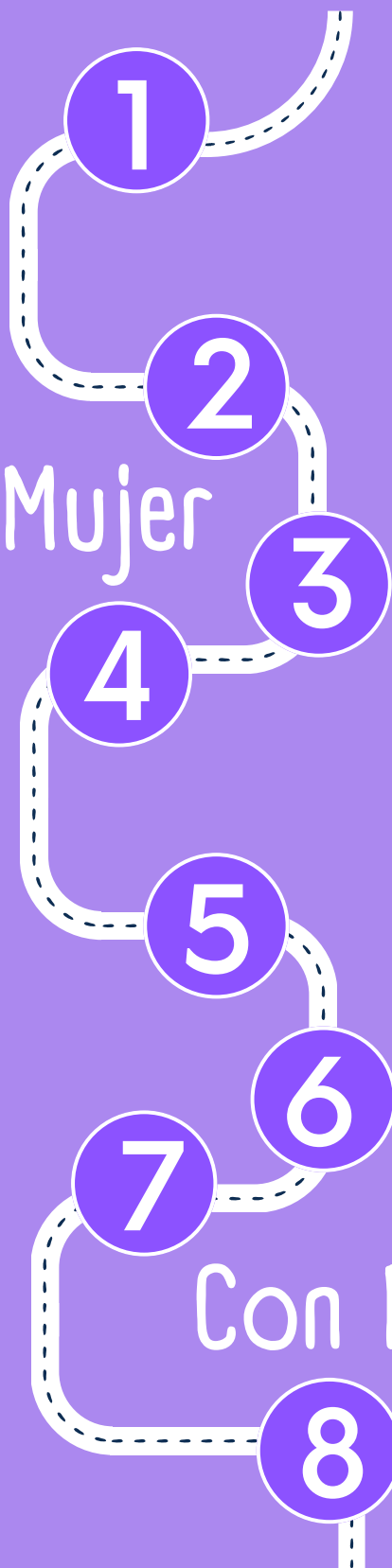


ITINERARIO EN FEMENINO II

Con M de Mujer



Con M de Museo



MUSEO
DE GUADALAJARA

1 Estatua de Musa

Zenón de Afrodisias

siglo II d.C.

Mármol

Tránsitos. Sala I. Área: vida



Según la mitología clásica, las musas eran nueve diosas griegas, hijas de nueve noches de amor entre el dios del cielo Zeus y la titánide, personificación de la memoria, Mnemósine. Eran estas nueve hermanas además, las inspiradoras de las Artes, representantes de las diferentes disciplinas del conocimiento; de hecho, la mitología griega les atribuyó, de forma tradicional, el papel de inspirar y acompañar en sus creaciones a reyes, filósofos y artistas.

Las musas acompañaban en su séquito al dios del sol y de la música, Apolo, y vivían en el monte Parnaso, que no era otro que el monte de la sabiduría. A ellas está dedicado el nombre de todos los museos del mundo, ya que museo significa, ni más ni menos, "templo o casa de las musas".

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.

Las Musas fueron representadas por los antiguos como jóvenes vírgenes, bellas y graciosas. Su papel de diosas inspiradoras, de mujeres valoradas, adoradas y respetadas, fue perdiéndose con el paso del tiempo.

Calíope, la mayor, era la musa de la retórica y la poesía heroica; Clío, la de la historia; Euterpe, de la música, Melpómene, de la tragedia; Terpsícore, de la danza; Erato, de la elegía; Polimnia, de la lírica y Urania, la más pequeña de todas, de la astronomía.

Las Artes Plásticas, usaban a estas deidades, 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 activo como creadoras o coparticipes de la creación, se dejó a un lado y lo que fue asumido por la mujer mortal, fue el rol de objeto representado.

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".

Según los estudios, con toda probabilidad, la escultura femenina romana del siglo II d.C. (época de Adriano) que tenemos en el Museo de Guadalajara, representa a Euterpe, musa de la música.

Fue hallada en los jardines del Palacio de los Duques de Medinaceli en Cogolludo (parte de una colección privada y traída quizá en el siglo XVI desde Turquía o desde Sicilia). Zenón de Afrodisias (Turquía) fue su autor, seguramente un hábil copista de importantes obras escultóricas griegas, sobre todo de época tardo-helenística (siglo II a.C.). Perteneció a la Escuela itinerante de Afrodisias. Destaca la inscripción en capitales griegos, en la escocia de doble moldura, de la peana ovoidal en la que dice "Zenón de Afrodisias me hizo".

La estatua de Euterpe destaca por vestir quitón (túnica de lino), himation (manto) y sandalias. Seguramente en las manos, hoy perdidas al igual que la cabeza, llevaría en su mano el instrumento de su virtud, un *aulós* (flauta doble). Destaca además su gran calidad técnica: mostrada en los paños mojados, en su *contrapposto* y en el dinámico tratamiento del claroscuro, que dan a la musa, un logrado efecto de modelado y profundidad.

2 Cabeza de muñeca romana

Edad Antigua. Época romana
siglo I-II d.C. Valhondo (Guadalajara)
Vitrina: Juegos y juguetes
Terracota



Que los juguetes no tienen género es algo que sabemos y que intentamos fomentar hoy en día, pero esto no siempre ha sido así y un repaso a la historia lo demuestra.

En la Antigüedad el marco de la educación era casi exclusivo de la familia; de hecho, en el mundo romano la madre se encargaba de la educación de sus vástagos hasta los siete años, momento en que dicha función la ejercía directamente el *pater familias*, es decir, el padre de familia.

Además, la educación pública se centraba en los niños y las niñas, bueno, en aquellos que eran libres y de determinada clase social, pero a partir de los dieciséis años, curiosamente, sólo continuaban con su educación los varones. Por todas estas razones, no conocemos por completo la educación que recibían las niñas, pero sí conocemos los juguetes que utilizaban.

Muñecas, biberones, sonajeros y cocinitas, tenían una función más didáctica que ociosa, ya que con ellos se inculcaban hábitos, costumbres, disciplinas y roles de género. Las niñas se preparaban con el juego para desempeñar sus futuros papeles de esposa, madre y cuidadora en todos los ámbitos; asumiendo responsabilidades domésticas y de la vida pública. En definitiva, asumiendo todo aquello que el grupo social les tenía reservado.

Las muñecas en ocasiones articuladas, representaban figuras femeninas adultas y con elementos sexuales identificativos. Al carácter lúdico de las mismas, se sumaba un carácter simbólico o ritual, siendo sobre todo exvotos que se utilizaban en determinadas ceremonias.

En Grecia y en Roma las niñas pasaban simbólicamente de la niñez a la edad adulta, abandonando y dedicando sus muñecas a las diosas Artemisa o Afrodita en sus santuarios, justo antes de comprometerse en matrimonio. Las *pupae* romanas también se dedicaban a los Lares y Penates, a los dioses protectores del hogar.

Las muñecas, articuladas o no, acompañaban a generaciones y generaciones de niñas durante toda su vida, e incluso lo hacían en el tránsito hacia la muerte. Muchas de las muñecas o fragmentos de ellas encontradas en yacimientos, estaban situadas en necrópolis, siendo enterradas en las tumbas de las infantas o grabadas sobre sus sepulturas.

Por otro lado, las muñecas se ofrendaban a la Diosa Diana, la diosa de la fertilidad y del parto, con la idea de que protegiera a los neonatos recién llegados.

La cabeza de muñeca romana situada en la vitrina: *Juegos y juguetes* de la exposición *Tránsitos*, del Museo de Guadalajara, fue encontrada en el yacimiento de Valhondo, en Guadalajara y está realizada en terracota. Quizás dicho fragmento formó parte de una muñeca articulada, al modo de las Muñecas romanas de Ontur, que se pueden contemplar en el Museo de Albacete.



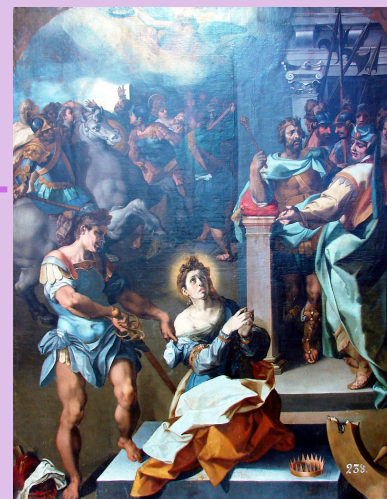
3 El martirio de Santa Catalina

Edad Moderna. Estilo Manierista

Siglo XVI

Óleo sobre lienzo

Gregorio Martínez



En la zona de la muerte del Museo de Guadalajara podemos contemplar una obra del pintor vallisoletano Gregorio Martínez. Se trata de la obra titulada, *El Martirio de Santa Catalina*, un óleo sobre lienzo datado en 1590 y que podemos encuadrar dentro del estilo manierista. Una obra que en origen perteneció al Monasterio Cisterciense de Óvila (Trillo).

En el lienzo el pintor, de clara formación italiana y clasicista, muestra como tema principal el último episodio del martirio de Santa Catalina de Alejandría; la que fuera hija del rey Costo y por tanto, princesa en el siglo IV.

Para la Iglesia, Santa Catalina fue modelo de conducta, porque era santa, virgen y mártir; pero además una joven inteligente y sabia, que con fortaleza dio su vida por la fe y que se enfrentó a emperadores y sabios paganos usando la dialéctica y la elocuencia. De hecho, su figura y sus virtudes inspiraron a Emilia Pardo Bazán en su última novela, titulada *Dulce sueño*. En esta obra la escritora pretende construir el prototipo de mujer moderna, que es capaz de superar los controles patriarcales y que, con sus valores intelectuales, tiene el “peligroso” poder de cuestionar.

A su vez, la figura de Santa Catalina se vinculaba a otra mujer con ese poder, que no es otra que la mártir filósofa, Hipatia de Alejandría, otro modelo de sabiduría que, como ella, fue admirada por su dignidad y virtud.

En definitiva, dos mujeres con gran inteligencia y fortaleza que, además, se mantuvieron vírgenes y al margen de cualquier contacto carnal, que las alejase de la pureza y del conocimiento. Por un lado, Santa Catalina, una cristiana mandada asesinar por un emperador romano y por otro, Hipatia, una pagana asesinada por una turba de monjes cristianos, curiosamente, en marzo del 415.

El cuadro representa el culmen de una serie de martirios infructuosos sobre ella. En el primer término vemos a la santa de rodillas, con las manos unidas y mirando al cielo con una clara actitud mística y a su lado un sayón, que la señala con intención de, posteriormente, cortar la cabeza. Las dos figuras, la santa y el sayón muestran un carácter rotundamente miguelangelesco. No se muestra la representación sangrienta del momento, sino el heroísmo y decoro de Santa Catalina en momentos antes de dar su vida por la fe.

Sobre la plataforma o patíbulo, vemos una corona, que muestra su condición de princesa y en el lado derecho, una rueda de cuchillas rotas; referencia al momento anterior en el que la santa castigada por el emperador Majencio es situada en la plaza pública para ser triturada por unas grandes ruedas dentadas con cuchillas de hierro, que terminarán saltando en pedazos, matando a miles de soldados mientras que ella queda ilesa. En un segundo plano a la derecha, aparece el emperador Majencio acompañado con su guardia personal, armada con picas y alabardas, bajo un marco arquitectónico clasicista.

En un claro escorzo aparece de espaldas un sacerdote que se gira y señala a la santa a modo de figura *serpentinata*, propia del manierismo. Al fondo del lienzo y en la zona izquierda, un grupo de soldados sostiene a curiosos y seguidores de Santa Catalina. Delante de ellos destaca un jinete con caballo blanco en corveta, que según los expertos parece inspirado en una obra de Rafael Sanzio para las Estancias Vaticanas (La Expulsión de Heliodoro, 1511-1512). En lo alto un ángel entre nubes desciende con una corona de laurel para coronar a la santa por su triunfo sobre la muerte (nota sobrenatural de la escena).

El lienzo está poblado de multitud de escorzos y gestos teatrales. Además de la figura femenina de la santa, aparece en medio del tumulto, la Virgen con el Niño, posible alusión al tema de los *Desposorios místicos de Santa Catalina con el Niño Jesús*.

Todas las figuras están representadas con una fuerte inspiración italiana que el pintor pudo conocer por copias o cuadros originales de grandes maestros como Miguel Ángel, Leonardo, Rafael..., y por el acceso a alguna rica colección de estampas y grabados. Gregorio Martínez sintetiza en su cuadro una serie de ricos y contundentes elementos técnicos y estilísticos como: el dominio del dibujo con clara tendencia clasicista, las rotundas anatomías de tipo miguelangelesco y por último, un colorido y una luz artificiosa típica del manierismo.

4 La muerte de Lucrecia

Edad Contemporánea. Historicismo

Siglo XIX.

Genaro Leal Conde (copia de Eduardo Rosales)

Óleo sobre lienzo



El Museo cuenta con una extraordinaria copia de una obra del pintor madrileño Eduardo Rosales, una de las máximas figuras del arte del siglo XIX español, a caballo entre el romanticismo, el realismo y la factura impresionista.

Se trata de una copia, un óleo sobre lienzo de tema histórico, realizado a finales del siglo XIX (1880) por el pintor Genaro Leal Conde, cuyo original, hoy en el Museo del Prado, fue presentado y galardonado en la Exposición Nacional de 1871. Las medidas del cuadro del Museo de Guadalajara son de 180 x 137 cm, un formato menor al original de 257 x 347 cm, mucho más grande y claramente característico de la pintura de historia.

Fue Genaro Leal Conde, natural de Fuencemillán un pintor de familia humilde pero que logró ser pensionado por la Diputación de Guadalajara. Gracias al éxito de sus obras y de la ampliación de su pensión, logró estudiar en Italia, con lo que enriqueció su manera de pintar, cercana al naturalismo clasicista e historicista.

El título de la obra "La muerte de Lucrecia" corresponde a un tema de historia de la Roma antigua. Según cuenta el historiador romano Tito Livio, en una charla de amigos todos acabaron hablando de sus esposas. Colatino, uno de ellos, dijo que su mujer, Lucrecia, era la más virtuosa de toda Roma; algo que los asistentes quisieron comprobar.

Y como reza el machista refrán popular, *la mujer del César además de ser honesta, debe parecerlo*, los amigos visitaron todas las casas y observaron que, mientras Lucrecia se dedicaba a tejer, las otras esposas se dedicaban a disfrutar de ricos banquetes. Sexto Tarquinio, el hijo del último rey de Roma, Tarquinio el Soberbio, tras ver a la esposa de Colatino se enamoró perdidamente y en seguida quiso poseerla.

Un día que no estaba Colatino en casa, visitó Tarquinio a Lucrecia y con engaños intentó deshonorarla, a lo que ella se resistió con gran entereza. Ante la negativa la amenazó con acusarla de adulterio con un esclavo y por el miedo a que esto sucediera al final fue violada y deshonrada.

El pintor nos muestra lo sucedido inmediatamente después del vil suceso. Podemos observar el interior de los aposentos de Lucrecia y Colatino. En él se distribuyen 5 personajes, tres en el centro y dos en los extremos. Nos llama la atención el grupo de tres personajes en los que vemos el cuerpo de la ultrajada patricia romana, Lucrecia, sujeto por su padre, Spurio Lucrecio (prefecto de Roma), y su esposo Colatino.

Ella tras la deshonra los había mandado llamar para confesar el suceso dramático y pedir que no quedara sin castigo; después se había dado muerte con un puñal ante la mirada atónita de sus familiares y amigos. Vemos el cuerpo cerúleo de Lucrecia que anuncia su paso de la vida a la muerte.

En el lazo izquierdo del grupo, encontramos a Publio Valerio, político y militar romano, envuelto en un manto azul y tapando su rostro con los brazos, espantado ante las escena. En el lado derecho, otro personaje nos llama la atención, se trata de Bruto, sobrino del rey, primo de Sexto Tarquinio y amigo de la familia de Lucrecia. Vemos como Bruto levanta el puñal, con el que se ha suicidado Lucrecia, jurando venganza. Se nos muestra el carácter humano y privado del drama. El honor femenino también se defiende, pero desde un plano más íntimo.

Desde el punto de vista histórico, el tema supone un hecho de gran trascendencia, ya que marca un cambio de rumbo en la historia, poniendo fin a la Monarquía romana y dando pie a la República (509 a.C.), pero desde la perspectiva de lo íntimo estamos ante un drama, un drama también histórico y estructural que desgraciadamente ha cercenado y sigue cercenando la vida de muchas mujeres, es decir, el maltrato y la violencia sexual. De las violaciones mitológicas se ha pasado a una violación real, basada en el capricho y en el abuso de poder.

Quizá el cuadro, en vez de llevar su título decimonónico, *La muerte de Lucrecia*, debería llevar un título que reflejara mejor el trasfondo del asunto histórico, pictórico y social.



5 La Inmaculada

Edad Moderna. Barroco

2ª mitad del siglo XVII

Juan Carreño de Miranda

Óleo sobre lienzo



El pintor Juan Carreño de Miranda, realizó esta bella sobre 1662. En ella podemos apreciar una delicada estampa de la Inmaculada, de largo cabello castaño, vestida con túnica blanca y manto azul, de pie sobre una esfera celeste, acompañada de delicados querubines y de variadas flores.

A lo largo de la Edad Media se fue creando una imagen negativa de la mujer que no era exclusiva ni de España, ni del mundo cristiano pero que, en éste, debía mucho a los Padres de la Iglesia, responsables de una actitud mucho más misógina que la que había existido en los primeros momentos del cristianismo, y a las corrientes aristotélicas de gran influencia en los moralistas. Durante siglos en los textos religiosos y profanos las referencias a los defectos de la mujer son continuas; el mal aparece vinculado con lo femenino y el cuerpo de la mujer es considerado como la sede pecaminosa de la lujuria y la concupiscencia.

En el origen de esta relación se encuentra la figura de Eva, causa y origen de la condición femenina. Eva es la figura de perversa, codiciosa, avariciosa, frágil, creada a partir de la costilla de Adán y por tanto inferior al varón, pero dotada de tácticas tentadoras y seductoras que la convierten en un ser peligroso para el hombre. El pecado de Eva dio origen a la sexualidad, la procreación, el sufrimiento, la muerte y, en la práctica, a la diferente valoración moral de cada uno de los sexos, ya que su estigma recaía sobre toda su descendencia femenina; no en vano, por su culpa todos los seres humanos nacen con la marca del pecado, la mácula.

Esta asociación entre la imagen de Eva y las mujeres en general, herederas de las características de la personalidad de aquélla y por ello débiles y frágiles, llevó tanto a las autoridades religiosas como a las laicas a establecer unos modelos que definían sus obligaciones y el comportamiento adecuado. Desde el punto de vista de las mujeres, asumiendo esos defectos, si querían superarlos, tendrían que poder seguir un modelo de mujer, que, por tanto, también asumían que era necesario.

La iglesia medieval elaboró ese modelo a partir de la Virgen María, cuyo culto recibió un gran impulso ya desde el siglo XII. La imagen de María adquiere a lo largo de esos siglos numerosas formas, hasta llegar a su culmen con la elaboración del motivo iconográfico de la *Inmaculada Concepción*, representación artística de una doctrina que, aunque como dogma no fue aceptado hasta 1854, sí fue afirmada teológicamente en España desde al menos el siglo XVI. En ella se reconocía que María estaba libre del pecado original, desde el mismo momento de la concepción para poder ser digna de dar a luz a Cristo hecho hombre; su cuerpo puro era concebido como un santuario en el que esto se hizo posible ya que los dos efectos del pecado original -actos pecaminosos y corrupción carnal- no estaban presentes en su vida.

Eva y María se convierten así en las dos personalidades femeninas opuestas entre los teólogos y moralistas cristianos, como representación del vicio y la virtud, la mujer real y la ideal respectivamente. Eva era desobediente, activa, sexualizada, débil de juicio, pecadora y fue castigada. María obediente, modesta, sumisa, desexualizada, inocente, sagrada y premiada. María representa así la inocencia que lleva a la victoria sobre el pecado original en oposición a Eva, causa de ese mismo pecado que lleva a la muerte. Pero ambas eran necesarias y complementarias en el plano de la salvación humana, para liberarse del pecado. La encarnación de Dios era una forma de rehabilitar la materia, se humillaba a tomar carne humana para elevar a las criaturas humanas a su propia condición. Las dos figuras tenían que existir, porque el pecado de una hacía necesario la unión con la divinidad de la otra, para llegar a la salvación de todos.

Así, la aceptación de la doctrina de la Inmaculada suponía también, en cierta manera, una reivindicación para las mujeres ya que si eran capaces de superar los pecados, especialmente los de la carne, era posible aspirar a la santidad. Por ello, en la práctica, se valorizaron de manera extraordinaria las conductas de autocontrol y se convirtieron en grandes virtudes femeninas, la castidad o la virginidad. Esa larga tradición mostraba a las mujeres, por su misma debilidad, incapaces de controlar su cuerpo. La mujer recatada, vergonzosa ante el sexo, silenciosa, obediente y sumisa se convertía en la más apreciada y la virginidad y la castidad en objeto de culto.

La virginidad pasó a ser uno de los valores más difundidos, ya que hacía a la mujer fuerte y virtuosa, la eximía de la esclavitud del sexo y propiciaba el desarrollo de las demás virtudes. La castidad, que ni se pedía ni se exigía a los hombres y que se dudaba que las mujeres pudieran mantener, se convirtió en una construcción ideológica con repercusiones en la familia, encargada de velar por la pureza de las mujeres, aunque el interés no fuera puramente religioso, sino de propiedad o valor económico.



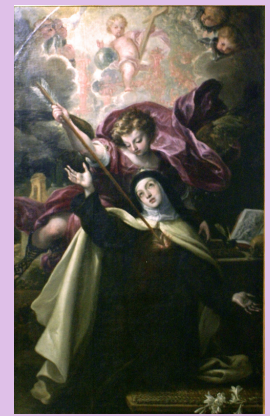
6 Santa Teresa de Jesús

Edad Moderna. Barroco

2ª mitad del siglo XVII

Círculo de Juan Carreño de Miranda

Óleo sobre lienzo



Teresa de Ávila o Santa Teresa de Jesús, como se la conoce popularmente, fue una mujer valiente e inquieta del siglo XVI, que superó muchos de los obstáculos que la sociedad de su tiempo, machista y patriarcal, imponía a las mujeres, ya fueran religiosas o seglares.

Con diecinueve años, decidió ingresar en un convento carmelita, frente a la dura oposición de su padre y con cuarenta y siete años, fundó, no sin duras críticas, una nueva orden, las carmelitas descalzas. De hecho, su proyecto de reforma de la orden era considerado para muchos como “disparate de mujeres”.

Ávida lectora y gran devota, fue considerada una de figuras cumbre de la escritura mística española; en sus variados escritos: *Camino de perfección*, *Libro de la vida*, *Las Moradas...* mostró un estilo literario expresivo, cercano y sencillo.

Para la sociedad de su época muchos aspectos negativos parecían confluír en su persona: su condición de mujer, su ascendencia judeoconversa y pertenecer a una familia de mercaderes.

A pesar de todo, en su vida y su obra, supo defender su independencia y su dignidad como mujer, enfrentándose, con una gran capacidad, a un sinfín de cuestionamientos. Destacan los que vinieron de la mano de envidiosas acusaciones, en ocasiones, revisadas y analizadas, por la fuerte institución de la Inquisición; que afortunadamente, no fructificaron.

Teresa, no sólo defendía que la mujer debía ser oída y no sólo oyente, sino que también se atrevía a criticar ciertas actitudes de los inquisidores, por prohibir libros a las mujeres.

Ella siempre defendió su libertad de pensamiento, de vida y de acción, cuestionando muchos de los estereotipos de género que fomentaban la desigualdad y que estaban en la base de las decisiones de la jerarquía eclesiástica; como por ejemplo, el monopolio de los sacerdotes, como exclusivos mediadores religiosos.

Fundó casi una veintena de fundaciones monásticas, donde quiso desarrollar preceptos como: la austeridad, el ayuno y el rezo.

Teresa de Jesús, fue en definitiva un modelo *protofeminista*, en un tiempo en que prevalecía lo masculino, tanto en el seno de la Iglesia como en la sociedad civil.

Sin duda, uno de los capítulos de la vida de la Santa que más se han reproducido en el arte, ha sido el *Éxtasis de Santa Teresa o la Transverberación*, es decir, una experiencia mística de gran intensidad, por la que existe una unión íntima con Dios, en la que, la persona que la experimenta, siente traspasado el corazón por un fuego sobrenatural.

Un hecho que fue descrito por la Santa en su obra autobiográfica, Libro de la vida, más concretamente, en el capítulo 29 en el que relata una visión que pudo tener hacia el año 1562.

“Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: veía a un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman Querubines [...]. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era tan grande el dolor, que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento.”

Libro de la Vida. Capítulo XXIX.3

El lienzo del Museo de Guadalajara, el *Éxtasis de Santa Teresa* perteneció probablemente al círculo de Juan Carreño de Miranda (2ª mitad el siglo XVII) y en él podemos ver reflejado el texto anterior. Son significativas también las referencias la la fundación de conventos, con la fachada y la espadaña que se pueden observar al fondo. Por otro lado, el libro abierto sobre la mesa reproduce una estampa de Paulius Pontius, sobre la Asunción de la Virgen.



7 La Magdalena

Edad Moderna. Barroco

Finales del siglo XVI y principios del siglo XVII

Atribuido a Patricio Cajés

Óleo sobre lienzo



María, la de Magdala (pueblecito de Galilea) no es otra que María Magdalena, una discípula de Cristo, que desgraciadamente fue, durante siglos, maltratada por la historia del cristianismo. La Iglesia católica tachó constantemente a esta figura bíblica de: prostituta, adúltera, pecadora, poseía por siete demonios y llorona, entre otros muchos calificativos sin piedad.

Pero tenemos que saber que el inventor de esta imagen fue un hombre, más concretamente, un papa llamado Gregorio Magno, que señaló en una homilía que nuestra protagonista era una trabajadora sexual; algo que no aparecía en ninguno de los textos bíblicos, ya fuesen estos canónicos o apócrifos. Ya se sabe que una mentira repetida muchas veces se convierte en verdad y parece que. lo de no contrastar las informaciones es algo histórico, y más cuando tiene que ver con la imagen pública y la reputación de una mujer.

La figura de María Magdalena, confundida con una pecadora arrepentida de la que no se sabía su nombre, se extendió al arte, la predicación, la liturgia y la literatura. La Magdalena era en definitiva una mujer culta y rica que además escribía, es decir, una mujer peligrosa, como también lo fue en cierto sentido Santa Teresa de Jesús o la propia Catalina de Alejandría.

Y no sólo era peligrosa, sino que se la representa muchas veces en el arte con el cabello pelirrojo. Es sabido que lo diferente siempre asusta y es algo que la Iglesia asoció directamente con lo alejado de lo divino y por tanto, cercano a lo diabólico.

En el siglo XIX se halló además, el llamado Evangelio de María, un texto apócrifo, probablemente escrito en el siglo II. En él, María Magdalena aparece como símbolo de sabiduría, como mujer valiente y traductora de las palabras del Salvador; como mujer fundamental dentro de la Iglesia primitiva y como legítima líder de los apóstoles. Una imagen ésta, que dista mucho del discurso que durante siglos ha existido en relación a la santa y que, interesado o no, parece en ocasiones inamovible.

Curiosamente, es por otro papa, pero esta vez de forma favorable, como la imagen de María Magdalena, víctima de siglos de difamaciones, quedó teóricamente restituida; y es que el papa Francisco la nombró formalmente en 2016 “apóstol de los apóstoles”, aunque esto casi se desconozca y la cultura popular se resista a cambiar.

La Asunción de la Magdalena, es el título de este lienzo, que atribuido a Patricio Cajés, se centra en una de las figuras religiosas más controvertidas de la historia del cristianismo.

Según ha estudiado Ángel Rebollo, el lienzo resume un capítulo fundamental de la vida de María Magdalena, su asunción:

Ella, tras llevar treinta años de retiro supo que le había llegado la hora de morir. En ese momento, pidió a un ángel que avisase a San Maximino, para que se presentase el domingo siguiente en la iglesia, solo y a la hora de los maitines. Cuando el santo llegó se encontró a La Magdalena suspendida en el aire y rodeada de un coro de ángeles músicos.

En la parte inferior del cuadro, se pueden apreciar dos escenas de la vida de la santa. Por un lado, el momento en el que fue embarcada junto a San Maximino en una nave sin vela y timón, castigados por los paganos, llegando después al puerto de Marsella donde María Magdalena fundará un monasterio y, por un lado, el momento en el que el santo asciende a la iglesia y después contempla la asunción de la santa. San Maximino aparece vestido de dominico, con hábito talar y espejuelo blanco; quizá haciendo referencia al convento para el que se realizó dicha obra.

La Magdalena aparece en el lienzo, de cuerpo entero sobre nubes, vestida con una larga y vaporosa túnica blanca, con unos largos cabellos rojizos, con los que contaban secó los pies a Jesús, después de lavarlos con sus lágrimas y ungirlos con perfume.

Coloca sus manos sobre el pecho, en señal de recogimiento y ladea su cabeza con un gesto sereno. Rodean a la santa, cinco ángeles músicos y varias cabezas de querubines, acompañando a la escena uno de sus símbolos, el famoso unguentario de perfumes.

Una imagen ésta, que está más cerca del modelo de representación de la Virgen María, ya sea como Inmaculada Concepción o Ascensión, que como mujer libertina y pecaminosa.

8 Doña Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña

Edad Moderna. Barroco

Siglo XVII.

Antonio Ricci

Óleo sobre lienzo



El Museo de Guadalajara expone en su colección permanente, un espléndido retrato realizado por el pintor italiano Antonio Ricci, dedicado a Doña Luisa de Mendoza y Mendoza. Un retrato realizado probablemente antes del matrimonio de Doña Luisa, en 1603, y siguiendo el modelo de retratos dedicados a mujeres de la realeza, como los realizados para la infanta Isabel Clara Eugenia (futura gobernadora de los Países Bajos españoles).

La estampa, en la que podemos ver a la retratada ricamente vestida, posando delante de un gran cortinaje y apoyando una de sus manos sobre una decorada silla, tenía como objetivo principal ser imagen de poder y de transmisión de continuidad de la casa ducal de los Infantado.

Fue ésta, mujer de la Casa de los Mendoza, hija de la VI duquesa del Infantado, Ana de Mendoza, y nieta del V duque del Infantado, Íñigo López de Mendoza. Nació en el Palacio del Infantado en 1582, pero su temprana muerte en 1619, impidió que heredara el título de VII duquesa del Infantado y por tanto, que pasara a la historia con el título de condesa de Saldaña, es decir, el título nobiliario previo a heredar el ducado.

Hablar sobre estas dos nobles mendocinas, Ana y Luisa de Mendoza, nos acerca a aspectos fundamentales dentro de la familia nobiliaria; por un lado, la continuación del linaje y por otro, la herencia de los bienes familiares. Aspectos estos, en los que la mujer tenía poco o más bien nada que decir.

En relación al primero, debemos señalar que la idea de los matrimonios concertados y por conveniencia, sucedía muchas veces en el seno de la misma familia. Éste es el caso de la madre de Luisa de Mendoza, Ana de Mendoza, que tuvo que casarse en dos ocasiones para continuar el linaje, a pesar de no estar interesada en el sacramento matrimonial; primero con un tío paterno suyo, Rodrigo de Mendoza, y después, en segundas nupcias, con otro familiar directo llamado Juan Hurtado de Mendoza.

Recayó sobre ella, el título del Infantado, por la muerte de sus progenitores, pero fundamentalmente por la falta de varón, al morir sus hermanos. La propia Luisa de Mendoza, se casó a su vez con el segundo hijo del duque de Lerma, Diego Gómez de Sandoval, porque así convenía a sus familias y porque, además, el rey Felipe III había dado su consentimiento

En relación al segundo aspecto, el sistema de la sucesión y la herencia del patrimonio estaba basado en unos criterios muy rígidos: la línea, el grado, el sexo y la edad, que si bien no dejaban a las mujeres excluidas completamente, sí las colocaba en una posición de desigualdad con respecto a los hombres de su familia.

Teóricamente en las herencias de los bienes familiares, se prefería la línea primogénita, de un grado cercano, es decir, hijos sobre nietos, primaba el hombre sobre la mujer y el mayor frente al menor. Pero en la práctica, no funcionaba en este orden y, al final, se resumía en que el hombre heredaba por encima de la mujer, aunque ésta fuera la primogénita.

Y aunque el sistema funcionaba de este modo, y de partida, la situación era francamente injusta, las mujeres no estaban totalmente excluidas de los mayorazgos del linaje y tenían las posibilidad de heredar y controlar el patrimonio familiar, aunque en la mayoría de los casos siempre estuviera activa la oposición de los hombres de su familia.

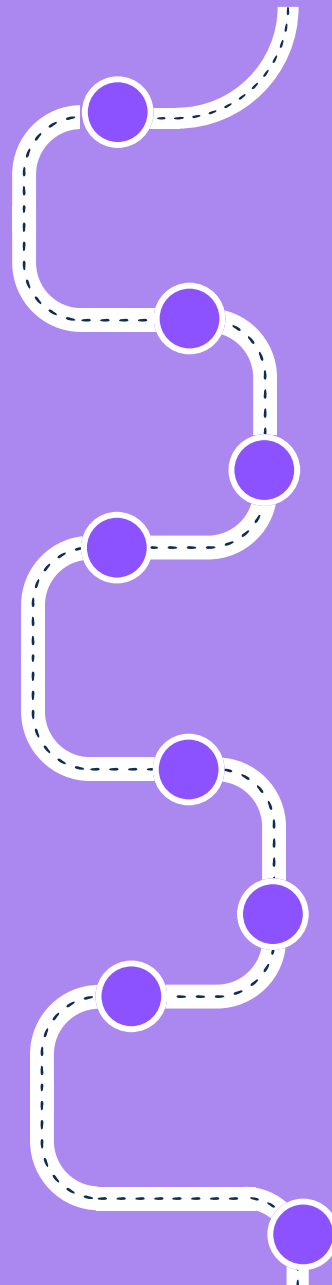
En este caso, no nos tenemos que ir muy lejos, ya que Ana de Mendoza tuvo que sufrir de primera mano esta situación. Y es que resulta que su primo hermano, Diego Hurtado de Mendoza, representante de una línea transversal a su linaje, pese a tener menor derecho sucesorio que ella, quiso arrebatarle la herencia recibida por parte de su padre y la incordió con un largo pleito ante los tribunales de justicia.

Un pleito que fue costosísimo para ambas partes, que continuó durante treinta dos años, a pesar de la Real Pragmática decretada por Felipe III en 1615 (apoyaba que la mejor línea y grado de sucesión, aunque fuera de hembra, se impusiera siempre sobre la de un varón más remoto) y que al final, se resolvió de forma favorable y de acuerdo a la ley, para Doña Ana de Mendoza.

Cualquiera de los dos aspectos vistos aquí, nos hacen reflexionar sobre la desigualdad, también jurídica, que vivieron y siguen viviendo muchas mujeres; una desigualdad que si bien quedaba por escrito en el caso de las mujeres de la alta aristocracia, parecía inexistente, por no quedar constancia de ello, para las mujeres de cualquier otra clase social.

Una desigualdad estructural que seguía cercenando los derechos de las mujeres, a pesar de que la ley, en muchos casos, teóricamente las respaldara.

MATERIAL DIDÁCTICO



Castilla-La Mancha