuestran que la presencia femenina documentada data de la Edad Media, si bien es posible hacer conjeturas anteriores. Y se puede constatar que “no sólo existían mujeres artistas, sino que sus campos de acción estaban perfectamente delimitados, pero, lo que es más importante, existía una iconografía feminista que podemos leer a través de algunas imágenes que han llegado hasta nosotros. En un manuscrito gótico pervive la imagen de un monje a caballo que lucha con una monja/amazona” y la misma interpretación que Herrada hace de la Soberbia es tan moderna, tan viva, que nos conduce de nuevo al ámbito de la mujer fuerte, de la diosa/amazona que, irreverente, se enfrenta al mundo con una lanza”.

Los cuadros de Artemisia podrían ir acompañados de los textos poéticos de Juana Inés de la Cruz o de María de Zayas, poetisas coetáneas de la autora en nuestra lengua. Su intensidad, va en paralelo con la contundencia artística de nuestra pintora, por esta razón, los vamos a intercalar según hablemos de determinadas obras.

Amar el día, aborrecer el día
llamar la noche y despreciarla luego,
temer el fuego y acercarse al fuego,
tener a un tiempo pena y alegría.

En su cuadro *Salomé con la cabeza de San Juan Bautista*, crea un prototipo de mujer heroína, a través de personajes poderosos, de manos grandes y potentes, como en Judith y su sirvienta, tema del que realizara varias versiones...

Estar juntos valor y cobardía,
el desprecio cruel y el blando ruego,
tener valiente entendimiento ciego,
atada la razón, libre osadía.

Buscar lugar en que aliviar los males
y no querer del mal hacer mudanza,
desear sin saber qué se desea.

Tener el gusto y el disgusto iguales,
todo el bien librado en la esperanza,
si aquesto no es amor, no sé qué sea.¹

Se le ha atribuido la pasión por estas mujeres, la fuerza, la profundidad a su vida, a su trágica vida. Pero Artemisia nos demuestra con su pintura que es capaz de ir más allá, de superar las adversidades y que ante todo es una maestra.

Siguiendo la tradición de la época y en su búsqueda de mujeres poderosas, fuertes, pintaría varias *María Magdalena*, ya que como Magdalena, la vida de Artemisa fue dura. La violación, el juicio, la tortura mental y física que soportó (infinitas pruebas ginecológicas y exámenes médicos, preguntas íntimas y pulgares retorcidos) fueron una parte dramática de su vida. Pero ella sigue adelante y es capaz de pintar una mujer ¿dormida?... ¿sabemos lo que sueña?

La preocupación por el color, el claro oscuro, las luces, sombras, la podemos observar muy bien en su cuadro titulado *Magdalena penitente*, 1617-1620 toda una eclosión de colorido, de luces, de sombras, quizás para representar la oposición entre el pecado y el arrepentimiento.

Al que ingrato me deja, busco amante;
al que amante me sigue, dejo ingrata;
constante adoro a quien mi amor maltrata;
maltrato a quien mi amor busca constante.

Al que trato de amor, hallo diamante,
y soy diamante al que de amor me trata;
triunfante quiero ver al que me mata,
y mato al que me quiere ver triunfante.

El único que se conserva de un sujeto masculino realizado por Artemisa es el Retrato de un *Gonfaloniere*, 1622, es preciso que nos fijemos en el color, la disposición y el acercamiento amable que la autora hace al personaje retratado.

No podemos olvidar que Artemisa es una mujer de su época y como tal habrá de pintar aquello que se le reclama. En un momento en que el arte se hace a la "máxima gloria de la Iglesia", es necesario realizar vírgenes, como la que realiza en 1609, *Virgen con el niño*, pero aquí la mujer tiene una gran presencia, y la serenidad y elegancia de un gesto cotidiano son los sentimientos que mejor transmite la tela.

Otra obra suya, *Mujer tocando el laúd*, 1609-1612, en la expresión absorta en la mujer, nos preguntamos ¿qué pensará?

Si a éste pago, padece mi deseo;
si ruego a aquél, mi pundonor enojo;
de entrambos modos infeliz me veo.

Pero yo, por mejor partido, escojo
de quien no quiero, ser violento empleo,
que de quien no me quiere, vil despojo.²

El tema bíblico lo abordará a menudo, pero está tratado de otra forma. En su interpretación de *Susana y los viejos*. 1610, la mujer sabe lo que le va a pasar, está segura de lo que los varones están conspirando. Su cara lo muestra claramente, Susana es una mujer real, su cara de rechazo es real. Sabe perfectamente lo que va a pasarle y no lo acepta

En su cuadro *La Inclinación* el elogio a Miguel Ángel queda patente en la forma de tratamiento de las figuras y alude a una de las ocho virtudes que adornarían al artista: inspiración, estudio, tolerancia.

En *Judith y su sirvienta*, 1612-1613 la imagen representa un momento de intensa tensión en el que Judith y Abra, aún dentro de la tienda de Holofernes, recién decapitado, son sorprendidas por algún ruido en el exterior.

David y Betsabé es una pintura de una Artemisa más madura, ya tiene cuarenta años. El baño de Betsabé. El baño es un tema que se repetirá en la pintura. Los momentos íntimos, que dan lugar a resaltar posturas, cuerpos luminosos, dentro de una atmósfera cargada de luz. El detalle de la jarra de cobre y el balde plateado nos muestran como la autora materializa volúmenes y objetos, con una realidad total.

Hombres necios que acusáis
a la mujer sin razón,
sin ver que sois la ocasión
de lo mismo que culpáis:

si con ansia sin igual
solicitáis su desdén,
¿por qué queréis que obren bien
si las incitáis al mal?

El suicidio de Cleopatra, otro tema de un famoso cuadro de la autora, recoge el momento en que la emperatriz egipcia descendiente de dioses y que como ellos, es inmortal. Su suicidio, propiciado por una serpiente, el símbolo de Isis, es sólo el tránsito hacia su vida divina. Su naturaleza humana y divina así como el atributo común de la serpiente la relacionan con la Ariadna de la mitología griega.

Por último apuntar el cuadro titulado *Lucrecia*, 1642-1643, de su última etapa napolitana.

Combatís su resistencia,
y luego con gravedad
decís que fue liviandad
lo que hizo la diligencia.

Queréis con presunción necia
hallar a la que buscáis,
para pretendida, Tais,
y en la posesión, Lucrecia.³

NOTAS

¹ NAVARRO, A. *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Castalia, 1989, Madrid

² DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, *Poesía Lírica. El divino Narciso*. Edicomunicación. 1994. Barcelona.

³ DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, *Poesía Lírica. El divino Narciso*. Edicomunicación. 1994. Barcelona.

2. Camille Claudel

!La imaginación, el sentimiento, la novedad, lo imprevisto que surge de un espíritu desarrollado son cosas desconocidas para ellos, mentes obturadas, cerebros obtusos, eternamente cerrados a la luz, que necesitan de alguien que les provea... ¡un manicomio!, ¡no!, ¡ni siquiera el derecho de poseer una casa propia! Porque debo permanecer en su poder. Es la explotación de la mujer, el aniquilamiento de la artista a la que se quiere hacer sudar sangre. Nos dirá "Qué difícil ha sido mi vida!, desde el principio, desde que comencé a modelar con la arcilla del jardín y a mi madre no le gustaba, me manchaba y además no era propio de una señorita".

Camille entre cuatro paredes blancas, las de siempre. El sufrimiento amargo y duro. El sufrimiento que oprime el corazón. Camille golpea la pared, con sus manos hermanadas, grita el nombre a los espejos, como si fueran a darle el ser amado, la luz que aguarda, la lucha que quiere reemprender. Cansancio y sobresalto, rechazo cuando no tiene más remedio que confesarse vencida, y, sin embargo, sabe ya que, para los demás, será hasta el final el triste eco del ser amado.

Nació el 8 de diciembre de 1864 en Fereen-Tardenois. EL 6 de agosto de 1868 nacería su hermano Paul, compañero de juegos, conversaciones, alegrías y desengaños. Él y Rodin, serían los dos hombres más importantes de su vida, los que más quiso y por los que más sufrió.

En 1880 llegó a París, en 1881 ingresa en la academia Colarossi. Tiene un estudio en la calle Notr-Dame-des Champs, 111. Allí trabaja incansablemente. Sus esculturas tendrán ese aspecto que tanto atraerá la atención de la crítica, recuerdan tanto al gran escultor Rodin, pero ellos todavía no se conocen, no han podido cotejar sus obras, pero parecen dos almas gemelas. Sin embargo Camille sigue defendiendo su arte, su individualidad, su independencia.

Ella nos dirá: "... Se me reprocha (¡espantoso crimen!) haber vivido sola... Y por este crimen y otros semejantes me han recluido en este manicomio, me siento tan desolada por seguir viviendo aquí que no... una criatura humana. No puedo soportar los gritos de esas criaturas, me duelen en el alma. ¡Dios mío! ¡Cómo me gustaría estar en Villeneuve! No he hecho todo lo que he hecho

para terminar mi vida engrosando el número de reclusos en un sanatorio, merecía algo más..."

Realmente es así, de las pocas obras que se conservan de ella, tenemos este magnífico busto de Rodin, (en terracota, y realizado en 1886) de cuando eran colaboradores, amantes, discípula y maestro. Es en 1885 cuando empieza a trabajar con él. Trabajaban uno al lado del otro, en el taller. Ella lo amaba, amaba a este escultor con el que creía que tenía tantas cosas en común. Empieza un período de trabajo.

Ahí está el fruto, es SAKÚNTALA, el rey ebrio del reencuentro con la amada perdida, su memoria reconquistada en un instante de eternidad. Lo realiza en 1888. Cuando la crítica lo ve surgen los típicos comentarios: él se lo ha enseñado todo, sólo hará rodins, etc. Pero él contesta: "Es cierto. La señorita ha sido mi alumna. durante poco tiempo. Enseñada se convirtió en mi colaboradora, mi mejor devastadora. Se lo consulto absolutamente todo. Es mi mejor compañero. No tomo ninguna decisión sin antes haberme puesto de acuerdo con ella. Para cerrar esta discusión les diré lo siguiente: Quizá le haya enseñado dónde hallar el oro, pero el oro está en ella"

Son un hombre y una mujer unidos por una misma concepción de la escultura. Y lo podemos ver en la obra de Rodin *L'Eternelle idole*, realizada en 1889, la idea, el trabajo y el desarrollo de la obra son absolutamente parecidos. Y no podemos olvidar que ésta es posterior a la de Camille.

Si observamos *El Beso de Rodin*, y la anterior de Camille, veremos lo que antes decíamos. Y no podemos dejar de recoger lo que la crítica decía en aquella época: "instruida por semejante maestro, compartiendo la intimidad intelectual con semejante hermano, no es extraño que la señorita Camille Claudel, que hace honor a su apellido nos aporte dos obras que superan, por su ejecución imaginativa y poderosa, cuanto de una mujer cabría esperar. El pasado año, expuso el busto de Rodin: una maravilla de poderosa interpretación, de libre inspiración, de gran altura. Este nuevo año presenta composiciones extrañas, apasionantes, tan nuevas respecto a la imaginación, tan conmovedoras en lo que a la combinación ornamental se refiere, poseedoras de una poesía tan profunda y de un pensamiento tan MASCULINO, que el espectador queda sorprendido ante la belleza artística que nos llega de manos de una mujer: me complace insistir en dicha sorpresa".

Camille fue una mujer que inspiró a Rodin, y su modelo también, de la que hizo una maravillosa escultura

Ella siempre recordará los buenos tiempos: "¡Qué tiempos aquellos en los que todos juntos, papá, mamá, Louise, tú Paul, y yo. disfrutábamos de nuestras vidas, de nuestras ilusiones. Cuánto los hecho de menos. Desde este lugar no puedo dejar por un momento de pensar en ellos y... he tardado mucho en escribirte porque ha hecho tanto frío que no podía tenerme en pie. Para escribirte, no puedo meterme en la sala general, donde están todos y donde arde un fuego lento, mezquino, hay un jaleo de mil demonios. Me veo obligada a meterme en mi habitación, en el segundo piso, donde hace tanto frío que me quedo helada."

Miguel Angel siempre fue un ejemplo para ella. Este no la defraudó, no podía. Pero Rodin, su gran amor, sí, ya que su obra empezó a desaparecer en sus manos. Lo que ella realizaba Rodin se lo adjudicaba, o se lo adjudicaba la crítica que era lo mismo. ¿Gentes malintencionadas divulgaban que él era quien realizaba las esculturas de ella?. Ella sólo tiene 35 años y él... muchos más.

Nos dice: "... ¡realmente es el colmo!... ¡Y condenarme a prisión perpetua para que no reclame nada! En el fondo, todo eso surge del cerebro diabólico de Rodin. Tenía una sola obsesión: que, una vez muerto, yo progresara como artista y lo superara; necesitaba creer que, después de muerto, seguiría teniendo entre sus garras igual que hizo en vida. Necesitaba que yo fuera desgraciada, tanto mientras vivía como después de su muerte. Lo ha conseguido totalmente, pues soy desgraciada, muy desgraciada... ¡Qué cansada estoy de semejante... esclavitud...! Me acuerdo del hermoso retrato que hice a nuestra madre. Espero que el personaje diabólico del que te hablo (Rodin) no haya tenido la desfachatez de atribuírsela también".

La vida de Camille va pasando. Sus esculturas siguen apareciendo. Ella se va distanciando de Rodin y sigue con su arte. Sin embargo, su espíritu se va resintiendo de todos los males que le acontecen. En 1898 rompe definitivamente con Rodin.

Sigue trabajando. Entre el 4 y el 16 de diciembre de 1905 tendrá lugar la última gran exposición de la obra de Camille Claudel, organizada por Eugène Blot, con 13 esculturas. En 1906 destruye sus esculturas, quiere acabar de una vez, no puede seguir con esa angustia. Como parecía que su comportamiento no era normal, su hermano decide ingresarla en un manicomio, es el 3 de marzo de 1913. Allí estaría por espacio de 30 años.

"Sola"

Pequeña, minúscula, acaba de poner el pie en la gran losa de mármol blanco y toda la página se ha estremecido.

Sola.

Embarca. Ha esperado partir durante mucho tiempo.

Una débil sonrisa modula una vez más los hermosos labios altivos, los labios un poco agrietados, pálidos.

En la almohada. El rostro se torna marfil y los labios silban.

En la cama. El frágil cuerpo ocupa poco espacio. El rostro de alabastro ha sufrido una ligera crispación. Alarga las manos.

En la helada habitación del hospital no hay nadie. El 19 de octubre de 1943.

Ella. Tiene setenta y nueve años.

NOTAS

- ¹ Extraídos del texto DELBEE, A. (1989): *Camille Claudel*. Barcelona. Circe

3. Paula Modersohn Becker

Ella representa la quiebra más evidente, entre la ideología modernista y la realidad social.

Atrapada en el ambiente conservador de la pintura de Worpswede y las influencias de la pintura francesa, sabe escapar y anticiparse a la pintura de vanguardias.

Nace en Dresden en 1876, en el seno de una familia acomodada que alentó sus aficiones artísticas. Antes de los veinte años, visitará Worpswede, pequeño pueblo del norte de Alemania, no lejos de Bremen, que posee una tradición artística, aún hoy. Allí comienza a estudiar con Fritz Makensen.

El tema que les interesa a estos artistas es la naturaleza, la sencillez campesina, una reacción contra el industrialismo que conlleva ensalzar "los valores del campesinado".

Con su matrimonio con Otto Modersohn, también pintor, se afincó en el lugar, pero ella distaba de las limitadas inquietudes del grupo. Simultaneó su estancia en Worpswede, con viajes a París (1899-1906). Allí los franceses Gauguin y Cézanne serán su pintores más apreciados.

A Paula le interesan modelos que personifiquen la naturaleza, la madre tierra. Comienza con el tema clave de la maternidad fecunda, maternidad idealizada: "Me arrodillo ante ellos con humildad". Os ofrecemos un poema de Gíconda Belli, la poeta nicaragüense, que ilustra muy bien el tema de la maternidad y al mismo tiempo os proponemos la conexión con los textos literarios y nuestro vídeo VEINTE MUJERES, VEINTE POETAS Y UNA CANCIÓN DESESPERADA. (Concretamente en el s, XX y Gíconda Belli.)

"MATERNIDAD II"

"Mi cuerpo,
como tierra agradecida,
se va extendiendo.
Ya las planicies de mi vientre,
van cogiendo la forma

de una redonda colina palpitante
mientras por dentro,
en quién sabe qué misterio
de agua, sangre y silencio
va creciendo como un puro que se abre
el hijo que sembraste
en el centro de mi fertilidad.”

(Se trata de conectar imágenes creadas por artistas femeninas y los textos escritos por las poetisas).

Temas como la maternidad, matrimonio y arte son tratados con ambivalencia, ella misma reconocerá que las ambiciones artísticas son "masculinas" y que al mismo tiempo el amor sexual de las mujeres y el éxito se excluyen.

En realidad en su segunda exposición, Bremen, 1899, la crítica negativa se centrará en las obras de las mujeres. El discurso misógino del arte no quería permitir que artistas como Paula se crecieran, en consecuencia, la pintora marcha a París... escapar, recibir otra luz, buscar y encontrar un camino, gracias a la ayuda de hallazgos de otros pintores... Eso suponía renunciar a Worpswede, a la influencia conservadora de su marido, su libertad... buscando el poder de su expresión y creación.

Con sus autorretratos desnudos, se sitúa como una de las primeras mujeres que tienen la fuerza de hacer esto. (Igual pasará en Literatura en las tierras americanas: Delmira...).

El tratamiento que da a sus pinturas, será especial: rechaza la sensualidad, decadencia y romanticismo que siempre le asignaron, los pintores, a los personajes femeninos retratados.

La simplicidad de la forma que da al cuerpo de las mujeres, va a representar una revolución sobre la mujer "creada": inmovilidad, monumentalidad, texturas...

De 1906 al 1907, la fertilidad es el tema que se repite: MADRE Y BEBÉ TUMBADOS, tratados de forma muy especial. No tiene nada que ver con la maternidad pintada en los siglos XVIII-XIX.

Sin embargo se trata de una artista que aún no ha sido madre... La ironía de la vida, a veces tremendamente cruel, nos hace sentir que Paula se anticipa a una realidad personal que no viviría con plenitud. Su tema clave y central es la fertilidad y maternidad, la llevarían a la muerte real. Paula muere

después de su parto.(De nuevo recurrimos a Giconda Belli y su poema PARTO, para acompañar estas imágenes).

"PARTO"

"Me acuerdo
cuando nació mi hija.
Yo era un solo dolor miedoso,
esperando ver salir de entre mis piernas
un sueño de nueve meses
con cara y sexo.

El abismo entre la maternidad ideal, pintada, generadora de su obra, y la maternidad real, parece querer sellar cualquier comentario. Como otros artistas, Paula Modersohn se anticipó artísticamente hablando, a su destino... El presagio no era de la muerte, como otros-as... sino del propio tema fatídico que se la propiciaría...

¿Qué comentario podemos añadir?... La pintora no supo encajar vitalmente lo tan deseado, o realmente lo deseado en la fantasía se superó a sí mismo... (Acabamos con otro poema de G. Belli).

"TENGO"

"Tengo en mis ovarios
semillas,
poemas sin empezar,
llantos y risas congelados.
Quisiera poder visitar
esos enormes almacenes,
diminutos,
conocer los hijos
que nunca tendré;
pedirles perdón
a través de la sangre".



4. Maruja Mallo

Maruja Mallo, pintora surrealista, nace en Vigo en 1902. Su familia se estableció en Madrid en 1922, ese mismo año comenzó sus estudios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El Manifiesto Surrealista definía el movimiento surrealista como la explosión de una sociedad bajo la angustia represiva de una moral fuera de época, Maruja creó y pintó bajo esta consigna, aunque siempre huyó de la etiqueta del surrealismo, para ella su obra era “una descripción de la realidad”.

En Madrid conoce a Buñuel, García Lorca y Salvador Dalí. Apunta Manghini que la incorporación de Maruja al trío Buñuel-Lorca-Dalí “convirtió al grupo en cuadrangular”, generándose entre los cuatro una intensa colaboración personal e intelectual.

También inicia una gran amistad con otras jóvenes “emancipadas” de la época como Concha Méndez, María Zambrano... amistad que permaneció a lo largo de sus vidas.

Comienza su etapa más colorista con temas recurrentes de la modernidad, como los deportes,

(*Elementos de deporte* (1927) o *La ciclista* (1927)) en paralelo *Las verbenas*, (realizados entre 1927 y 1928)

“Cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba a mí como modelo. Pintó una chica en bicicleta, que era yo; y mi raqueta de tenis, que era muy bonita, también la inmortalizó. Hizo una serie de cuadros de las verbenas madrileñas que eran maravillosos; en ellos plasmaba muchas de las imágenes que surgían de nuestras conversaciones.”¹

Se inaugura una exposición en 1928, organizada por la *Revista de Occidente*. Se exponen treinta obras de la autora, donde destacan escenas populares de verbenas y circos. Aparecerá un ensayo sobre ella en la revista *L'Amic de les Arts* que había salido en Sitges, dirigida por Josep Carbonell. Era una publicación de agitación, pero dentro de un purismo estetizante y aséptico, en todo caso, nada conformista y bastante escandalosa para una

Barcelona que aún no aceptaba la vanguardia; colabora en ella también Dalí, entre otros artistas.

Para dicha publicación elabora las viñetas de signos cabalísticos, astrológicos y mitológicos que tan famosa la hicieron.

Maruja vivió intensamente la vida madrileña de la República. Como escribe Manghini, “Maruja abrazó la ciudad —deambulando por los Madriles de la zona “parisina” de la Castellana, los viejos barrios de los Austrias y la periferia— en busca de materia para su obra. Perseguida la sorpresa surrealista, el escándalo. Rompió las leyes fosilizadas que todavía estaban obligadas a seguir las mujeres; salía sin carabina y todavía peor, salía acompañada por hombres”²

A partir de 1929 Maruja Mallo da un giro a su obra, le asaltan extrañas revelaciones y pasa a transitar por otras rutas oscuras y premonitorias. Capta el dolor, la catástrofe, la agresividad, lo subterráneo: basuras, incendios, desastres urbanos, inspiran sus creaciones. De esta época son sus cuadros *Es-pantapeces*, *Antro de fósiles*, *Espantapájaros*... Ya no hay color, tal vez un anticipo de la tragedia futura...

“En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras. La tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que transitan. Esta visión tangible de las cosas que se transforman, que con frecuencia tropezaba por las estaciones de circunvalación, es la base del contenido de la labor de aquel momento...”³

Conoce a Rafael Alberti, el poeta, a Luís Castellanos y a Torres García, ambos pintores. Maruja sigue pintando. Es mucho más que una buena pintora: es una figura llena de vitalidad y entusiasmo, integrada al cien por cien en los grupos de intelectuales de la Residencia de Estudiantes, donde brilla a todos los niveles.

Creemos que las imágenes de los cuadros de Maruja Mallo pueden ilustrarse con algunos de los textos de García Lorca, Alberti y de su íntima amiga Concha Méndez. Los intercalamos en nuestro discurso.

“Tú,
tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores son ya unos tristes
salivazos sin sueños

y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas
para resucitar al filo de una piedra mordida por un hongo estancado,
dime por qué las lluvias pudren las horas y las maderas.
Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes.
Despiértame...
...Mira siempre hacia abajo.
Nada se te ha perdido en el cielo.
El último rruiseñor es el muelle mohoso de un sofá muerto.
Desde los pantanos, ¿quién no te ve ascender sobre un fijo oleaje de es-
corias,
contra un viso de tablonos pelados y boñigas de toros,
hacia un sueño fecal de golondrina?"⁴

En el año 1932 viaja a París y contacta con los surrealistas: Magritte, Max Ernst, De Chirico, André Breton y Paul Eluard. A pesar del éxito de su exposición "Cloacas y campanario" en París, regresa a Madrid para vivir el esperanzador espíritu de la II República.

A su regreso de París, Maruja dirige su atención de nuevo al constructivismo: el estudio de la naturaleza, de su orden íntimo, le darán las claves para sus próximos trabajos: *Arquitecturas minerales*, *Arquitecturas vegetales*, es una nueva etapa más lírica y pura de coloridos suaves y delicados en la composición, apoyados en la geometría. Esta nueva estética se plasma en la serie "Arquitecturas minerales" (1932-1934) de formas abstracto-escultóricas deudoras de Benjamín Palencia.

"Tranquila en mi recuerdo, astro, círculo, meta
lloras por las orillas de un ojo de caballo,
que no desemboca

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias,
sino afilado límite: porvenir de diamante,
que no desemboca"⁵

En 1933 entra en contacto con el "Grupo Constructivo" de Torres-García que preconiza un arte comprometido y es el detonante para que aflore de nuevo su temperamento positivo y sensible. Junto con Miguel Hernández y

Benjamín Palencia pasea por los campos de Castilla donde cada espiga le revela la arquitectura íntima de la naturaleza y las construcciones campesinas su confianza en la sabiduría popular.

"Maruja Mallo, entre Verbena y Espantajo toda la belleza del mundo cabe dentro del ojo, sus cuadros son los que he visto pintados con más imaginación, emoción y sensualidad." F. García Lorca.⁶

Como artista comprometida con la labor educativa y social que realiza la II República, da clases de dibujo libre en el Instituto Escuela de Madrid y viaja a Galicia junto a María Zambrano con las Misiones Pedagógicas.

Durante esta época no abandona la pintura, sigue con sus temas habituales, investigando e indagando cada vez más, con gran capacidad de fabulación y mistificación. Durante la guerra sigue su labor pictórica, pedagógica y también escribe poemas.

En el 1936 realizó el espectáculo musical *Clavileño* con Ernesto Halffter para la Residencia de Estudiantes. La última obra de Maruja pintada en España, antes de exiliarse, fue el cuadro titulado *La sorpresa del trigo*, pintado en 1936, e inspirado en los trigales de la estepa castellana.

Como ya hemos dicho en el período de guerra civil se exilia, al igual que muchos otros intelectuales españoles, ya que el exilio de los supervivientes españoles fue masivo, como Altolaguirre, María Luisa González, Buñuel, León Felipe, Bergamín, Alberti, Concha Méndez... y tantos otros que tuvieron que partir.

En 1939 envía a *La Vanguardia* de Barcelona su "Relato veraz de la realidad de Galicia" que se publica en cuatro capítulos, donde cuenta los sucesos que vivió durante la Guerra Civil española.

En su exilio comienza una etapa de pintura social y preocupaciones étnicas, son de este periodo sus *Retratos bidimensionales* y *Máscaras* (bustos femeninos, rostros de mujeres negras de frente y perfil, que representan arquetipos raciales futuristas). Su arte atraviesa una etapa en donde todo lo nuevo que ve le asombra...

"Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba
iré a Santiago,
en un coche de agua negra

iré a Santiago
Cantarán los techos de palmera
iré a Santiago
Cuando la palma quiere ser cigüeña,
iré a Santiago"⁷

Expone en Montevideo y en Buenos Aires en 1941, en su habitual estilo de dibujos y colores. El mundo parece que está al revés, ha perdido la cabeza, está pasando un mal momento. No es un sueño, es la realidad. El exilio es amargo, es duro, es olvido.

Humo.
Semblantes.
Sueño callado.

Después,
el libro abierto,
el lecho blando.

Al final,
se entornaron
los párpados.

En la estancia
sin luz,
otro día acabado.⁸

A partir de 1962 viaja a España, por primera vez desde su exilio, instalándose definitivamente en 1965. A su vuelta sigue con la pintura, a pesar de que es una auténtica desconocida y olvidada. Como gran cantidad de intelectuales y artistas del exilio...

Maruja fuerte y longeva, nos dejará un 6 de febrero de 1995. Contaba 93 años de edad y había pasado toda su vida en rebelión permanente, como mujer y como artista de su época.

Para acabar, recordamos unos versos de su gran amiga Concha Méndez, con ella conoció el Madrid de la modernidad, la Residencia de Estudiantes, la

II República, la guerra... y el exilio, vidas paralelas de dos grandes intelectuales y artistas silenciadas por la represión franquista.

Quisiera saber Muerte,
como la has sorprendido,
y si se asustó al verte,
o si te ha sonreído...⁹

NOTAS

- ¹ ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Mondadori España, S.A., Madrid, 1990.
- ² MANGHINI, S., *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.
- ³ MALLÓ, Maruja, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1939.
- ⁴ Alberti, R. *La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo*. Gaceta Literaria, 1-7-1929.
- ⁵ García Lorca, F. *Poeta en Nueva York*. Espasa Calpe, 1980, Madrid.
- ⁶ García Lorca, F. *Arte Nova Novorum. Maruja Mallo*, Gaceta Literaria, 1-6-1928.
- ⁷ García Lorca, F. *Poeta en Nueva York*. Espasa Calpe, 1980, Madrid.
- ⁸ Méndez, C, *Poemas*, Hiperión, 1995, Madrid.
- ⁹ Méndez, C, *Poemas*, Hiperión, 1995, Madrid.

5. Frida Kahlo

La historia de Frida Kahlo comienza y termina en el mismo lugar: la casa donde nació y vivió, que hoy está convertida en un museo que lleva su nombre. Por dentro se halla uno de los sitios más extraordinarios de México: el hogar de una mujer, con todos sus cuadros y efectos personales. En la pared arriba de la vitrina se lee: "Aquí nació Frida Kahlo el día 7 de julio de 1910". Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón, la tercera hija de Guillermo y Matilde Kahlo, nació el 6 de julio de 1907 a las ocho y media de la mañana. Desde pequeña Frida escribía su nombre con una e, hasta que a fines de los treinta la omitió a causa del crecimiento del nazismo en Alemania. La última década de su vida, Frida escribió un diario que ahora se encuentra en exhibición dentro de su museo.¹

"Me crió una nana cuyos senos se lavaban cada vez que iba a mamar. ¡Cómo me he reído! Nunca han sabido qué hacer con mi fecha de nacimiento. ¿Nació la niña el 6 de julio de 1907? ¿O el 7 de julio de 1910?. Descendiente de los mexicas, de los tonalpouhques, para quienes el día y la hora de nacimiento estaban en función de los augurios que se tomaban entre los astros y los dioses, yo como un duende yo como un diablillo yo juguetona cambié mi fecha de nacimiento (pero nunca mi nombre, mi piel, mi vida; quiero decir: con todo eso jamás hice trampas, aunque a veces hubiese cambiado mi piel por cualquier cosa; ¡oh sí! incluso por una mazorca de maíz).

Nací con una revolución. Que se sepa, con ese fuego nací, llevada por el ímpetu de la revuelta hasta el momento de ver el día. El día era ardiente. Me inflamó para el resto de mi vida. De niña crepitaba. Adulta, fui pura llama. Soy la hija de una revolución, de eso no hay duda, y de un viejo dios del fuego, que adoraban mis ancestros.

Nací en 1910. Era verano. Pronto, Emiliano Zapata, el Gran Insurrecto, iba a sublevar el sur.

Tuve esa suerte: 1910 es mi fecha".

Como todas las adolescentes, Frida se enamora. Su primer amor fue Alex. Después vinieron más, desde Rivera a Trostky, pasando por otros. Pero el gran amor de su vida será Diego Rivera.

Antes Frida tendría que sufrir el accidente que la marcaría para toda la vida. Fue uno de esos accidentes que provocan un sobresalto de horror. Intervino un tranvía, que se incrustó en un endeble camión de madera y transformó la vida de Frida Kahlo

"El accidente ocurrió en una esquina, frente al mercado de San Lucas. Yo era una muchachita inteligente, pero poco práctica. Quizás por eso no medí la situación ni intuí la clase de heridas que tenía".

Su columna vertebral se rompió en tres lugares de la región lumbar. También se fracturó la clavícula y la tercera y cuarta costillas. Su pierna derecha sufrió once fracturas y el pie derecho fue dislocado y aplastado...

Escribió a Alex: "no sabes cómo he llorado por ti mi Alex, al mismo tiempo que por mis dolores, pues te digo que en las primeras curaciones se me ponían las manos como papel y sudaba del dolor de la herida que me atravesó enteramente la cadera a adelante, por tantito y me quedo hecha una ruina para toda mi vida o me muerdo... TE ADORO"

La vida de Frida de 1925 en adelante, equivalió a una dura batalla contra la progresiva decadencia física. Continuamente se sentía fatigada y sufría de dolores casi constantes en la espina dorsal y la pierna derecha.

"Nunca pensé en la pintura hasta 1926, cuando tuve que guardar cama a causa de un accidente automovilístico. Me aburría muchísimo ahí en la cama con una escayola de yeso, robé unas pinturas al óleo de mi padre, y mi madre me mandó hacer un caballete especial, puesto que no me podía sentar. Así empecé a pintar.

Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco".

En 1928 Frida entra en un círculo de artistas y comunistas que enseñada la atrae. Y es en este círculo donde conocerá a Diego Rivera, que en ese entonces tenía 41 años y era el más famoso artista de México, con la peor reputación. Indudablemente había cubierto más paredes que cualquier otro muralista

"A los 17 años me enamoré de Diego, lo cual no gustó a mis padres, decían que era como el casamiento entre un elefante y una paloma".

Se casaron. Delicada extravagante y bella, constituía el adorno que le hacía falta a su esposo enorme y feo, la pluma de pavo real en su sombrero. Los trajes de Frida, su colorido eran una representación de sí misma, eran a la vez una afirmación de su amor por la vida y una señal de que estaba consciente del dolor y la muerte, a los que desafiaba.

El dolor de Frida no acabaría en el accidente. Todavía tenía que sufrir otros desengaños, como el de su maternidad frustrada. Muchos de sus cuadros expresan esta fascinación por la procreación y algunos reflejan su desesperación por no tener hijos.

"Vendería todo por nada... No creo en las ilusiones... la gran vacilación. Nada tiene nombre. No veo las formas... arañas ahogadas. Vidas en alcohol. Los niños son los días y ahí es donde yo acabo. Mi pintura lleva dentro el mensaje del dolor... La pintura me completó la vida. Perdí tres hijos... todo eso lo sustituyó la pintura. Yo creo que el trabajo es lo mejor".

Tras la maternidad frustrada, sus problemas con Diego, también serían fuente de dolor y a la vez de inspiración en sus trabajos.

"Ahora sé que todas esas cartas, aventuras con mujeres, maestras de 'inglés',... sólo constituyen flirteos. En el fondo, tú y yo nos queremos muchísimo, por lo cual soportamos un sin número de aventuras, golpes sobre nuestras puertas, imprecaciones, insultos y reclamaciones internacionales, pero siempre nos amaremos. Se han repetido todas estas cosas a través de los siete años que llevamos viviendo juntos, y todos los corajes que he hecho sólo han servido para hacerme comprender, por fin, que te quiero más que a mi propio pellejo y que tú sientes algo por mí, aunque no me quieras de la misma forma. ¿No es cierto?... Espero que eso siempre sea así y estaré contenta".

A la vez que todo esto sucede en la vida Frida, ella sigue pintando, viviendo y luchando. Su evolución la podemos leer a través de su diario, tanto por lo que escribe en él como por lo que dibuja. Frida juega con los dibujos y también con las palabras

"Desde que me escribiste, en aquel día tan claro y lejano, he querido explicarte que no puedo irme de los días, ni regresar a tiempo al otro tiempo".

Siempre con las referencias a su relación con Diego, como en el cuadro titulado *Pareja extraña del país del punto y la raya*.

"Supongo que además de haber sido extraordinariamente bella Nefertiti, tuvo que haber sido una 'mujer liberada' y una inteligente colaboradora de su marido".

Siguen apareciendo sus autorretratos mezclados con otros personajes. En el *Retrato de Neferúnico* guarda un parecido fuerte con la propia pintora, es un autorretrato con barba donde el personaje lleva tres collares de huesos y contempla al observador con una mirada penetrante, bajo su característica ceja única. El tercer ojo que la artista dibuja sobre la frente del retrato indica la fuerza propia del fundador de Lokura

Los autorretratos, donde intenta explicar las múltiples facetas de sí misma

"FRIDA: DESEO

La que se parió a sí misma
ICELTI
que me escribió el
más maravilloso poema de su vida entera

DAR... ía

mar

Hacer

besar

Yo amo a Diego a nadie más".

Una de la imágenes más sobrecogedoras de Frida, cabezas flotantes con ojos melancólicos que se desvanecen y resurgen alternativamente. Aparecen las etapas en la vida de una mujer: hija, madre, abuela.

"Tú lo entiendes todo. La unión definitiva.

Sufres gozas amas rabias besas ríes".

México también presente, tanto en los vestidos, como en los colores, como en los garabatos que hace, como el dibujo que quiere representar una de las numerosas criaturas que protagonizaban las leyendas precolombinas entre las que destaca a Quetzalcóatl, serpiente emplumada venerada por los aztecas, el horrendo "Ojosauro primitivo" animal antiguo, que se quedó muerto para encadenar las ciencias

También el dibujo de su sufrimiento, su pie derecho, el que tantos problemas le causara, en uno de sus cuadros más surrealistas, "Huella y huella de pies y sol". A decir por el ángel que vuela sin rumbo en el centro de la página, cabría pensar que Frida continúa con la temática celestial. Pero aquí las estrellas han sido sustituidas por espermatozoides. También utilizó la técnica del collage

"SONRISA, TERNURA, gota, sota, mota. MIRTO, SEXO, roto. LLAVE, SUAVE, BROTA LICOR mano dura AMOR silla firme..."

Sadja es una variante de la palabra Dadha, procedente del sánscrito, que significa cielo y tierra. Movimiento al danzar. Gran movimiento de la imagen, no sólo por los tonos utilizados, sino por la disposición del grupo. Kandinsky la estudió transmitiendo su visión a sus alumnos de la Bauhaus.

Sobre el cuadro de las dos Fridas, realizado en 1939, año en que se divorcia de Diego Rivera: una es ella misma, amada por el pintor, mientras que la otra es su alter ego, despreciada por éste.

"Debo haber tenido seis años cuando viví intensamente la amistad imaginaria con una niña... de mi misma edad más o menos".

Seguimos con sus interrogantes, siempre presentes, con la aparición de su mundo interior, con la deformación de la realidad

"Sola con mi gran felicidad y el recuerdo tan vivo de la niña. No sirve ésta pluma para éste papel. Nunca he visto ternura más grande que la que Diego tiene y da cuando con sus manos y sus bellos ojos toca las esculturas del México indio".

Quien no puede andar, sueña con volar: "Sueño, sueño, sueño, sueño, sueño, sueño, sueño. Ya me muero de sueño".

Representación literal y simbólica del dolor físico inmediato, relacionándose con la Dolorosa y la Llorona, personaje mexicano de leyenda. En 1944 Frida pintó dos retratos en los que aparecían ella y Diego Rivera en una misma cabeza. He aquí un ejemplo, donde los rasgos parecen tan estilizados que es difícil apreciarlos.

Pie izquierdo y palabras que nos remiten a imágenes simbólicas de los códices aztecas que se utilizan para indicar la dirección de los acontecimientos. También paisajes, como uno asfixiante desde la perspectiva de una lombriz, o lo que es lo mismo desde la de una persona enterrada. O los que recuerdan a amigas, como el dedicado y que alude a la muerte de su amiga Chabela Villaseñor.

"Chabela Villaseñor colorado
Viva a camaradas Stalin, Mao
Vida Muerte
MUNDO VENADA PINTORA POETA
Viva Marx Engels Lenin"

En homenaje a Chabela, los venados, que tienen un significado especial para Frida Kahlo. El venado es un tema recurrente en la mitología precolom-

bina y, casualmente, estaba relacionado con el pie derecho, la extremidad lesionada de la artista. De hecho, en 1946, pintó un autorretrato con el cuerpo de un venado herido titulado *El venadito*.

Se siente atada, con raíces, y a la vez tan cercana a la tierra. De su pintura se diría: dentro del panorama de la pintura mexicana de los últimos veinte años, la obra de Frida Kahlo brilla como un diamante entre muchas joyas menores: es clara y dura, de facetas definidas con precisión. El arte de Frida es individual y colectivo. Pinta al mismo tiempo el exterior y el interior de ella misma y del mundo. Frida pintó el sol y las pirámides precolombinas decenas de veces, como emblemas de majestuosidad y cíclica transformación. Para los aztecas era muy importante saber que el sol saldría todos los días, por lo que el astro rey constituía un símbolo del continuo renacer. Y en su interior, sus problemas físicos: ha perdido la pierna. El dibujo, los colores, la posición lo ilustran todo.

Frida Kahlo se despide

"Calladamente, la pena
Ruidosamente el dolor,
el veneno acumulado...
me fue dejando el amor...
¡te estás matando!
TE ESTAS MATANDO
Hay quienes ¡ Ya no te olvidan!
Acepté su mano fuerte
Aquí estoy, para que vivan.
Espero alegre la
la salida —y espero
no volver jamás—
FRIDA"

Frida ha muerto. Frida ha muerto. La criatura brillante y voluntariosa que en nuestros días iluminaba los salones de la Escuela Nacional Preparatoria ha muerto... Una extraordinaria artista ha muerto: de espíritu despierto, corazón generoso, la sensibilidad encarnada, amor al arte hasta la muerte, íntima de México de vértigo y gracia... Amiga, hermana del pueblo, gran hija de México: todavía estás viva... Sigues viviendo...

NOTAS

- ¹ En este recorrido por la historia de Frida intercalaremos algunas veces lo que ella dijo o pudo decir recogidos en el libro. Textos extraídos de HERRERA, H. (1997): *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. México. Editorial Diana y del *Diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introducción de Carlos Fuentes ; ensayo y comentario de Sarah M. Lowe. Madrid, Istmo, 1995



6. Remedios Varo

Situar a Remedios Varo como creadora surrealista no nos provoca problemas, pero evidentemente, habría que situarse en la trayectoria de ese "ismo" surrealista, que desde la carta que escribiera Apollinaire a un amigo, utilizando el término "surreal" (1917), pasando por el PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA, de André Breton y la larga lista de ellos, hasta los ya muy pasado! años 60... va a dar mucho de sí.

La obra de Varo se desarrolla durante tiempos de guerra: la guerra civil española, la segunda guerra mundial y el exilio como única alternativa. Estas circunstancias concretas marcan un viaje que parte de nuestra tierra, continúa en Francia y acaba en Méjico, lugar donde va a morir.

Remedios Varo y Uranga nació el 16 de diciembre de 1908, en Anglés (Gerona), se trasladó con su familia a Madrid y estudió en la Academia de Artes de San Fernando. En esta academia no encontrará lo que busca pictóricamente; sí serán interesantes las coincidencias con Dalí, Gerardo Lizarra, entre otros, próximos al círculo de la Residencia de Estudiantes.

Marcha a París, donde formará parte del grupo surrealista, exhibiendo su obra en numerosas exposiciones colectivas. Y es aquí donde conoce a Benjamín Péret, el poeta surrealista, que junto a Breton, Aragon, Paul Eluard, Gala Eluard, Robert Desnos, P. Soupault... pintaría Max Ernst en 1922 con el título: *"Reunión de amigos"*. Grupo que la prensa de la época calificaría de "jóvenes, escandalosos, que se reúnen en circos, cines populares, insultan a curas, se bañan desnudos en las fuentes, practican el amor libre... la flor y nata de la élite literaria y artística del momento".

Algunos de los versos que Péret dedica a Remedios, están llenos de un pseudolirismo irónico que juega con la imagen ñoña del color romántico por antonomasia: rosa.

"Hace un tiempo Rosa con un sol realmente
Rosa Voy a beber Rosa mientras como Rosa
Hasta que me duerma en un sueño Rosa
Arropado en ensueños Rosa
Y la aurora Rosa me despertará como un seta

Rosa Donde se veta la imagen Rosa
Rodeada por un halo Rosa.
(Je sublime, 1936)

Pero con la llegada de los nazis a París, el ambiente donde se había desarrollado tanta producción artística, llega a su fin y gran cantidad de artistas e intelectuales vinculados con el surrealismo, se marcharán a Estados Unidos (Max Ernst, Man Ray, Tanguy...), Latinoamérica (Remedios Varo, Leonora Carrington... entre otras, se dirigieron a Méjico, donde desarrollarían su obra.)

La atracción por Méjico y su círculo pictórico de muralistas, de ideología simpatizante, con los surrealistas y las surrealistas, muy vinculados al partido comunista, unido a la buena acogida que las personas exiliadas obtuvieron, provocó que muchas, eligieran este país como refugio, en principio temporal, pero definitivo, en muchos casos.

Diego Rivera elogiará a nuestra artista: "Méjico tiene la suerte de que vivan entre nosotros, tres pintoras que indudablemente son de los artistas más importantes del mundo: "Remedios Varo, ¡ay, como me encanta la pintura de esa señora!, Leonora Carrington y Alicia Rahón",

En este "exilio", Varo y Carrington compartirían bastantes experiencias de "corte surrealista" al mismo tiempo que sus respectivas obras eran expuestas con un éxito considerable. Aunque la necesidad, llevó a Remedios, junto con otros colegas de su ambiente parisino (Lizarraga, Francés...), a trabajar en los laboratorios Bayer, ilustrando calendarios y publicidad.

Es curiosa su relación esporádica con el mundo científico: el trabajo de su padre, su colaboración en los laboratorios de Bayer en Méjico, su trabajo como ilustradora de insectos en Venezuela... , experiencias que dejarán una impronta en su obra pictórica.

Acabada la guerra, Remedios continúa en Méjico. Los altos 50, le van a ser propicios, exposiciones individuales, buena crítica, elogios, diversos encargos, que no siempre va a poder realizar... Por estos años, escribe su único libro: DE ROMO RODANS mofa sobre las teorías de la evolución de las especies y mofa del gremio de los científicos. Con título similar realiza una escultura, HOMO RODANS, elaborada con huesos de pollo, pato y pescado.

Su muerte se produjo en 1963, rodeada por conjeturas diversas, dado lo inexplicable del fallo cardíaco. ¿suicidio o muerte por agotamiento; ataque a un corazón cansado o autodestrucción de su propio paisaje?.

Acerca de los artistas surrealistas, los surrealistas y una surrealista: Remedios Varo y su obra

Automatismo, locura, infancia, videncia, espiritismo, erotismo, violencia, alucinación, relaciones insólitas, campos magnéticos, libertad, revolución...

Estas son claves surrealistas, que a lo largo de unas décadas van a vertebrar una obra plástica muy concreta. Tomamos la definición que Breton nos ofrece en su PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA (1924), "Automatismo psíquico puro por el cual el hombre se propone expresar, sea verbalmente, por escrito o por cualquier otro medio, el funcionamiento real de la mente. Dictado del pensamiento, en ausencia de todo control ejercido por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral"

Para tener una visión clara de las distintas etapas por las que pasó este ismo de vanguardia, habría que resumir brevemente las distintas fases:

- 1921, ruptura con el Dadaísmo y acercamiento a Freud.
- 1924, publicación del PRIMER MANIFIESTO SURREALISTA.
- 1925, incorporación de distintos artistas plásticos al movimiento: Yves Tanguy, Duchamp, Picasso, Man Ray...
- 1926, incorporación del surrealismo al ala radical, afiliaciones al Partido Comunista. Primeras crisis.
- 1928, publicación de EL SURREALISMO Y LA PINTURA texto con el cual el surrealismo se abre a las artes plásticas.
- 1929, publicación del SEGUNDO MANIFIESTO SURREALISTA-1930, la revista cambia su nombre: EL SURREALISMO AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN.
- 1930, DALÍ, se suma a las filas del surrealismo, conflictos internos.
- 1938, expulsión de Dalí y de otros artistas. Aumento del contenido político en el ismo.
- 1939-1945, parece que el movimiento como ismo está desintegrado. Permanece Breton con su obra y ficción de grupo.
- 1945-1960, no existe el movimiento como tal, pero la obra de gran cantidad de artistas, continua con los presupuestos iniciales del surrealismo.

Las compañeras surrealistas van a realizar su obra paralelamente a sus compañeros, sin embargo van a ser las grandes olvidadas, "las olvidadas en el cajón de sastre" a la espera de que las retornemos e incluyamos en nuestro currículum oficial.

Muchos son los nombres, desde Maruja Mallo, relacionada con la Generación del 27 (trabajada por nuestro equipo en este proyecto como monográfico de autora); Meret Oppenheim, musa y artista; Leonor Fini y sus paisajes de descomposición; Dorothea Tanning, o el mundo de la infancia onírica; Kay Sage, y el mundo de los sueños; Leonora Carrington, compañera de viaje de Remedios; Frida Khalo, o el sufrimiento reinventado en la pintura. (Esta autora también ha sido desarrollada en un trabajo monográfico audiovisual).

Ellas se evadirán de las preocupaciones de sus compañeros surrealistas, dejarán la agresividad y violencia del erotismo onírico de los hombres, apartándose de esa imagen de mujer-sexo-objeto en la que proyectan su deseo varonil. Ellas optan por la imagen del espejo (Simone de Beauvoir), como clave en la condición femenina. A la hora de adoptar posturas respecto al lenguaje erótico, lo trataron desde otras perspectivas, la maternidad, por ejemplo la presentan desde cierta violencia y visiones poco positivas, plasmando esas variantes que sugieren creación sin descanso, la obligación de cumplir un papel ¿impuesto socialmente?, más que un deseo real de la maternidad. Son ejemplos interesantes, Remedios y Frida.

De cualquier forma, el surrealismo facilitó a estas mujeres, dar cauce a sus expresiones reales o imaginadas, con plena libertad creadora. Hizo posible presentar sus miedos y deseos más inconscientes y hacerlos obra de arte, al igual que a sus compañeros, pero desde otra perspectiva: los ojos de las mujeres.

Una surrealista: Remedios Varo y su obra

Mobiliario que en su encierro se metamorfosea en mueble sin vida. En su pintura destaca el tratamiento de la imagen femenina en espacios interiores, rodeada de naturalezas muertas, de las que se contagia y en las cuales acaba transformándose en mujer-metáfora sobre la mujer-objeto que acaba como objeto en su pintura al igual que en la sociedad en la que vive la autora.

Reiteradas imágenes tratan el tema de la laboriosidad impuesta, sin descanso, la creación en un universo opresor, mujeres-hacedoras-paridoras sin pausa, plasmadas a través de imágenes diversas como en *El sustento celestial*, *Creación de los pájaros*, *Bordando el manto terrestre*, entre otras... donde se retrata a sí misma o en compañía pero en una tarea minuciosa, metáfora de una maternidad y sus conflictos inherentes, tema abordado por casi todas las mujeres surrealistas, en sus obras, y tratado con cierta violencia hacia ellas mismas.

El mundo en el que se encuentran sus mujeres imaginadas es siempre cerrado (El alquimista), torres-jaulas, se repiten, FORTALEZAS, con significados místicos, mágicos y esotéricos. (Una especie de visión de las distintas "Moradas", de Santa Teresa). Imágenes de personajes represores y controladores relacionados con lo religioso, madres-superiores que supervisan las tareas impuestas.

Ellas, las representadas son oscuras, misteriosas, casi siniestras (como las imágenes de las mujeres que portan lunas enjauladas, o las otras mujeres en negativo). Mujeres que apresan a la luna, con toda la simbología que esto posee asociada con lo femenino: fertilidad, misterio, frialdad, oscuridad; símbolo que se repite asociado a la mujer que la enjaula, la alimentarla mira... Mujeres con bosques luminosos dentro, porque en Remedios todo brota del interior, del yo femenino y busca salida, bosque, creación, alas... (Diversas ilustraciones, lo muestran).

Mujeres como espíritus y almas en pena, vagantes en sus prisiones, en busca del espacio exterior hacia el que proyectarse a través de su creación.

Pero también se pinta la transgresión y la huida... La protagonista se escapa gracias a una serie de artefactos fantásticos, Julio Verne en imágenes; paraguas invertidos, donde viaja acompañada; aparatos que navegan por mundos oníricos, objetos voladores, bicicletas... Fantasía y Ciencia se mezclan en ese mundo onírico y la liberan...

Escapa del mundo opresor, del espacio interior, transformándose en una diablesa que como fantasma se aparta del monasterio que la enclaustra y oprime.

Su creatividad plasma su mundo interior y su complejidad al igual que hicieran sus compañeros surrealistas.

Acabamos con un fragmento de uno de los pocos textos que se conservan, escritos por Remedios Varo¹:

"Grupos compactos de porteras incalificables, a lomos de chivos gigantes, corren velozmente hacia el oeste, en esto llega una nube de golondrinas ardorosas que chocan inevitablemente con ellas, pero en el zigzag viene el vagabundo desconocido, lamiendo precipitadamente las pantorrillas y tragando tal cual golondrinas verdes..."

(CUENTO, REMEDIOS VARO).

NOTAS

- ¹ VARO, R., *Cartas, sueños y otros textos*. Ediciones Era, 1997. México

Referencias





Bibliografía

ALBERTI, R.: *"La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo"*. Gaceta Literaria, 1-7-1929

AMAR Y BORBÓN, J.: *Discurso sobre la educación física y moral de las mujeres*. Edición de M^a Victoria López-Cordón (1999). Madrid. Cátedra

AMELANG, J.S. y NASH, M. (1990): *Historia y Género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea*. Valencia. Edicions Alfons el Magnànim. Institutí Valenciana D'Estudis i Investigació

AGUSTINI, DELMIRA (1993): *Poesías completas*. Barcelona. Ed. Cátedra.

ARANDA, F. (1981): *El surrealismo español*. Barcelona. Editorial Lumen

ARENAL, CONCEPCIÓN, 1916 t.4^o *Obras completas*. Librería Victoriano González. Madrid.

BALLESTEROS GARCÍA, Rosa M^a "Maruja Mallo, 1902-19 De las cloacas al espacio sideral" en Aposta, Revista de Ciencias Sociales. N^o 13, Diciembre 2004 Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Departamento de Biblioteca y Documentación. "Documentándonos sobre Maruja Mallo" www.artium.org

BARRAGÁN MEDERO, F. et al (1996): *La construcción colectiva de la igualdad. ¿Cómo nos enseñan a ser diferentes? La construcción colectiva de la igualdad. ¿Qué podemos hacer con las diferencias?*

BELLI, GIONCONDA (1995): *El ojo de la mujer*. Madrid. Ed. Visor.

BENHABIB, S. y CORNELLA, D. (1990): *Teoría feminista y teoría crítica*. Valencia. Edicions Alfons El Magnànim.

BIRRIEL SALCEDO, M. (comp.) (1992): *Nuevas preguntas, nuevas miradas. Fuentes y documentación para la Historia de las Mujeres (siglos XIII-XVIII)*. Granada. FEMINAE. Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.

Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, número 56. 20 de junio de 1992

BOGIN, MAGDA (1983): *Les Trovairitz: poètes occitanes del segle XII*. Barcelona. Ed. LaSal

BORREGUERO, C et al (DIR.) (1986): *La mujer española: de la tradición a la modernidad (1960-1980)*. Madrid. Editorial Tecnos.

BRAVO VILLASANTE, CARMEN (1967): *Una vida romántica. La Avellaneda*. Barcelona. Ed. Edhasa.

BUENAVENTURA, R. (1985): *Las Diosas Blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Madrid. Ed. Hiparión

CALDERÓN, T. *Obra poética*. Al Margen Editores. Santiago, 2003

CAMPOAMOR, C. (1983): *Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid. Ed. Cultura Hispánica

CAMPOS, A. y MÉNDEZ, L. (eds.) (1993): *Teoría Feminista: Identidad, Género y Política. XI Cursos de Verano en San Sebastián- IV Cursos europeos*. San Sebastián. Servicio editorial Universidad del País Vasco

CARO BAROJA, J. (1986): *Las brujas y su mundo*. Madrid. Alianza.

CARRIÓN, M.M. (1994). *Arquitectura y cuerpo en la figura autorial de Teresa de Jesús*. Madrid. Anthropos.

CASTRO, LUISA (1992): *Los versos del Eunuco*. Madrid. Hiperión.

CERRONI, UMBERTO (1975): *La relación hombre-mujer en la sociedad burguesa*. Barcelona. Akal

- COLAIZZI, G. (1990): *Feminismo y Teoría del discurso*. Madrid. Cátedra.
- CHADWICK, Whitney: *Mujer, Arte y Sociedad*. Ed. Destino. Barcelona, 1992
- CHADWICK, W. y DE COURTIVRON, I (eds.) (1994): *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid. Cátedra. Feminismos.
- DE DIEGO, E. (1987): *La mujer y la pintura del XIX español. (Cuatrocientas olvidadas y algunas más)*. Madrid. Cátedra.
- Querida Gala*. Madrid, Espasa-Calpe, 2003
- DE GOUGES, Olimpia: "Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana" (sep. De 1.791) en VV.AA. 1.789-1793. *La voz de las mujeres en La Revolución Francesa*. LaSal. Barcelona. 1989
- DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS: (1994): *Poesía lírica. el divino Narciso*. Barcelona. Edicomunicación.
- DE MARTINO, G. y BRUZZESSE, M. (1996): *Las filósofas*. Madrid. Cátedra. Feminismos.
- DELBEÉ, A. (1989): *Camille Claudel*. Barcelona. Circe.
- DELPHY, C. (1985): *Por un feminismo materialista. El enemigo principal y otros textos*. Barcelona. Horas y Horas editorial
- DEYERMOND, A. (1995): "Las autoras medievales castellanas a la luz de las últimas investigaciones" en *Medievo y Literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*. Granada. Universidad de Granada.
- DIAZ-DIOCARETZ, M. y ZAVALA, I.M. (coords.) (1993): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid. Anthropos.
- DRONKE, P. (1978): *La lírica en la Edad Media*. Barcelona. Seix Barral.

DUBY, G. (1992): *El caballero, la mujer y el cura. El matrimonio en la Francia feudal*. Madrid. Taurus Humanidades.

DUBY, G. y PERROT, M. (dir.) (1993): *Historia de las mujeres*. Madrid. Taurus.

DUBY, G. y ARIÈS, P. (dir.) (1991): *Historia de la vida privada*. Madrid. Taurus.

GARCÍA LORCA, F.: "Maruja entre verbena y espantajo". *Arte Nova Novorum. Maruja Mallo*", Gaceta Literaria 1-6-1928

Obras completas, Madrid, Aguilar, 1971.

EHRENREICH, B. y ENGLISH, D (1988): *Brujas, comadronas y enfermeras. Historia de las sanadoras*. Barcelona. horas y Horas editorial.

FALCÓN, L. (1992): *Mujer y poder político*. Madrid. Vindicación Feminista.

FERRIS, J. L. *Maruja Mallo, la gran transgresora*. Madrid. Temas de Hoy. 2004

FERNÁNDEZ, D. et al (1994): *Proyecto Curricular de Educación Secundaria Obligatoria*. Madrid. Editorial Escuela Española.

FO, D. y RAME, F. (1988): *Ocho monólogos*. Madrid. Ediciones Júcar.

FONTRDONA, M. (1997): "Las poetisas del Mar de Plata" en *Grandes Escritoras*. Barcelona. Ed. Historia y vida.

FRAISSE, G. (1991): *Musa de la razón. La democracia excluyente y la diferencia de los sexos*. Valencia. Ediciones Cátedra. Universitat de València. Instituto de la Mujer.

FRENK, M. (1990): *Lírica española de tipo popular*. Madrid. cátedra

GALEANO, E. (1995): *Mujeres*. Madrid. Alianza Cien.

GARCIS, J.J. (1953): *Vida y poesía de Sor Juana Inés de la Cruz*. Madrid. Cultura Hispánica.

GARCÍA MESSEGUER, A. (1988): *Lenguaje y discriminación sexual*. Barcelona. Montesinos

GARRIDO, E. (ed) (1997): *Historia de las Mujeres en España*. Madrid. Editorial Síntesis.

GIANINI BELOTTI, E. (1984): *Las Mujeres y los Niños primero*. Barcelona. Editorial Laia.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, G. (1989): *Poesías y epistolario de Amor y Amistad*. Madrid. Castalia.

GOYTISOLO, J. (1992): *El mundo erótico de María de Zayas*. Madrid. Disidencias Editorial.

Grupo María Castaña (1997): *As Mulleres na Historia*. Vigo. Edicions Xerais de Galicia.

Guía Didáctica para una Orientación no Sexista. (1988). Ministerio de Educación y Ciencia. Plan para la Igualdad de Oportunidades para las Mujeres.

HERRERA, H. (1997): *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*. México. Editorial Diana.

Mujer y Ciencias Sociales. IBER, Didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia. Número 7, Enero 1996

IRIGARAY, L. (1992): *Yo, tú, nosotras*. Valencia. Ediciones Cátedra. Feminismos.

IZQUIERDO, M. J. (1983): *las, los, les (lis, lus) El sistema sexo/género y la mujer como sujeto de transformación social*. Barcelona. Edicions de les dones. LaSal

JAMIS, R.: *Artemisia Gentileschi. Circe*, 1998. Barcelona

JULIANO, D. (1992): *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Madrid. horas y Horas editorial.

KAHLO, F. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato. Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentario de Sarah M. Lowe*. Madrid, Istmo, 1995

KIRKPATRICK, S. (1991): *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*. Madrid. Cátedra. Feminismos.

(1992): *Antología poética de las escritoras del siglo XIX*. Madrid. Castalia.

LACALZADA DE MATEO, M.J. (1994): *La otra mitad del género humano: La panorámica vista por Concepción Arenal (1820-1893)*. Málaga. Universidad de Málaga. ATENEA. Estudios sobre la mujer.

La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

La educación no sexista en la reforma educativa. (1993). Serie Cuadernos de Educación No Sexista. Ministerio de Asuntos Sociales. Instituto de la Mujer.

LE DOEUF, F.M. (1993): *El estudio y la rueca. De las mujeres, de la filosofía, etc*. Madrid. Cátedra. Feminismos.

LERNER, G. (1990): *La creación del patriarcado*. Barcelona. Crítica.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1984): "Las mujeres escritoras en la Edad Media castellana" en *La Condición de la Mujer en la Edad Media: Actas del Coloquio*. Madrid. Universidad Complutense.

LUZDIVINA CUESTA, M. (1997): "La mujer en las literaturas hispánicas medievales" *Grandes Escritoras*. Madrid. Historia y Vida.

MAIO, R. (1988): *Mujer y Renacimiento*. Madrid. Mondadori.

MALLO, Maruja, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1939.

MANGHINI, S., *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Ediciones Península, Barcelona, 2001.

MARTIN GAITE, C. (1987): *Usos amorosos del siglo XVIII en España*. Barcelona. Anagrama.

MASSANÉS DALMAU, M.J. *Antología Poética*. Castalia, 1991, Madrid

MAYAYO, Patricia, *Historia de mujeres, historias del arte, Ensayos de Arte* Cátedra, Madrid, 2003.

MÉNDEZ, CONCHA. (1995): *Poemas (1926-1986)*. Madrid. Hiperión.

MENGÍBAR, I. (1994): *Pantalones blancos de franela*. Madrid. Hiperión.

MIEDZIAN, M. (1996): *Chicos son, hombres serán. Cómo romper los lazos entre masculinidad y violencia*. Madrid. horas y Horas editorial.

MONZO, Q. (1994): *El porqué de las cosas*. Barcelona. Anagrama.

NASH, M. (1983): *Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936*. Barcelona. Anthropos.

NAVARRO, A. (1997): *"Las escritoras de los siglos XVI, XVII y XVIII", Grandes escritoras*. Madrid, Historia y Vida.

(1989): *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Madrid. Castalia.

NOLLA, O. *El sombrero de plata. Ediciones palabra de mujer*. San Juan de Puerto Rico. 1976

OLIVER LABRA, C.: *Discurso de Eva*. Ed. Hiperión. 1997. Madrid

- PARRA, V. (1996): *Violeta del pueblo*. Madrid. Visor.
- PAYERAS, M. (1993): "Los perfiles de una monja" IRIS M^a ZAVALA, *Una poética del imaginario social*. Barcelona. Anthropos.
- PAZ, O. (1993): *La llama doble*. Barcelona. Seix Barral.
- PÉREZ CARREÑO, F. (1993): "Artemisia Gentileschi". *Historia 16*
- PÉREZ DE AYALA, Juan (Ed.), *Maruja Mallo. Naturalezas vivas 1941-1944*, Fundación Caixagalicia / Galería Guillermo de Osma, Vigo, 2002.
- PÉREZ PRIEGO, M.A. (1989): *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid. Castalia.
- PERI ROSSI, C. (1994): *Otra vez eros*. Barcelona. Lumen.
- RAMOS PALOMO, D. (coord.) (1994): *Femenino plural. Palabra y memoria de mujeres*. Málaga. Universidad de Málaga. ATENEA. Estudios sobre la mujer.
- REDONDO GOICOECHEA, A. (1989): *María de Zayas. tres novelas amorosas y ejemplares y tres desengaños amorosos*. Madrid. Castalia
- RIERA, J. M. y VALENCIANO, E. (1991): *Las mujeres de los 90: el largo trayecto de las jóvenes hacia su emancipación*. Madrid. Morata.
- RIQUER, M. (1983): *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona. Ariel.
- RIQUER, I. (1994): *Mujeres y Literatura*. Barcelona. Ed. Carabí y Segarra.
- RIVERA GARRETAS, M. M. (1990): *Textos y Espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*. Barcelona. Icaria.
- RODRIGO, A. (1996): *Mujeres para la Historia*. Madrid. Compañía literaria

RODRIGUEZ-FISCHER, A. (1995): *Objetos extraviados*. Barcelona. Femenino Lumen.

RODRIGUEZ IGLESIAS, M.A. (1991): *La mujer en la Literatura. Una experiencia didáctica*. Sevilla. Instituto andaluz de la Mujer.

ROSSETTI, A. (1994): *Indicios vehementes*. Madrid. Hiperión.

RUBIERA MATA, M.J. (1989): *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid. Castalia.

RUIZ-DOMÉNEC, J. E. (1986): *La mujer que mira. (Crónicas de la Cultura Cortés)*. Barcelona. Biblioteca filológica. Quaderns Crema.

(1986): *Mujeres ante la identidad (siglo XII)*. Barcelona. Instituto Universitario de Estudios Medievales. Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.

SABUCO, M. *Obras de Doña Oliva Sabuco de Nantes*. Madrid, 1888 Estab. Tip. De Ricardo Fe

SALAS, B. (1992): *Proyecto de centro desde una perspectiva coeducativa*. Sevilla. Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia.

(1994): *Orientaciones para la Elaboración del Proyecto Coeducativo de Centro*. Desarrollo Integral de la persona. Bilbao. Maite Canal Editora.

SALTZMAN, J. (1992): *Equidad y género. Una teoría integrada de estabilidad y cambio*. Valencia. Cátedra. Feminismos.

SAU, V. (1986): *Aportaciones para una lógica del feminismo*. Barcelona. LaSal. Edicions de les Dones.

(1989): *Diccionario ideológico feminista*. Barcelona. Icaria.

SAURET, T. (coord.) (1996): *Historia del Arte y Mujeres*. Málaga. Universidad de Málaga. ATENEA. Estudios sobre la mujer.

SEGURA GRAIÑO, C. (1998): *Mujeres célebres*. Diccionario Espasa. Madrid. Editorial Espasa.

SOBH, M. (1994): *Poetisas árabe-andaluzas*. Granada. Diputación Provincial.

STORNI, A. (1994): *Antología Mayor*. Madrid. Hiperión.

SUBIRATS, M. y TOMÉ, A. (1992): *La educación de niños y niñas. Recomendaciones institucionales y marco legal*. Cuadernos para la Coeducación. Barcelona. Institut de Ciències de L'Educació.

Temas Transversales. (1995). Sevilla. Junta de Andalucía.

TORIL MOI (1988): *Teoría Literaria feminista*. Madrid. Cátedra.

ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma, Concha Méndez. *Memorias habladas, memorias armadas*, Mondadori España, S.A., Madrid, 1990.

VALCÁRCEL, A. (1991): *Sexo y Filosofía. Sobre "Mujer" y "Poder"*. Barcelona. Anthropos.

VARO, R.: *Cartas, sueños y otros textos*. Ediciones Era, 1997. México

VASILEVSKI, I. (1973): *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*. Madrid. Playor.

VIDAL, M.A. (1943): *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana*. Barcelona. Olimpo.

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

VIOLI, P. (1991): *El infinito singular*. Madrid. Cátedra. Feminismos.

VV.AA. (1993D): *La Coeducación, un compromiso social. Documento marco para Andalucía*. Sevilla. Junta de Andalucía.

VV.AA.(1997): *Programa para trabajar la Tolerancia y el Respeto a la Diversidad en Educación Secundaria Obligatoria*. Asociación Secretariado General Gitano.

VV.AA. (1993): *Propuesta de Secuencia Ciencias Sociales, Geografía e Historia*. Madrid. Ministerio de Educación y Ciencia. Editorial Escuela Española

VV.AA. (1993): *Cabellos largos e ideas cortas. Lo que han dicho algunos filósofos sobre la mujer*. Madrid. Akal ediciones.

VV.AA (1980): *Los orígenes del feminismo en España*. Madrid. Zero zyx

VV.AA. (1991): *Actas de las Iª Jornadas Mujer y Cultura*. Instituto Andaluz de la Mujer

VV.AA. (1997): *Grandes escritoras*. Madrid. Historia y Vida

VV.AA. (1984). *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid. Alhambra.

WADE LABARGE, M. (1989): *La mujer en la Edad Media*. Madrid. Nerea.

WOOLF, V. (1981): *Las mujeres y la Literatura*. Barcelona.

YLLERA, A. (1983): *María de Zayas, desengaños amorosos*. Madrid. Cátedra.

ZAVALA, I.M. (1997): *"Teresa Sánchez: la escritura, la mística y las enfermedades divinas"* *Feminismo y Literatura*. Madrid. La página.

(1995): *Breve historia feminista de la Literatura española. II. La mujer en la Literatura española*. Barcelona. Antropos.



Índice de ilustraciones

Introducción

DIAP 1

KAHLO, Frida. *La columna truncada*, 1944. Ól. s. masonita, 40 x 31. Col. Dolores Olmedo, Ciudad de México. Foto Dr. Salomón Grimberg

DIAP 4

GENTILESCHI, Artemisia. *Susana y los viejos*, 1.610. Detalle. Ól. s. lienzo, 170 x 121. Col. Schonborn, Pommersfelden. Foto Margurg

DIAP 6

MERRIT, Anna Lea. *La guerra*, 1.883. Detalle. Ól. s. lienzo, 102,9 x 139,7. Bury Art Gallery.

DIAP 8

DELANEY, Mary. *Collage floral*, 1.774-1.788. Detalle. Materiales mixtos, 334 x 288. British Museum, Departamento de Estampas y Dibujos.

Autoras

Artemisia Gentileschi

DIAP 1

Judit decapitando a Holofernes, hacia 1.620. Ól. s. lienzo 169 x 162. Florencia, Galería de los Uffizi

DIAP 2

Artemisia Gentileschi, por Jérôme Davil, hacia 1.525-30. Detalle. Trustees of the British Museum

DIAP 3

Autorretrato como alegoría de la pintura, década de 1.630. Ól. s. lienzo, 96,5 x 73,7. Londres, Kensington Palace

DIAP 4

Salomé con la cabeza de San Juan Bautista. Budapest, Szépművészeti Múzeum

DIAP 5

Salomé con la cabeza de San Juan Bautista. Detalle. Budapest, Szépművészeti Múzeum

DIAP 6

Judit y su sirvienta. Detalle. 1.625. Detroit, Institute of Art

DIAP 7

María Magdalena, 1.630. Sevilla, catedral

DIAP 8

Magdalena penitente, 1.617-20. Florencia, Palacio Pitti

DIAP 9

Retrato de un Gonfaloniere, 1.622. Detalle. Bolonia, Col. Comunali d'Arte di Palazzo d'Acursio

DIAP 10

Virgen con el Niño, hacia 1.622. Detalle. Roma, Galleria Spada

DIAP 11

Mujer tocando el laúd. 1.609-1.612. Roma, Galleria Spada

DIAP 12

Susana y los viejos. 1.610. Ól. s. lienzo, 170 x 121. Col. Schonborn, Pommersfelden.

DIAP 13

Susana y los viejos. 1.610. Detalle. Ól. s. lienzo, 170 x 121. Col. Schonborn, Pommersfelden.

DIAP 14

La Inclinación, 1.616. Florencia, Casa Buonarroti.

DIAP15

Judit y su sirvienta, 1.612-1.613. Florencia, Palazzo Pitti

DIAP16

David y Betsabé, óleo sobre tela, 265 x 209,5. Columbus, Ohio, Museum of Art

DIAP17

David y Betsabé, óleo sobre tela, 265 x 209,5. Detalle. Columbus, Ohio, Museum of Art

DIAP18

Judit decapitando a Holofernes, hacia 1.620. Ól. s. lienzo 169 x 162. Florencia, Galería de los Uffizi

DIAP19

El suicidio de Cleopatra, hacia 1.630. Detalle. Ól. s. lienzo, 117 x 175,5. Roma, colección privada

DIAP 20

Lucrecia, hacia 1.642-43. Detalle. Ól. s. lienzo, 108 x 94. Nápoles, Palacio de Capodimonte

Camille Claudel

DIAP 2

Fotografía de Camille Claudel. Detalle. Portada del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 3

Louis-Prosper Claudel y sus hijos Camille, Louise y Paul. Extraído del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 4

Camille a los 14 años. Extraído del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 5

L'Implorante, 1.893-1.897. www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb

DIAP 6

Auguste Rodin, 1.892. Bronce 40,6 x 28,6. Musée du Petit Palais, París

DIAP 7

Sakúntala, 1.888. Mármol blanco sobre mármol rojo.
www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb

DIAP 8

Izquierda: RODIN, Auguste. *Le Baiser*, 1.888-1.889. Museo Rodin.
<http://www.musee-rodin.fr/scuenf2.htm#meditat>

Derecha: CLAUDEL, Camille. *Vertumno y Pomona*, 1.888. Mármol blanco sobre mármol rojo. www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb

DIAP 9

Jeune fille à la gerbe, Camille por RODIN. Extraído del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 10

La familia Claudel. En primer término Louise, hermana de Camilla, en el centro la madre y detrás Camilla. A su derecha su hermano Paul y su padre. Extraído del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 11

MIGUEL ÁNGEL, *El Moisés*, 1.555. Tumba de Julio II en la Iglesia de San Pedro in Víncoli, en Roma.

DIAP 12

Auguste Rodin. Extraído del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 13

RODIN, Auguste. *L'Éternelle Idole*, 1.889. Extraído del libro de ANNE DELBÉE, *Camilla Claudel*. Circe. Barcelona 1989

DIAP 14

Les Bavardes o Les Causeuses o La confidence, 1893-1905.

www.camilleclaudel.asso.fr/pageweb

Paula Modersohn-Becker

DIAP 1

Paula Modersohn-Becker en Worpswede, 1905. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 2

Mädchen mit Katze im Birkenwald, 1904. 99 x 81,5 Sammlung Ludwig Roselius. Bremen (Alemania)

DIAP 3

Cabeza de muchacha, hacia 1904. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 4

Izquierda: *Cochecito con la cabra*, 1905. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen Alemania)

Derecha: *La novia*, 1907. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 5

Niña en el bosque. 1905. Óleo sobre lienzo. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 6

Paisaje, hacia 1900. Ól. s. lienzo. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 7

Madre y bebé tumbados y desnudos, 1907. Ól. s. lienzo, 82 x 124,7. Freie Hansestadt, Bremen (Alemania)

DIAP 8

Paisaje tras el río, 1900. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 9

Campesina con falda roja, 1904. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 10

Autorretrato. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 11

Campesina, Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 12

Paisaje cerca de Bremen, Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 13

Autorretrato embarazada. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 14

Tras los abedules, Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 15

Un pueblo cerca de Bremen, Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

DIAP 16

Paisaje cerca de Worpswede, 1900. Museo de Paula Modersohn-Becker en Bremen (Alemania)

Frida Kahlo

DIAP 1

Frida en 1926. Foto de Guillermo Kahlo. Extraída del libro *Frida: Una biografía de Frida Kahlo*, de HAYDEN HERRERA. Pág. 49

DIAP 2

Mi nacimiento, 1932. Ól. s. lámina, 31,7 x 34,6. Colección Edgar J. Kaufmann, Jr. Nueva York.

DIAP 3

Portada de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 4

Foto de Frida con collar en la boca. Casa Museo de Frida en México

DIAP 5

Autorretrato, 1929. Ól. s. masonite, 78 x 61, colección Dolores Olmedo, México, D. F.

DIAP 6

Frida Kahlo con León Trotsky, 1937. Casa Museo de Frida en México

DIAP 7

KAHLO, Frida. *La columna truncada*, 1944. Ól. s. masonita, 40 x 31. Col. Dolores Olmedo, Ciudad de México. Foto Dr. Salomón Grimberg

DIAP 8

Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 9

Foto de Frida en 1939. Foto de Nicolás Muray. Casa Museo de Frida en México

DIAP 10

Autorretrato de pelona, 1940. Ól. s. tela, 40 x 27,9. Colección Museo de Arte Moderno, Nueva York, donado por Edgar Kaufmann, Jr.

DIAP 11

Frida y Diego en 1931. Fotografía de Meter Jules. Casa Museo de Frida en México

DIAP 12

Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 13

Hospital Henry Ford, 1932. Ól. S. lamina, 30,5 x 38, colección Dolores Olmedo, México D.F. Fotografía de Raúl Salinas

DIAP 14

El cielo, la tierra, yo y Diego. Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 15

Autorretrato con monos, 1943, ól. s. tela, 81,5 x 63. Colección del señor Jacques Gelman y señora, México, D. F. Fotografía de Raúl Salinas

DIAP 16

Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 17

Retrato de Neferúnico. Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 18

Pensando en la muerte, 1943. Ól. s. masonite, 59 x 51. Colección Dolores Olmedo, México, D.F. Fotografía de Raúl Salinas

DIAP 19

Cabezas flotantes. Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 20

El horrendo "Ojosauru primitivo". Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 21

Pie roto. Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 22

Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 23

Paisaje. Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 24

La venadita, 1946. Ól. s. masonite, 23 x 30. Colección señor Espinosa Ulloa, D. F. Fotografía de Raúl Salinas

DIAP 25

Alas rotas. Página de su diario. Casa Museo de Frida en México

DIAP 26

Raíces, 1943. Ól. s. lámina, 30 x 51. Colección Dolores Olmedo, México D.F. Fotografía Raúl Salinas

DIAP 27

Frida alrededor de 1953. Fotografía de Bernice Koldo

Maruja Mallo

DIAP 1

Maruja Mallo en la Isla de Pascua, hacia 1950

DIAP 2

Maruja Mallo, hacia 1928. Ed. Temas de Hoy. Madrid, 2004

DIAP 3

Mujer en bicicleta. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 4

Geometrías, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 5

Mujeres en círculo, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 6

Sin Título, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 7

Canto a las espigas, 1929. Museo Reina Sofia, Madrid.

DIAP 8

Espacio y vuelo, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 9

Mujer pescadora y redes. Cuadro perteneciente a la serie "La religión del trabajo". Hacia 1936. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 10

Mujer segadora. Cuadro perteneciente a la serie "La religión del trabajo". Hacia 1936. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 11

Boceto, lápiz. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 12

Arquitectura humana, hacia 1936. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 13

Boceto, lápiz. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP14

Retrato de mujer negra, 1951. Ól. S. lienzo. Colección Arte Contemporáneo. Museo Patio Herreriano. Valladolid

DIAP15

Retrato de mujer negra, 21951. Ól. S. lienzo. Colección Arte Contemporáneo. Museo Patio Herreriano. Valladolid

DIAP16

Retrato de mujer negra, 31951. Ól. S. lienzo. Colección Arte Contemporáneo. Museo Patio Herreriano. Valladolid

DIAP17

Menina, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP18

El mundo, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP19

Sin título, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP20

Dibujo, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP21

Vuelo y pájaro, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP22

El fondo del mar, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 23

Manzanas, 1 Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 24

Espantapájaros, Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 25

Manzanas, 2 Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

DIAP 26

Manzanas, 3. Extraída de "La agenda de las mujeres sublimes, 1995". Ed. Horas y horas, Madrid, 1994

Remedios Varo

DIAP 1

To be Reborned, 1960. Ól. s. masonita. Colección particular. México, D.F.

DIAP 2

Foto de Remedios Varo en su estudio

DIAP 3

Izquierda: *El flautista*, 1955. Ól. s. masonita. 0,75 x 0,93. Colección particular. México, D.F.

Derecha: *Vampiros vegetarianos*, 1962. 84 x 60
www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm

DIAP 4

La ingravidez, 1963. Ól. s. masonita. 0,60 x 0,70. Colección particular. México, D.F.

DIAP 5

Bordando el manto terrestre, 1961. Detalle. Ól. S. masonita, 1,23 x 1,00. Col. Privada. México, D.F.

DIAP 6

El relojero, 1955. 71 x 84 www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm

DIAP 7

Alquimista, Colección particular. México, D.F.

DIAP 8

Naturaleza muerta resucitando. www.janushead.org/5-2/varo.cfm

DIAP 9

Armonía, www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

DIAP 10

Vuelo mágico, 1958. Ól. s. masonita. 1,23 x 1,00. Colección particular. México, D.F.

DIAP 11

Izquierda: *Presencia inquietante*, 1959, 35 x 58.

www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm

Derecha: *Mimesis*. www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

DIAP 12

El sustento celestial, 1958. Ól. S. masonita, 92 x 62. Col. Privada. México, D.F.

DIAP 13

Creación de las aves, 1959. Ól. S. masonita, 0,575 x 0,38. Col. Privada. México, D.F.

DIAP 14

Bordando el manto terrestre, 1961, Ól. S. masonita, 1,23 x 1,00. Col. Privada. México, D.F.

DIAP 15

Anatomía, mujer y gato, hacia 1945. Mixta papel. Colección particular. México, D.F.

DIAP 16

Tres Destinos. www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

DIAP 17

El alquimista. Ól. s. masonita, 1,05 x 0,27. Colección particular. México, D.F.

DIAP 18

Hacia la torre, 1961. Ól. S. masonita, 1,23 x 1,00. Col. Privada. México, D.F.

DIAP 19

Cazadora de astros, 1945. Mixta papel. 0,48 x 0,34. Colección particular. México, D.F.

DIAP 20

Izquierda: *Mujer saliendo del Psicoanalista*, 1961. Ól. s. masonita, 0,71 x 0,41. Colección particular. México, D.F.

Derecha: *Encounter*, www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

DIAP 21

Arriba: *La huída*, 1962. Ól. S. masonita, 1,20 x 0,975 Col. Privada. México, D.F. Museo de Arte Moderno. Ciudad de México.

Abajo a la izquierda: *Ruptura*, 1955, 95 x 60.

www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm

Abajo a la derecha: *Personaje*, 1958. 77 x 49.

www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm

DIAP 22

Izquierda: *Vagabundo*, www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

Derecha: *Exploration of the Source of de Orinoco River*, 1959.

www.nd.edu/~sweber/art/varo/#CITIZENS

DIAP 23

Izquierda: *Skier*, www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs
Derecha: *Ruleta*, www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

DIAP 24

Izquierda: *Premonicion*, 1953. 36 x 54.
www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm
Derecha: *Spiral Transit*, www.hungryflower.com/leorem/varo.html, Weekly Wipe. Images with a couple of paragraphs

DIAP 25

Rompiendo el círculo vicioso, 1962, canvas, 65 x 35.
www.angelfire.com/hiphop/diablo4u/remedios.htm

Épocas

Edad Media

DIAP 1

1. Ilustración de un manuscrito de la Biblioteca Bodleiana, Oxford MS Bodl 764, f. 41 v
2. "Aelgyva y el clérigo", del *Tapiz de Bayeux*, c. 1086 Centre Guillaume le Conquerant, Bayeux (Francia)
3. Hidelgarda de Bingen, *Scivias*, 1.142-1.152. Anteriormente en la Hessische Landesbibliothek de Wiesbaden. Destruído en la Segunda Guerra Mundial
4. Hidelgarda de Bingen, *Scivias*, 1.142-1.152 Anteriormente en la Hessische Landesbibliothek de Wiesbaden. Destruído en la Segunda Guerra Mundial
5. *Evangelario de la Abadesa Hitda*, vemos a la abadesa ofreciendo su evangelario a la patrona de la abadía, santa Walburga, c. 1020 Darmstadt

DIAP 5

Ilustración de un manuscrito de la Biblioteca Bodleiana, Oxford, MS Bodl 764, f. 41 v.

DIAP 6

Aelgyva y el clérigo", del *Tapiz de Bayeux*, c. 1086. Centre Guillaume le Conquérant, Bayeux (Francia)

DIAP 7

Evangelario de la Abadesa Hitda, vemos a la abadesa ofreciendo su evangelario a la patrona de la abadía, santa Walburga, c. 1020 Darmstadt

DIAP 8

Herrada de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, fol. 323r, después de 1.170

DIAP 9

Hidalgarda de Bingen, *Scivias*, 1.142-1.152. Anteriormente en la Hessische Landesbibliothek de Wiesbaden. Destruído en la Segunda Guerra Mundial

DIAP 10

Hidalgarda de Bingen, *Scivias*, 1.142-1.152. Anteriormente en la Hessische Landesbibliothek de Wiesbaden. Destruído en la Segunda Guerra Mundial

DIAP 11

Hidalgarda de Bingen, *Scivias*, 1.142-1.152. Anteriormente en la Hessische Landesbibliothek de Wiesbaden. Destruído en la Segunda Guerra Mundial

DIAP 12

La Capa Pluvial de Sión, finales del s. XIII/comienzos del XIV. Lino bordado con hebra de plata sobredorada y hebra de plata, 147,5 x 295. Victoria and Albert Museum, Londres.

DIAP 13

Bourgot y Le Noir, *Libro de Horas*, c. 1353. British Library, Londres

DIAP 14

Christine de Pisan en su estudio, miniatura de las *Obras de Christine de Pisan*, comienzos del s. XV. British Library, Londres, Hertley 4431, f. 4

Renacimiento

DIAP 1

1. ORMANI, María. *Breviarium cum calendario*, 1.453. Cod. 1923, fol 89r. Österreichisches Nationalbibliothek, Viena
2. ANGUISSOLA, Sofonisba. *Autorretrato*, 1.561. Ól. s. lienzo, 88,9 x 81,3. Col. Conde Spencer, Althorp, Northampton.
3. ANGUISSOLA, Lucía. *Retrato de Pietro María*, doctor de Cremona, c. 1.560. Ól. s. lienzo, 96,2 x 76,2. Museo del Prado. Madrid
4. FONTANA, Lavinia. *Consagración de la Virgen*, 1.599. Ól. s. lienzo, 280 x 186. Musée des Beaux-Arts, Marsella
5. SCULTORE, Diana. *Cristo y la mujer adúltera*, 1.535. Grabado, 42,2 x 58,5. Col. Privada. Foto casa Christie's, Londres

DIAP 5

ORMANI, María. *Breviarium cum calendario*, 1.453. Cod. 1923, fol 89r. Österreichisches Nationalbibliothek, Viena

DIAP 6

ANGUISSOLA, Sofonisba. *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola*, finales década 1.550. Ól. s. lienzo, 111 x 109. Pinacoteca Nazionale, Siena (Italia)

DIAP 7

ANGUISSOLA, Sofonisba. *Autorretrato*, 1.561. Ól. s. lienzo, 88,9 x 81,3. Col. Conde Spencer, Althorp, Northampton.

DIAP 8

ANGUISSOLA, Sofonisba. *Niño mordido por un cangrejo*, antes de 1.559. Tiza negra, 31,5 x 34. Musei di Capodimonte, Nápoles

DIAP 9

ANGUISSOLA, Lucía. *Retrato de Pietro María*, doctor de Cremona, c. 1.560. Ól. s. lienzo, 96,2 x 76,2. Museo del Prado. Madrid.

DIAP 10

SCULTORE, Diana. *Cristo y la mujer adúltera*, 1.535. Grabado, 42,2 x 58,5. Col. Privada. Foto casa Christie's, Londres

DIAP 11

FONTANA, Lavinia. *Nacimiento de la Virgen*, década de 1.580. Chiesa Della Trinità, Bolonia. Foto Alinari.

DIAP 12

FONTANA, Lavinia. *Consagración de la Virgen*, 1.599. Ól. s. lienzo, 280 x 186. Musée des Meaux-Arts, Marsella

Barroco

DIAP 1

1. SIRANI, Elisabetta. *Porcia hiriéndose el muslo*, 1.664. Ól. s. lienzo, 101 x 139,1. Col. Privada.
2. PEETERS, Clara. *Bodegón*. 1.611. Ól. s. lienzo, 51 x 71. Museo del Prado. Madrid
3. RUYSCH, Rachel. *Flores en un jarrón*, después de 1.700. Ól. s. lienzo, 57 x 43,5. The National Gallery, Londres
4. GENTILESCHI, Artemisia. *Judith decapitando a Holofernes*. C. 1.618. Ól. s. lienzo, 169 x 162. Galleria degli Uffizi, Florencia. Foto Scala.
5. LEYSTER, Judith. *La proposición*. 1.631. Ól. s. lienzo, 30,9 x 24,2. Mauritshuis, La Haya (Holanda)

DIAP 4

SIRANI, Elisabetta. *Retrato de Anna María Ranuzzi como Alegoría de la Caridad*. 1.665. Ól. s. lienzo, Bolonia, Collezioni d'Arte e di Storia Della Cassa di Risparmio

DIAP 5

SIRANI, Elisabetta. *Porcia hiriéndose el muslo*, 1.664. Ól. s. lienzo, 101 x 139,1. Col. Privada.

DIAP 6

GENTILESCHI, Artemisia. *Susana y los viejos*. 1.610. Ól. s. lienzo, 170 x 121. Col. Schonborn, Pommersfelden. Foto Marburg.

DIAP 7

GENTILESCHI, Artemisia. *Judith decapitando a Holofernes*. C. 1.618. Ól. s. lienzo, 169 x 162. Galleria degli Uffizi, Florencia. Foto Scala.

DIAP 8

GENTILESCHI, Artemisia. *Autorretrato como Alegoría de la Pintura*, década de 1.630. Ól. s. lienzo, 96,5 x 162. Reproducido por permiso de S.M. la Reina de Inglaterra

DIAP 9

LEYSER, Judith. *La proposición*. 1.631. Ól. s. lienzo, 30,9 x 24,2. Mauritshuis, La Haya (Holanda)

DIAP 10

PEETERS, Clara. *Bodegón*. 1.611. Ól. s. lienzo, 51 x 71. Museo del Prado. Madrid

DIAP 11

RUYSCH, Rachel. *Flores en un jarrón*, después de 1.700. Ól. s. lienzo, 57 x 43,5. The National Gallery, Londres

Siglo XVIII

DIAP 1

1. CARRIERA, Rosalía. *Antoine Watteau*, 1.721. Pastel, 55 x 43. Museo Cívico de Treviso (Italia)

2. KAUFFMANN, Ángelica. Diseño para el techo del salón central de la Royal Academy, Londres, 1.778. Ól. s. lienzo, 132 x 149,8. The Royal Academy of Arts, Londres

3. VALLAYER-COSTER, Anna. *Bodegón*, 1.767. Detalle. Ól. s. lienzo, 70,5 x 89,5. The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio, USA). Donativo de Edgard Drummond Libbey

4. VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth-Louise. *Retrato de María Antonieta con sus hijos*, 1.787. Ól. s. lienzo 275 x 215. Musée de Versailles. Foto Reunión des Musées.

5. LOIR, Marie. *Retrato de Gabrielle-Émile Le Tournelier de Breteuil, Marquise du Châtelet*, 1.745-1.749. Ól. s. lienzo, 101 x 80. Musée des Meaux-Arts, Burdeos

DIAP 5

CARRIERA, Rosalía. *Antoine Watteau*, 1.721. Pastel, 55 x 43. Museo Cívico de Treviso (Italia)

DIAP 6

LOIR, Marie. *Retrato de Gabrielle-Émile Le Tournelier de Breteuil, Marquise du Châtelet*, 1.745-1.749. Ól. s. lienzo, 101 x 80. Musée des Meaux-Arts, Burdeos

DIAP 7

READ, Catherine. *Lady Ann Lee bordando*, 1.764. Pastel, 73,7 x 58,4. Col. Privada. Courtauld Institute of Art

DIAP 8

DUPARC, Françoise. *Mujer haciendo calceta*, finales del siglo XVIII. Ól. s. lienzo, 77,8 x 63,5. Musée des Meaux-Arts, Marsella

DIAP 9

DAMER, Anne Seymour. *La condesa de Derby*, 1.789. Mármol, 59,7 alt. The National Portrait Gallery, Londres.

DIAP 10

KAUFFMANN, Ángelica. *Recipiente cerámico*, c. 1.820. Patronato del Victoria and Albert Museum, Londres.

DIAP 11

KAUFFMANN, Ángelica. Diseño para el techo del salón central de la Royal Academy, Londres, 1.778. Ól. s. lienzo, 132 x 149,8. The Royal Academy of Arts, Londres

DIAP 12

VIGÉE-LEBRUN, Elisabeth-Louise. *Retrato de María Antonieta con sus hijos*, 1.787. Ól. s. lienzo 275 x 215. Musée de Versailles. Foto Reunión des Musées.

DIAP 13

VALLAYER-COSTER, Anna. *Bodegón*, 1.767. Ól. s. lienzo, 70,5 x 89,5. The Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio, USA). Donativo de Edgard Drummond Libbey

Siglo XIX: realismo, romanticismo, neoclasicismo

DIAP 1

1. OSBORN, Emily Mary. *Sin fama ni amistades*, 1.857. Ól. s. lienzo, 86,4 x 111,8. Col. Privada
2. STEBBINS, Emma. *La industria*, 1.860. Mármol, 71,1 x 27 x 27,9. Col. Del Hekkeser Museum, Huntington (Nueva York)
3. THOMPSON, Elizabeth (lady Butler). *Pasando lista después de un combate*, Crimea, 1.874. Ól. s. lienzo 91,5 x 183. De S.M. la Reina de Inglaterra
4. BONHEUR, Rosa. *La feria de los caballos*, 1.855. Ól. s. lienzo, 244,5 x 506,7. The Metropolitan Museum of Art. Donativo de Cornelius Vanderbilt
5. MORGAN, Evelyn. *Medea*, 1.889. Ól. s. lienzo, 149,8 x 88,9. Williamson Art Gallery and Museum, Birkenhead, Wirral (Gran Bretaña)

DIAP 4

OSBORN, Emily Mary. *Sin fama ni amistades*, 1.857. Ól. s. lienzo, 86,4 x 111,8. Col. Privada

DIAP 5

BLUNDEN, Anna. *La costurera*, 1.854. Ól. s. lienzo, 47 x 38. Col. Privada. Foto Christopher Word Gallery.

DIAP 6

SOLOMON, Rebeca. *La institutriz*, 1.854. Ól. s. lienzo, 66 x 86,4. Col. Privada
SPENCER, Lily Martin

DIAP 7

JOHN, Gwen. *Un rincón en la habitación de la artista*, París 1907-09. Ól. s. lienzo, 31,7 x 26,7. Sheffield City Art Galleries.

DIAP 8

BONHEUR, Rosa. *La feria de los caballos*, 1.855. Ól. s. lienzo, 244,5 x 506,7. The Metropolitan Museum of Art. Donativo de Cornelius Vanderbilt

DIAP 9

THOMPSON, Elizabeth (lady Butler). *Pasando lista después de un combate*, Crimea, 1.874. Ól. s. lienzo 91,5 x 183. De S.M. la Reina de Inglaterra

DIAP 10

MORGAN, Evelyn. *Medea*, 1.889. Ól. s. lienzo, 149,8 x 88,9. Williamson Art Gallery and Museum, Birkenhead, Wirral (Gran Bretaña)

DIAP 11

MERRIT, Anna Lea. *La guerra*, 1.883. Ól. s. lienzo, 102,9 x 139,7. Bury Art Gallery

DIAP 12

Los derechos de la mujer, colcha, década de 1.850. Técnica appliqué de algodón, 177,5 x 176,5. Dr. y Sra. De John Livingston. Foto Pat Ferrero.

DIAP 13

HOSMER, Harriet. *Beatrice Cenci*, 1.851. Mármol, 43,8 x 104,7 x 43, 1. St. Louis Mercantile Library

DIAP 14

HOSMER, Harriet. *Zenobia encadenada*, 1.859. Mármol, 124,5 alt. Wadsworth Atheneum, Hartford (Gran Bretaña)

DIAP 15

STEBBINS, Emma. *La industria*, 1.860. Mármol, 71,1 x 27 x 27,9. Col. Del Hecker Museum, Huntington (Nueva York)

DIAP 16

FOLEY, Margaret. *William Cullen Bryant*, 1.867. Relieve en medallion de mármol, 47,6 de diám. Mead Art Museum, Amherst Collage (Gran Bretaña)

Impresionismo

DIAP 1

1. EAKINS, Susan MacDowell. *Retrato de Thomas Eakins*, 1.899. Ól. s. lienzo, 127 x 101. Philadelphia Museum of Art.

2. VALADON, Suzanne. *Abuela, y muchacha entrando en la bañera*, c. 1908. Tiza negra, 29 x 39. Col. Privada.
3. CLAUDEL, Camille. *L'implorant*, 1.888 Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, cf. François Rupert Carabin 1862-1932, cat. exp., Strasbourg, 30 janvier-28 mars 1993; Paris, Musée d'Orsay, 19 avril - 11 juillet 1993, n° 58, p. 83.
4. CASSAT, Mary. *Madre e hija*, c. 1905. Ól. s. lienzo, 92,1 x 73,7, Nacional Gallery of Art, Washington (D.C.) Col. Chester
5. MORISOT, Berthe. *La madre y la hermana de la artista*, 1.870. Ól. s. lienzo, 101 x 81,8. Nacional Gallery of Art, Washington (D.C.) Col. Chester Dale

DIAP 5

EAKINS, Susan MacDowell. *Retrato de Thomas Eakins*, 1.899. Ól. s. lienzo, 127 x 101. Philadelphia Museum of Art.

DIAP 6

CASSAT, Mary. *Madre e hija*, c. 1905. Ól. s. lienzo, 92,1 x 73,7, Nacional Gallery of Art, Washington (D.C.) Col. Chester.

DIAP 7

CASSAR, Mary. *Mujer de luto en la Ópera*, 1.880. Ól. S. lienzo, 80 x 64,8. Museum of Fine Arts, Boston. Col. Hayden.

DIAP 8

MORISOT, Berthe. *La madre y la hermana de la artista*, 1.870. Ól. s. lienzo, 101 x 81,8. Nacional Gallery of Art, Washington (D.C.) Col. Chester Dale.

DIAP 9

VALADON, Suzanne. *Abuela, y muchacha entrando en la bañera*, c. 1908. Tiza negra, 29 x 39. Col. Privada.

DIAP 10

VALADON, Suzanne. *El dormitorio azul*, 1923. Ól. s. lienzo, 90 x 116. Musée National d'Art Moderne, París.

DIAP 11

CLAUDEL, Camille. *Auguste Rodin*, 1.892 ROUBAIX, musée d'Art et d'Industrie.

DIAP 12

CLAUDEL, Camile. *Sakúntala*, 1.888 Colección privada

DIAP 13

CLAUDEL, Camile. *L'implorant*, 1.888 Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, cf. François Rupert Carabin 1862-1932, cat. exp., Strasbourg, 30 janvier - 28 mars 1993; Paris, Musée d'Orsay, 19 avril - 11 juillet 1993, n° 58, p. 83. BAGNOLS-SUR-CÈZE, musée Albert-André

Siglo XX

DIAP 1

1. MÜNTER, Gabrielle. *Paseo en barca*, 1910. Ól. s. lienzo, 125 x 73,3 Col. Milwaukee Art Museum. Donativo de la Sra. Harry Lynde Bradley.
2. MODERSOHN-BECKER, Paula. *Autorretrato con collar de ámbar*, 1906. Ól. s. lienzo, 62,2 x 48,2. Freie Hansestadt, Bremen.
3. BELL, Vanessa. *El baño*, 1917. Ól. s. lienzo, 180,3 x 166,4. The Tate Gallery, Londres
4. DELAUNAY, Sonia. *Contrastes simultáneos*, 1912. Ól. s. lienzo, 45,5 x 55. Musée National d'Art Moderne, París
5. EXTER, Alexandra. *Composición*, 1914. Ól. s. lienzo, 91 x 72. Museo de las Artes de San Francisco (USA)

DIAP 5

MÜNTER, Gabrielle. *Paseo en barca*, 1910. Ól. s. lienzo, 125 x 73,3 Col. Milwaukee Art Museum. Donativo de la Sra. Harry Lynde Bradley.

DIAP 6

MÜNTER, Gabrielle. *Retrato de Marianne von Werefkin*, 1909. Ól. s. tablero, 78,7 x 54,5. Städtische Galerie im Lehenchhaus, Munich (Alemania)

DIAP 7

BELL, Vanessa. *El baño*, 1917. Ól. s. lienzo, 180,3 x 166,4. The Tate Gallery, Londres

DIAP 8

DELAUNAY, Sonia. *Contrastes simultáneos*, 1912. Ól. s. lienzo, 45,5 x 55. Musée National d'Art Moderne, París

DIAP 9

EXTER, Alexandra. *Composición*, 1914. Ól. s. lienzo, 91 x 72. Museo de las Artes de San Francisco (USA)

DIAP 10

STEPANOVA, Várvara. *Diseños para uniformes deportivos*, de LEF, nº 2, 1923

DIAP 11

POPOVA, Liubov. *Arquitectónica pictórica*, 1919. Acuarela y aguada, 29,3 x 23,5. Yale University Art Gallery. Donativo de la herencia de Catherine S. Dreier.

DIAP 12

BROOKS, Romaine. *La amazona* (Natalie Barney), 1920. Ól. s. lienzo, 86,5 x 61,5. Musée Carnavales, París. Foto Bulloz.

DIAP 13

BROOKS, Romaine. *Autorretrato*, 1923. Ól. s. lienzo, 117,5 x 68,5. National Gallery of Art, Washington, D.C. (USA)

DIAP 14

MODERSOHN-BECKER, Paula. *Autorretrato con collar de ámbar*, 1906. Ól. s. lienzo, 62,2 x 48,2. Freie Hansestadt, Bremen.

DIAP 15

MODERSOHN-BECKER, Paula. *Paisaje con cochecito, la maternidad*.

DIAP 16

KOLLWITZ, Käthe. *"El ataque" El alzamiento de los tejedores*. 1.895-1.897. Aguafuerte, 23,7 x 29,5. Kupferstichkabinett, Dresden

DIAP 17

KOLLWITZ, Käthe. *Pietá*, 1937-38. Käthe-Kollwitz-Museum Berlín

DIAP 18

LAURENCIN, Marie. *Grupo de artistas*, 1908. Ól. s. lienzo, 64,8 x 81. The Baltimore Museum of Art, Col. Cone, formada por la Dra. Claribel Cone y la Srta. Etta Cone, de Baltimore, Maryland (USA)

DIAP 19

VARÓ, Remedios. *El sustento celestial*, 1958. Ól. s. masonita, 92 x 62. Col privada.

DIAP 20

SAGE, Kay. *En el tercer sueño*, 1944. Ól. s. lienzo, 100 x 146. The Art Institute of Chicago, Watson F. Blair Purchase Price, Goodman Fund.

DIAP 21

KAHLO, Frida. *Maternidad*

DIAP 22

KAHLO, Frida. *Maternidad*

DIAP 23

CARRINGTON, Leonora. *Autorretrato*, 1938. Ól. s. lienzo, 65 x 81,2. Pierre Matisse Gallery, Nueva York

DIAP 24

MALLO, Maruja. *Mujer con espigas*

DIAP 25

KRASNER, Lee. *Imagen gatuna*, 1957. Ól. s. dril de algodón, 99,4 x 147,6. Robert Millar Gallery, Nueva York

DIAP 26

FRANKENTHALER, Helen. *Montañas y mar*, 1952. Ól. s. lienzo, 220 x 297,8. Col. de la artista, en préstamo prolongado en la National Gallery of Art, Washington D.C. (USA)

DIAP 27

SAINT-PHALLE, Nikki de. *Nana*, c.1965. Materiales diversos, 127x91,4x78,7. Albright Knox Art Gallery, Búffalo (Nueva York, USA). Donativo de Seymour H. Knox, 1978

DIAP 28

RINGGOLD, Faith. *La boda: cubrecama del amante nº 1*, 1986. Acrílico s. lienzo, batik, pintado y aplicaciones de tela, 196,5 x 147,5. Col. Marilyn Lan- cear. Foto Benice Steinbaum Gallery, Nueva York

DIAP 29

SLEIGH, Sylvia. *El baño turco*, 1973. Ól. s. lienzo, 193 x 259. De la artista SMITH, Jaune Quick-to-See

DIAP 30

NEEL, Alice. *María, encinta*, 1964. Ól. s. lienzo, 81,3 x 119,4. Robert Milker Ga- llery, Nueva York

DIAP 31

SJOO, Mónica. *Dios otorgando el nacimiento*, 1969. Ól. s. táblex, 183 x 122. Propiedad de la artista

DIAP 32

ABAKANOWICZ, Magdalena. *Espaldas*, 1976-1982. Arpillera y resina. Grupo de 80 figuras de tamaño natural y mayor. Malborough Gallery

DIAP 33

SCHAPIRO, Miriam. *Anatomía de un kimono* (detalle), 1976. Obra entera, 2 x 17,2 metros. Col Bruno Bischofberger, Zurich (Suiza).

DIAP 34

SCHAPIRO, Miriam. *Anatomía de un kimono* (detalle), 1976. Obra entera, 2 x 17,2 metros. Col Bruno Bischofberger, Zurich (Suiza).

DIAP 35

BARTLETT, Jennifer. *Rapsodia*, 1975-1976 (detalle). Esmalte al horno y pana- lla de seda; obra entera 213 x 4.686. Paula Cooper Gallery, Nueva York

DIAP 36

STEIR, Pat. *La serie Breughel (Una vanitas de estilos)*, 1981-1983 (detalle). Ól. s. lienzo; 64 paneles, cada uno de 73,5 x 57. Kunstmuseum, Berna (Suiza)

DIAP 37

LAS MUJERES MURALISTAS. *Mural*, 1974. Detalle. Pintura industrial s. hormigón, 6,09 x 23,2 metros. San Francisco. Foto Pamela Rodríguez.

DIAP 38

BOYCE, Sonia. *Postura del misionero nº 2*, 1985. Acuarela, pastel y lápiz conté s. papel, 123,8 x 183. Tate Gallery, Londres.

DIAP 39

REGO, Paula. *La familia*, 1988. Detalle. Acrílicos. papel reforzad con lienzo, 33 x 33. Col. Saatchi. Londres.

DIAP 40

REGO, Paula. *La familia*, 1988. Detalle. Acrílico s. papel reforzad con lienzo, 33 x 33. Col. Saatchi. Londres.

DIAP 41

SMITH, Jaune Quick-to-See. *Paraje: Cañón de Chelly*, década de 1980. Ól. s. lienzo, 142,2 x 106,7. Bernice Steinbaum Gallery, Nueva York

Textos literarios utilizados en el trabajo:

Autoras:

1. Artemisia Gentileschi:

"Amar el día, aborrecer el día", María de Zayas

NAVARRO, A. Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII. Castilla, 1989, Madrid

"Al que ingrato me deja, busco amante"

DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, Poesía Lírica. El divino Narciso. Edicomunicación. 1994. Barcelona.

"Hombres necios que acusáis"

DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS. Poesía Lírica. El divino Narciso. Edicomunicación. 1994. Barcelona.

2. Paula Modersohn Becker

"Maternidad II"

BELLI, G. El ojo de la mujer. Ed. Visor. 1995. Barcelona.

"Parto"

BELLI, G. El ojo de la mujer. Ed. Visor. 1995. Barcelona.

"Tengo"

BELLI, G. El ojo de la mujer. Ed. Visor. 1995. Barcelona.

3. Maruja Mallo.

"Niña ahogada en el pozo"

"Luna y panorama de los insectos"

"Son de negros en Cuba"

García Lorca, F. Poeta en Nueva York. Espasa Calpe, 1980, Madrid

"Maruja entre verbena y espantajo"

García Lorca, F. "Arte Nova Novorum. Maruja Mallo", Gaceta Literaria, 1-6-1928

"La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo"

Alberti, R. Gaceta Literaria, 1-7-1929.

"Humo"

"Antes me asomaba al mar"

"Nada me importa. Hasta aquí he llegado"

"Ritmo cortado"

"Quisiera saber muerte"

Méndez, C, Poemas, Hiperión, 1995, Madrid.

4. Remedios Varo

"Cuento"

Varo, Remedios, Cartas, sueños y otros textos. Ediciones Era, 1997. México

5. Frida Kahlo

KAHLO, F. *El diario de Frida Kahlo: un íntimo autorretrato*. Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentario de Sarah M. Lowe. Madrid, Istmo, 1995

Épocas

Edad Media

"El valle de Guadix"

SOBH, M.: *Poetisas árabe-andaluzas*. Diputación Provincial de Granada. 1994

"Tengo un amante que no se enterece"

SOBH, M.: *Poetisas árabe-andaluzas*. Diputación Provincial de Granada. 1994

"Hay otra razón más especial y más importante..."

DE PIZAN, C.: *La ciudad de las damas*. Siruela, Madrid. 1995

Renacimiento

"Vivo sin vivir en mí". Santa Teresa de Jesús.

Navarro, Ana. *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Castilla, 1989, Madrid

"Será perderos pediros". Florencia Pinar

"Canción". Florencia Pinar.

Navarro, Ana. *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Castilla, 1989, Madrid

Barroco

"Al que ingrato me deja, busco amante"

DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, *Poesía Lírica. El divino Narciso*. Edicomunicación. 1994. Barcelona.

"Este que ves, engaño colorido"

NAVARRO, ANA. *Antología poética de escritoras de los siglos XVI y XVII*. Castilla, 1989, Madrid

"Hombres necios que acusáis"

DE LA CRUZ, SOR JUANA INÉS, *Poesía Lírica. El divino Narciso*. Edicomunicación. 1994. Barcelona

S. XVIII

DE GOUGES, Olimpia: *"Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana"* (sep. De 1.791) en VV.AA. 1.789-1793. *La voz de las mujeres en la Revolución Francesa*. LaSal. Barcelona. 1989

S.XIX

"¿Libertad, que nos importa?". Carolina Coronado.
KIRKPATRICK, S. *Antología poética de escritoras del siglo XIX*. Castalia, 1992, Madrid.

"La mujer del porvenir"
ARENAL, CONCEPCIÓN, 1916 t.4º obras completas. Librería Victoriano González. Madrid.

Impresionismo/Modernismo:

"Porque haces tu can de la leona"
AGUSTINI, D. *Poesías Completas*. Cátedra. 1993. Madrid.

"¿Qué yo escriba?, No, por cierto"
MASSANÉS DALMAU, M.J. *Antología Poética*, Castalia, 1991, Madrid

S.XX

"Me desordeno, amor, me desordeno"
OLIVER LABRA, C.: *Discurso de Eva*. Ed. Hiperión. 1997. Madrid

"Acaso la historia"
CALDERÓN, T. *Obra Poética*. Al Margen Editores. Santiago, 2003.

"Amo a los hombres y les canto"
BELLI, G. *El ojo de la mujer*. Ed. Visor. 1995. Madrid.

