

ITINERARIO EN FEMENINO

Con M de Mujer

1

2

3

4

5

6

7

Con M de Museo

8

1 Primeros pasos de Jesús

Luisa Roldán, "La Roldana"

1692-1704

Terracota policromada

Tránsitos. Sala I. Área: vida



La escultora Luisa Roldán, más conocida como *La Roldana* (1652-1706), fue una de las pocas artistas que alcanzó reconocimiento en vida, teniendo incluso acceso a un cargo en la Corte, el de Escultora de Cámara; única mujer que lo ha ostentado y que además lo ejerció bajo el reinado de dos monarcas: Carlos II y Felipe V.

Aprendió el oficio en el taller de su padre, el escultor Pedro Roldán, integrado en el foco artístico de la Sevilla del siglo XVII y relacionado con artistas de la talla de Murillo o Valdés Leal, donde adquirió buena parte de las habilidades técnicas con las que desarrolló luego su labor creadora. No debemos olvidar, que el ámbito artístico familiar era la única posibilidad que en ese momento permitía a la mujer descubrir y experimentar artísticamente, ya que no tenía permitido ejercer este tipo de actividades como oficio y por tanto, tampoco el aprendizaje en cualquier taller dedicado a ello. La posibilidad de poder desarrollar su vocación y hacerlo de forma profesional, se debió no sólo a la maestría al ejecutar sus obras, reconocida entre otros por el tratadista Antonio Palomino que la equiparaba en importancia a su padre, sino también a una claridad de objetivos y una resolución que manifestó tempranamente en todos los ámbitos de su vida.

Fue una mujer valiente y decidida que, a los diecinueve años, protagonizó el hecho inusual de acudir a la Justicia para poder casarse con quien ella quería, en contra de los deseos de su padre. Su matrimonio con Luis Antonio de los Arcos, oficial del taller de su padre, en 1671, consolidó un ambiente familiar, relacionado con el arte, que le permitió continuar ejerciendo su oficio de escultora. Muchas otras artistas debieron abandonar la creación artística al casarse, en beneficio de la actividad del marido o para ocuparse de los asuntos familiares. Luisa lograba además con su matrimonio, la cobertura legal para la firma de contratos y cartas de pago, que habitualmente no podían ejecutar las mujeres al estarles prohibida la pertenencia a los gremios, hecho que, por otra parte, ha dificultado el conocimiento de una gran parte de la obra realizada por la escultora sevillana.

Luisa y su marido abrieron un taller en Sevilla, ciudad que les demandaba muchos encargos, al igual que la ciudad de Cádiz, donde también vivieron una temporada. En sus primeras producciones, Luisa utilizaba los modelos establecidos en su etapa de aprendizaje, realizando imágenes de la Pasión y otras figuras entroncadas con el estilo de Pedro Roldán, aunque poco a poco fue introduciendo algunos elementos en los que comenzaba a vislumbrarse su propio estilo. Fue precisamente para la catedral de la Tacita de Plata para la que, Luisa, realizó su famoso *Ecce Homo*, obteniendo gran éxito.

En 1689 se trasladó a Madrid con su familia. Está constatado el nacimiento en la Corte de su primera hija en ese mismo año, lo que muestra que también debió ocuparse de asuntos no relacionados con la creación plástica. Allí comenzó Luisa una nueva etapa en la que empezó a firmar sus obras y, tres años después, alcanzó un gran reconocimiento por ello, pudiendo añadir a su nombre la distinción otorgada por Carlos II en 1692. El establecimiento en la capital sería fundamental para la difusión de su obra y la consolidación de su estilo, ya que allí es donde van adquiriendo paulatinamente importancia los pequeños grupos escultóricos realizados en terracota (tierra cocida), aunque sin dejar de lado las tallas en madera por las que alcanzó su prestigio.

El cambio de dinastía no disminuyó ni su fama, ni sus encargos en la corte, ya que en 1701 el marqués de Villafranca intercedió por ella para que continuara siendo escultora de la Casa Real de Su Majestad Felipe V. El reconocimiento internacional llegó el 10 de enero de 1706, cuando la *Accademia di San Luca* en Roma la nombró *Académica de Mérito*, la primera vez que se concedía esta distinción a una mujer española, trágicamente el mismo día de su muerte, y cinco después de haber firmado una declaración de pobreza.

La obra *Los Primeros pasos de Jesús* se inscribe dentro de su época en la Corte, cuando su mayor producción se centra en grupos escultóricos de pequeño formato realizados en arcilla cocida y policromada, donde se recogen escenas religiosas de forma intimista, muchas de ellas relacionadas con el ciclo de la Virgen. Conjunto que pudo ser un encargo real, ya que parece que éste y su pareja (*San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña*), fueron un regalo de Felipe V al Monasterio de Sopetrán (Hita) en el contexto de la Guerra de Sucesión Española (1701-1713) y tras la famosa batalla de Villaviciosa de Tajuña (1710), que obligó al general Starhemberg al mando del ejército del archiduque Carlos de Austria retirarse hacia Barcelona. Un acontecimiento, que sin duda fue clave para que Felipe V se ciñera la corona de rey. Dos obras fundamentales en la producción de Luisa Roldán, que son un claro ejemplo del genio de la que fue, la única Escultora de Cámara de la Corona española.

2

Los ídolos de Cogolludo

Vulvas femeninas (Ídolos)

Hacia el 2100 a.C.

Loma del Lomo (Cogolludo)

Calcita y arenisca

Tránsitos. Sala II. Vitrina: Prehistoria



Se recogen en este espacio dos piezas de piedra talladas de forma similar para representar el sexo femenino y que son algunas de las esculturas más antiguas conocidas en la provincia. Las dos halladas en la Loma del Lomo en el pueblo de Cogolludo.

La primera de ellas, de época calcolítica (Edad del Cobre) está realizada en un bloque de calcita muy pura, probablemente una estalagmita, tallando la base y practicando un profundo surco en su parte superior que se une a la hendidura natural que presenta en el frente y que deja ver una formación esponjosa, ya de por sí sugerente de la forma, que el escultor procedió a subrayar y completar para conseguir representar la vulva que ahora vemos.

La otra escultura, de la Edad del Bronce, sigue el mismo procedimiento de talla para resaltar unas características similares a las de la primera, pero esta vez sobre un bloque de arenisca.

Aunque ambas esculturas podrían situarse en un momento de transición del Neolítico al Calcolítico, hacia el 2100 a.C., las representaciones de los órganos sexuales femeninos se remontan al paleolítico donde se puede ver plasmado este mismo símbolo en paneles de pinturas rupestres fechadas hacia el 30.000 a.C.

Generalmente se han interpretado como una imagen simbólica de la fecundidad y, en el caso de Cogolludo, el arqueólogo Valiente Malla apunta que son un testimonio de un rito de fertilidad agraria enmarcado en un numeroso grupo de representaciones alusivas a la fecundidad muy característico de este período de transición en la Península ibérica.

Interpretaciones más recientes, tienden a valorar más en estas imágenes el papel esencial de la mujer como garante de la continuidad biológica del grupo, a través de la reproducción y de las actividades de mantenimiento realizadas para garantizar su estabilidad y subsistencia.

3

Odalisca

Atribuido a Luis Masriera

Finales del siglo XIX

Tránsitos. Sala II. Vitrina: Islam



Esta obra de pequeño formato con figura femenina, se inscribe en el panorama orientalista de las producciones del siglo XIX y principios del XX, desde las postrimerías del Romanticismo hasta rebasar el Impresionismo.

Las mujeres orientales, fundamentalmente representadas por las odaliscas, están presentes en la obra de pintores como Ingres, Delacroix, Mariano Fortuny, Sorolla o incluso Matisse, aunque en estos casos sean, en su mayoría, una excusa para mostrar el cuerpo desnudo de la mujer en un ambiente en el que desarrollan las posibilidades decorativas y coloristas del estilo oriental.

A lo largo de la historia de la pintura occidental, el cuerpo de la mujer ha sido objeto de deseo para la mirada masculina. La temática oriental, como antes lo había sido, y seguía siendo, la mitológica, fue el argumento elegido para su representación. Bajo esta óptica, las mujeres se muestran como seres pasivos, objetos visuales o espectáculos dirigidos a la mirada del espectador que se supone varón.

No son representaciones realistas, sino el fruto de una fantasía masculina que lleva a que lo que en el mundo árabe está oculto, la mujer, sea desnudado y exhibido, a pesar de situarla en el mundo prohibido a ojos ajenos que es el harén, siempre sugerente para el imaginario occidental.

Las odaliscas pintadas son figuras indolentes y estáticas, de mirada lejana, desnudas o cubiertas con velos semitransparentes y sugerentes, consideradas un símbolo erótico. En este caso, sin embargo, esta cualidad erótica aparece, al menos, difuminada, igual que su cuerpo bajo los velos.

Nuestra odalisca presenta un cuerpo hermoso y una belleza idealizada, puede ser sugerente pero no explícita, ya que en ella llama más la atención su soledad, aislamiento, ensimismamiento, su falta de contacto con el espectador, encerrada en un espacio sólo percibido por el entelado de la pared y la alfombra del suelo.

Su actitud podría ser muestra de su condición de mujer fuera del mundo, pero también podría ser un momento de concentración previo a una acción, tal vez el baile que iniciará pronto acompañada por el instrumento musical o puede que, una bandeja que sujeta con el brazo izquierdo. Esta sensación de espera concentrada, la riqueza de su atavío, su relación con el baile y el instrumento o bandeja, es lo que hizo que en inventarios anteriores fuera denominada Salomé, el paradigma bíblico de la mujer malvada y presente, casi de forma obsesiva, en el arte de finales del siglo XIX; aquella que, por la influencia de su madre, según los textos bíblicos, pidió la cabeza de Juan Bautista. De nuevo, una atribución perversa a una mujer, aunque la decisión de decapitar al apóstol la hubiera tomado un hombre, Herodes Antipas.

Aunque aquí no vemos su maldad, no es la Salomé seductora, malvada y triunfante con la cabeza del Bautista. Si realmente es a ella a la que vemos, lo hacemos en el momento previo a su actuación, tremendamente concentrada, consciente de su responsabilidad, pensando en lo que va a hacer.

La obra atribuida a Luis Masriera, pintor, orfebre y dramaturgo barcelonés, muestra un preciosismo latente en el tratamiento de las joyas que adornan a la odalisca o a la princesa judía, Salomé.

Sea quien sea, es una buena muestra de la fascinación del cambio de siglo por un mundo exótico y sugerente, colorista y bello, que se muestra a través de la imagen idealizada e imaginada del cuerpo femenino.

4

Virgen de la Leche

Alonso Cano

Hacia 1659

Tránsitos. Sala III



Desde sus inicios, el cristianismo tuvo un papel esencial a la hora de construir el sistema de valores sobre la mujer. Durante toda la Edad Media y Moderna, tanto en los textos religiosos (no sólo cristianos) como en los profanos, las continuas referencias a las cualidades y capacidades de las mujeres son negativas o peyorativas, insistiendo en sus defectos y debilidades. A partir de esta visión, las autoridades religiosas y laicas fueron estableciendo unos modelos que definían las obligaciones de las mujeres y el comportamiento adecuado y que se irían reelaborando a lo largo de los siglos, determinando imágenes, espacios y normas, asignados a las mujeres.

Lo masculino y lo femenino se presentaban como entidades opuestas atribuyendo mayor posición social y moral a lo masculino. Esta primacía estaba tan profundamente arraigada que no se requería justificación, se imponía como evidente y era tomada como natural incluso por las propias mujeres.

En este sistema de valores las mujeres dedicaban su vida al matrimonio y a la maternidad, siendo este último el papel femenino más respetado y una de sus principales obligaciones, siempre que se cumpliera en el seno de la familia. El mundo del hogar, la familia y la esfera de la vida doméstica, son en muchos casos deseados y constituyen el espacio en el que se desarrolla el mundo femenino.

El modelo a seguir fue elaborado por la Iglesia tomando como referente a la Virgen María, cuyo culto recibió un gran impulso ya desde el siglo XII. El tema de la Virgen de la Leche es una creación de la etapa medieval que vuelve a retomarse en el Barroco con el fin de acentuar el carácter humano de Jesús, siguiendo las pautas de la Contrarreforma, aunque sin perder el trasfondo ejemplarizante, confiriendo a la maternidad un carácter sagrado y a la lactancia un acto cotidiano. María como madre se presenta como un poderoso referente para el cumplimiento de quizá, la principal de las funciones establecidas para la mujer: la de dar hijos al grupo familiar en el que se insertaba, papel asumido, respetado y en muchos casos deseado por lo que suponía en la transmisión de bienes y supervivencia del grupo.

Alonso Cano, pintor granadino de estilo barroco, refleja claramente en su *Virgen de La Leche* las doctrinas que la España de la Contrarreforma quiso aplicar al Arte para luchar contra el protestantismo.

Con la visión de la Virgen de la Leche también podemos afirmar que la visión del cuerpo femenino ha estado dominado por un discurso androcéntrico, que fue construyendo estereotipos casi inamovibles, a partir de lo que los hombres deseaban o temían de las mujeres.

En la representación artística uno de esos estereotipos ha asociado, a lo largo de los siglos, el cuerpo femenino con la reproducción, la fertilidad, la fecundidad, la sexualidad, el erotismo y la maternidad. Desde las antiguas figuras paleolíticas a las “diosas madres”, se ha hecho siempre hincapié en el papel de la mujer como cuidadora y es que, no es que no asumamos ese papel, sino que no es el único, indiscutiblemente, al que podemos jugar.

La mujer quedaba relegada, en la vida y en el arte, al ámbito doméstico, quedando ocultos tanto sus cuerpos como sus vidas o inquietudes; siendo representadas sólo en actividades consideradas femeninas. El papel de la mujer se concibe unida inseparablemente a los roles de esposa y ama de casa, en el seno de la familia en la que el poder es ejercido por el padre. La mujer debe prestar sumisión al marido y éste deja en sus manos el cuidado (la crianza y educación) de los hijos y el gobierno de la casa.

Por tanto, la maternidad no consistía solo en cumplir la función reproductora, incluía también ser fuente de amor, de afecto y de protección; la madre era también la educadora, trasmisora y custodiadora de valores familiares, culturales y religiosos, todo ello destinado a la satisfacción y cuidado de los otros miembros de la familia, ya que la familia es la base de la estructura social y es, además, un territorio sacralizado por la Iglesia.

La importancia desmesurada que adquiere a nivel social y cultural esa función biológica, hace que se convierta en prácticamente el único destino posible (el otro aceptado es el convento), reduciendo el significado de la mujer, como un ser de múltiples posibilidades, al de madre de otros y buena paridora especialmente de hijos varones. Se argumenta que es un destino biológico, ya que el principal momento en su desarrollo vital coincide con la edad e procrear. Las mujeres dedicaban su vida al matrimonio y a la maternidad; ya que sin ésta no se conservaría el linaje humano.

Este cuadro, tierno y cercano, con el que podemos empatizar, fue concebido por Alonso Cano para resaltar el lado humano de la Virgen. Se plantea una escena en un ambiente neutro e inmaterial, sin elementos alusivos a la condición divina. Lo único que podría diferenciarla de cualquier otra madre amamantando a un niño es la luz que emana de las propias figuras y las ropas de María pintadas con los colores convencionales (azul de pureza y rojo alusivo a la pasión).

A pesar de esto, la representación del papel de Madre, como criadora y cuidadora, sólo se plasmaba en el ámbito doméstico, alejándose del ámbito público. El cuerpo femenino debía ocultarse, por peligroso y seductor. En la Virgen de la Leche se permitía ver algo más del cuerpo, con el único objetivo de destacar la función nutricia inherente a su papel. Una imagen que también fue controvertida y hasta rechazada por atrevida en alguna ocasión.

El acto cotidiano de la lactancia es quizá el que de forma visual relaciona de forma más inmediata a la madre y al hijo; además en este tipo de representaciones se tiende a reflejar otra serie de valores que pueden encontrarse en las actitudes recíprocas de ambos, como el amor, la ternura, la protección; elementos constantes en la definición del papel materno.

Como significativo podemos destacar que la Reforma protestante y la Contrarreforma católica, no prohibieron explícitamente dicha temática pero sí la cuestionaron y pidieron en su plasmación mucho más decoro. Curiosamente en España no se acabó con la tradición, a pesar de los decretos del Concilio de Trento, y gracias a eso, podemos disfrutar de la visión de esta magnífica y bella obra, en la que a fin de cuentas, una mujer es la protagonista.

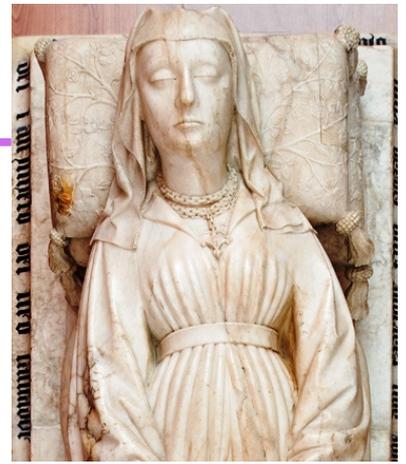
5

Sepulcro de Doña Aldonza de Mendoza

Anónimo

Siglo XV

Salas de los frescos. Sala de Escipión



Aldonza de Mendoza nació en el último tercio del siglo XIV, entre 1379 y 1387, hija del Almirante Diego Hurtado de Mendoza y de su primera esposa, María Enríquez (hija ilegítima de Enrique II). Al morir su madre, su padre volvió a contraer matrimonio, en 1387, con Leonor de la Vega, unión de la que nacería el futuro Marqués de Santillana (hermanastro de doña Alzonda). Casó ella en 1405 con su pariente Fadrique de Castro, Conde de Trastámara y luego duque de Arjona, matrimonio que parece haber sido desgraciado y que duró hasta 1430, fecha del fallecimiento, en prisión, del marido. Desde entonces y hasta el día de su muerte, el 18 de junio de 1435, vivió en sus posesiones de Guadalajara.

En su testamento, otorgado dos días antes de su fallecimiento en Espinosa de Henares, encargó un sepulcro de alabastro adecuado a su persona, para el que destinaba “myll florines de oro”. En él debía quedar reflejada su posición social.

La imagen yacente presenta a una mujer idealizada y serena, con ricas joyas y vestiduras de variados tejidos y ribete de piel, con la cabeza apoyada en dos cojines labrados. En el perímetro de la tapa, alrededor de la figura, se lee “Doña Aldonça de Mendoza que Dios aya, duquesa de Arjona, muger del Duque D. Fadrique”. En los lados largos del sarcófago aparecen sencillos escudos de forma francesa con la banda, usados inicialmente por el linaje mendocino, y en el de la cabecera (porque el de los pies se perdió) el escudo castellano con el castillo y los leones rampantes que según unos expertos corresponde a la familia materna de la difunta y según otros, a su marido, ambos miembros de la casa real de los Trastámara.

La figura de Aldonza de Mendoza ha pasado a la historia por ser la medio hermana de Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, al que se enfrentó en numerosas ocasiones por la posesión del señorío del Real del Manzanares. Este continuo enfrentamiento ha oscurecido otros aspectos de su vida, incluso su desgraciado matrimonio con Fadrique de Castro, que tenía fama de violador y ladrón; un vil hombre que, a fin de cuentas, trató a su esposa de forma violenta, se apropió de sus bienes, la hizo apresar y parece ser que hasta envenenar.

Todo esto, sin embargo, no impidió que luchara por lo que consideraba suyo, con la ayuda de su marido o sola, ya que siempre sostuvo, que aun siendo mujer, ella debía ser la señora del Real del Manzanares frente a las intenciones de su medio hermano y su madrastra (Leonor de la Vega), una posesión adquirida por su padre a través del matrimonio con su madre, de sangre real, y que consiguió recuperar y mantener hasta su muerte.

Aldonza era muy consciente de este hecho, de que el señorío debía estar próximo, como su nombre indicaba, a la familia real y su pertenencia a ella la deja muy clara en su testamento: el "Rey don Enrique my abuelo" (Enrique II), el "Rey don Juan my tio", el "Rey don Enrique my primo", "my señora doña Marya my madre". Descender de un hijo ilegítimo del rey en estos momentos no es deshonoroso, sino honorífico. Igual de importante es su pertenencia a la cada vez más poderosa familia de los Mendoza: "mys avuelos pero gonçales e doña aldonza", "el almyrante my padre". Y, cumpliendo con la obligación que tienen las mujeres de colaborar en el engrandecimiento del linaje al establecer alianzas con casas poderosas a través de sus matrimonios, al año siguiente de la muerte de su padre (1404), contrae matrimonio, uniéndose, como él, con otro Trastámara, lo que vendría a apoyar sus derechos sobre Manzanares.

Su linaje era, por tanto, uno de los más altos en su época, más que el de su medio hermano. Tiene conciencia de ello y lo manifiesta, tanto en su vida como en su testamento, en el que encarga que en el Monasterio Jerónimo de San Bartolomé de Lupiana se agranden la iglesia y la capilla mayor para convertirlos en una "iglesia convenyble segunt my estado" y que en la nueva capilla mayor "sea enterrado my cuerpo en medio della antel altar mayor para lo qual sea fabricada una sepultura de alabastro convenyble a my persona, el qual esté apartado de la postrimera grada del altar mayor susodicho en manera que non pueda aver otra ende sepultura entre el dho altar e la mya".

Aunque no da directrices sobre cómo ha de ser su sepultura de alabastro, no hay duda de que esta es "convenyble" a su persona, reflejándola a ella y a su linaje, pese a que no fue colocada al pie del altar mayor, el lugar principal, como ella había dispuesto, sino junto al muro de la izquierda, donde permaneció hasta el 24 de abril de 1845, en que fue trasladada al Museo Provincial de Guadalajara, al haber sido desamortizado el convento y encontrarse la iglesia en ruinas.

Y desde ese momento, aunque con una dilatada estancia en el Museo Arqueológico Nacional, disfrutamos en el Museo de Guadalajara de la visión de un bello sepulcro, de una dama de la nobleza mendocina, que curiosamente sólo muerta pudo descansar eternamente de los sinsabores producidos por los varones de su familia.

6

Atalanta, "la de alados pasos"

Rómulo Cincinato

Siglo XVI (1578-1580)

Salas de los frescos. Sala de Atalanta



Atalanta, "la de alados pasos", dicen que fue una heroína griega, hija del dios Esqueneo en algunas versiones, rey de Beocia. Una mujer fuerte y decidida, que tuvo que aprender a marchas forzadas cuando su padre decidió abandonarla a su suerte, porque no le venía nada bien tener una hija. La leyenda cuenta que Atlanta, criada al parecer por una osa y encontrada por unos cazadores, se convirtió en una experta cazadora, indómita, inteligente y montaraz; atributos, sin duda, que iban más allá del limitado rol que daba el mundo griego a sus mujeres.

Estuvo Atalanta, a lo largo de su vida, consagrada a la diosa Artemisa y por este motivo desinteresada completamente del género masculino. Rechazó por tanto el matrimonio, como aquello a lo que estaban avocadas las mujeres y que era considerado en Grecia asunto de interés público, centrado en que las mujeres debía dar a la polis una descendencia, fuerte y sana.

Tuvo Atalanta una participación muy significativa en la *Cacería del Jabalí de Calidón*. Un episodio en el que participaron muchos héroes de la época olímpica, casi en su totalidad varones. Según relata Ovidio, en *Las Metamorfosis*, Calidón era un reino griego de la región de Etolia, en el que gobernaba Eneo, que celebró una serie de sacrificios en honor a los dioses. La mala fortuna hizo que Eneo se olvidara de honrar a la diosa Artemisa, algo que ella tomó como una afrenta. La diosa enfadada castigó a la región mandando un enorme jabalí para devastar los campos. Para acabar con el destructor jabalí se organizó una expedición, siendo Atalanta la única mujer en participar.

Nuestra heroína no sólo participó en la cacería, sino que fue la primera en herir al jabalí, al que el hijo del rey Eneo, Meleagro, acabó dando muerte.

La fama de Atalanta fue tal, que su padre, no sabemos si muy arrepentido, la invitó a volver a casa. Con el paso del tiempo, la belleza y personalidad de Atalanta atrajo a multitud de pretendientes que querían desposarla.

Para disuadirlos de su empeño, Atalanta o su padre, idearon una prueba basada en una competición. Atalanta anunció que sólo aquel que lograra vencerla en una carrera pedestre podría conseguir su mano y casarse con ella, y por el contrario, si ella fuese la ganadora daría muerte a su rival. A pesar del empeño de sus contrincantes y potenciales maridos, Atalanta siempre los ganaba incluso después de darles ventaja; su carácter y experiencia la hacían invencible.

Y así la vida de Atlanta pasaba entre carrera y carrera, hasta que llegó un héroe llamado Hipómenes, nieto de Poseidón (Neptuno), que se enamoró de ella y quiso participar en la suicida competición. Él, conocedor de las habilidades de su contrincante intuía que lo iba a tener difícil, así que pidió ayuda a la diosa Afrodita (Venus), la diosa del amor, que para ayudar a Hipómenes dio a este tres manzanas de oro. Las indicaciones de la diosa fueron claras, debía tirar las manzanas al suelo durante la carrera para distraer a Atalanta y poder vencerla; y así es como lo hizo, llegando primero a la meta para poder casarse con ella. La manzana aparece aquí con un doble simbolismo, por un lado, como elemento de tentación y de placer carnal, y por otro, como inclinación de las mujeres hacia el lujo y la riqueza, en una constante visión androcéntrica.

Ambos amantes unidos en matrimonio fueron castigados por la diosa Cibeles, enfadada porque estos habían mancillado su templo en un momento de pasión amorosa. Atalanta e Hipómenes fueron metamorfoseados en leones y unidos al carro de la diosa Cibeles para siempre. De hecho, estaban condenados eternamente a no mirarse.

¿Por qué este último episodio del mito no se representa en los frescos de Rómulo Cincinato?

Quizá la razón haya que buscarla en la intención que tenía el V duque del Infantado al encargar los frescos. La idea de Íñigo López de Mendoza era que su hija, Ana de Mendoza de la Vega y Luna, se casara y que no rechazara el sacramento del matrimonio. Es decir, que abandonara la virginidad y que se dejara llevar si encontraba un hombre rico, apuesto y de buena familia, algo que hacía hincapié en la interpretación cristiana del mito clásico, a modo de conclusión moralizante. Atalanta sucumbe a la voluntad divina y Ana de Mendoza sucumbirá a la voluntad de su padre y de la sociedad del momento. El matrimonio con un linaje superior, descendiente de dioses o reyes, servía para perpetuar la fama y la gloria de la familia. Ana, siguiendo el ejemplo de Atalanta, debía al igual que ésta aceptar su destino. Y así es como Ana de Mendoza de la Vega y Luna se casó con su tío, Rodrigo de Mendoza, para perpetuar el linaje y evitar problemas sucesorios.

Sin duda, la figura de Atalanta rompía los cánones sociales establecidos para las mujeres que, normalmente, no podían dedicarse ni a la caza, ni a la guerra. Atalanta fue una mujer fuerte y resuelta que destacaba en un campo reservado y dominado exclusivamente por hombres, con los que por otro lado colaboró como una igual. Su vida diferente a la de otras mujeres griegas estuvo llena de actividades arriesgadas y heroicas, aunque al final tuvo que claudicar y casarse cumpliendo el papel reservado a la mayoría de las mujeres de esa y muchas otras épocas.

7

Las musas, más que hijas de Zeus

Rómulo Cincinato

Siglo XVI (1578-1580)

Salas de los frescos. Saleta de los dioses



Las musas fueron nueve diosas griegas, que eran mucho más que simples hijas del dios del cielo Zeus y la personificación de la memoria, Mnemósine. De hecho, el nombre de todos los museos del mundo está dedicado a ellas, porque museo significa, ni más ni menos, "templo o casa de las musas". Eran las musas las inspiradoras de las Artes, acompañaban en su séquito al dios del sol y de la música, Apolo, y vivían en el monte Parnaso, que era el monte de la sabiduría.

La mitología griega les atribuyó, de forma tradicional, el papel de inspirar y acompañar en sus creaciones a reyes, filósofos y artistas. Las musas eran constantemente invocadas por los hombres, que necesitaban su ayuda divina procedente del cielo para poder completar sus obras. Eran estas deidades aquellas que apartaban a los hombres de lo lujurioso y cruel, y los acercaban al estudio de las disciplinas y el conocimiento como guías de buena conducta.

La mayor es Calíope, la diosa de la elocuencia y la poesía épica, que suele aparecer con una tabla de escritura o un estilete.

Clío es la musa de la Historia, que mantiene vivos los triunfos y los actos generosos, coronada de laurel y portando normalmente un pergamino o un libro.

Erato es musa de la poesía lírica y amorosa, puede ir tocada con una corona de rosas, una lira o una flecha que la conecta con Eros, el Amor.

Euterpe es la musa de la Música, inventora del aulós (la flauta doble) con el que suele aparecer en las representaciones artísticas.

Melpómene es la musa de la Tragedia, el famoso género teatral inventado por los griegos, representada en muchas ocasiones con una máscara y cuchillo en la mano.

Polimnia es la musa de la Retórica y la abundante memoria, que con gesto serio casi siempre nos indica que guardemos silencio.

Talia la musa de la Comedia, de rostro alegre y atractivo, está inclinada a la fiesta y preside los banquetes.

Terpsícore es la musa de la Danza y la poesía coral, una joven esbelta adornada con guirnaldas y tañendo cítara, y por último, está Urania la musa de las Humanidades y la poesía didáctica. Suele aparecer con el globo terráqueo, una túnica azul cielo y una corona de estrellas. Es la menor de las nueve musas y según se dice, la más sabia, por saber sobre muchos campos y tener un conocimiento interdisciplinar del mundo.

Las Musas fueron representadas por los antiguos como jóvenes vírgenes, bellas y graciosas. Las Artes Plásticas las usaban de temática como la excusa perfecta para tratar el cuerpo femenino, vestirlo o desnudarlo con sentido objetual; algo que se hacía con musas, pero también con diosas, ninfas o mortales que poblaban los mitos griegos. Su papel de diosas inspiradoras fue asumido por la mujer mortal, que dejando a un lado su papel de creadora, se limitó sólo a ser el objeto representado traducido en una multitud de roles, que ya hemos ido viendo a lo largo de este itinerario en femenino.

De hecho en nuestra lengua, el término musa, que también tiene ahora su masculino muso, hace referencia a la inspiración del artista o escritor. Y es que en el mundo del arte y la literatura han existido y siguen existiendo muchas musas, eso sí, de carne y hueso. Simonetta Vespucci lo fue para Botticelli, Olga lo fue para Picasso, Gala para Dalí, Beatriz para Dante Alighieri y Camille Claudel para Rodin, y aunque en este último caso ella era escultora como él, su vida destacó más por ser su musa, su modelo y su amante.

Las mujeres han sido consideradas a lo largo de la Historia del Arte más como musas inspiradoras que como artistas creadoras, algo contra lo que, sin duda, sabía la pintora mejicana Frida Kahlo que había que luchar y que se deja traslucir en su inspiradora afirmación: "Soy mi propia musa, soy la persona que mejor conozco. El tema que quiero conocer mejor".

Aunque las musas acabaron siendo nueve, en un principio su número fue variando y aquí, en la Saleta de los dioses, podemos reconocer claramente a sólo seis de ellas con sus símbolos.

Euterpe: con dos flautas; Talía: con una máscara; Melpómene: Con una máscara trágica y llevando coturnos (calzado de corcho o madera) en los pies; Erato: con la lira y los cabellos largos; Polimnia: con el laúd en una mano y una pluma en la otra, y Clío: cantando las glorias.

Rómulo Cincinato las representa dentro de una hornacina casi flotando y las trata con la delicadeza de la estética manierista, en la que las la esbeltez y los ricos colores destacan sobre una composición dinámica pero equilibrada.

8 Grito

Colectivo de Mujeres Artistas de
Guadalajara (MUART.GU)

Año 2018. Escalera



“Grito” es una obra coral donada al Museo de Guadalajara por el Colectivo de Mujeres Artistas de Guadalajara (MUART.GU) y constituye un desahogo artístico para reivindicar un mayor protagonismo femenino en todas las áreas del ámbito artístico.

Desde los orígenes del arte, las mujeres han sido invisibles como autoras, siendo relegadas a espacios donde no quedaban representadas o la autoría de sus creaciones era asumida por artistas varones. Por ello esta obra está hecha con la esperanza de una visibilidad igualitaria y una presencia paritaria de mujeres y hombres dentro del mundo del arte.

El tema se distribuye en cuatro secciones que comienzan con una sucesión de cinco manos que conforman la palabra GRITO en lenguaje de signos, aludiendo al clamor silencioso de las mujeres sin voz para reivindicarse.

La segunda la componen un conjunto de rostros femeninos con caras grotescas, deformadas, que gritan en silencio y cubiertos por un velo que representan ese pasado en el que se hace patente la invisibilidad de las mujeres y su falta de reconocimiento.

En el presente, la siguiente sección, parcialmente ocultas por el velo que se va retirando, otras caras gritan dejando ya ver rostros con rasgos reconocibles.

La última parte simboliza el futuro, imaginado como manos hacedoras, que se mueven con libertad, que trabajan y crean, que cuentan historias que serán escuchadas y que van recogiendo el velo que anteriormente impedía que fueran identificadas.

El simbolismo de la obra se acentúa con su ubicación en el espacio elegido para exponerla: la escalera que, con sus peldaños ascendentes, quiere expresar el esfuerzo de las mujeres a lo largo de la historia para ocupar los lugares que les corresponden dentro de los ámbitos de representación artística.

MATERIAL DIDÁCTICO

