

ITINERARIO EN FEMENINO IV

CON **M** DE MUJER

1

2

3

4

5

6

7

CON **M** DE MUSEO

8



1

SILENCIADAS

Camafeo tallado sobre cornalina.

Valdeherrerros. La Azafuera

(Riba de Saelices). Siglo I a.C.



Cassandra era hija del rey Príamo y de Hécuba de Troya. Su fatal destino comenzó cuando el dios Apolo se encaprichó de ella y decidió para cortejarla, darle el don de la profecía a cambio de su virginidad.

Aunque Cassandra aceptó el regalo, se negó a los deseos de Apolo, eso sí, después de aprender a profetizar, por lo que al final, aquel preciado presente se transformó en una cruda maldición.

Apolo enfadado escupió en la boca de la princesa y le retiró así el don de la persuasión, con lo que nadie creía en sus premoniciones y era constantemente tachada de loca.

Fue ignorada no sólo cuando anunció que el joven Paris, a la postre su hermano, traería la ruina a la ciudad de Troya, sino también con la advertencia del engaño que suponía el famoso caballo de madera.

La vida de Cassandra estuvo constantemente marcada por la desdicha, el sufrimiento y la incomprensión. A lo largo de su vida, no sólo fue continuamente silenciada sino también víctima de violación, a manos de Áyax el Menor, hijo de Oileo. Este caudillo, que había entrado escondido en el caballo, saqueó la ciudad y persiguió a Cassandra con muy malas intenciones. Ella, que se había resguardado en el templo de la diosa Atenea huyendo de los griegos, fue agarrada salvajemente por Áyax para raptarla y después violarla, mientras que se resistía abrazada con fuerza a la estatua presente de la divinidad. Atenea, llena de ira por el doble sacrilegio cometido por el guerrero, se vengó de él haciendo naufragar sus naves con la ayuda de Poseidón.

Y es éste, el capítulo que se representa en el camafeo tallado que posee el Museo de Guadalajara. A la derecha, una mujer sentada, Casandra, cogida violentamente por el cuello por un varón de pie a la izquierda, Áyax, portando escudo y casco rematado en penacho. Ella abrazada a una pequeña escultura femenina, que no es otra que una Atenea-Niké, la advocación victoriosa de la diosa griega Atenea.

Después de este dramático capítulo, el destino de Casandra continuó siendo trágico, ya que fue convertida en esclava-concubina en el reparto del botín de Troya, y entregada Agamenón, rey de Micenas. La mujer de éste, Clitemnestra y Egisto, su amante, dieron muerte a ambos, algo ya vaticinado por la princesa troyana con estas palabras que todo el mundo ignoró:

“¡Esta leona de dos pies, que se acuesta con un lobo en ausencia del altivo león, me va a asesinar!” Agamenón (458 a.C.) de Esquilo.

Casandra había sido dotada con un don divino impropio de su condición de mortal y aunque no fue castigada con la retirada del mismo, sí lo fue al convertirse éste en una condena y volverse en su contra. Al fin y al cabo, en la mitología clásica ningún mortal podía predecir el futuro, porque éste era incierto y sólo podía estar en manos de los dioses.

Casandra ignorada, ninguneada, violada y constantemente silenciada, no es más que otro ejemplo de lo que al final se imponía sobre una mujer que se atreviera a transgredir, aunque fuera mínimamente, el sistema establecido.

Los mitos servían para perpetuar, una vez más, los roles y estereotipos de género que han formado y forman parte de la construcción sociocultural que, desgraciadamente, se muestra muchas veces como la única y auténtica realidad.



Camafeo tallado sobre cornalina.
Valdeherrerros. La Azafuera
(Riba de Saelices). Siglo I a.C.



“La Pelaya”

1ª mitad del siglo XX. Anguita (Alcarria Alta).

La "Pelaya" es conocida como una botija "de pega", a menudo con un propósito ornamental, festivo y/o lúdico, realizada en Anguita y es un recipiente antropomorfo; una mujer con los atributos femeninos muy acusados y con los brazos en jarra.

El recipiente está diseñado de manera que el agua se introduce por el "moño" y parece poder salir por varias perforaciones, aunque éstas están incompletas: los pechos, los ojos y la boca. Sabemos que el agua sólo salía por una de las perforaciones, así que probablemente acababa siendo una especie de botija de engaño o burladero que empaparía a la persona que intentara beber y no conociera su uso. Se le denomina "Pelaya" en referencia a las mujeres del pueblo de Huertapelayo (Zaorejas). Tanto el cuerpo como la cabeza presentan diferentes tipos de engobes y pinturas para definir sus rasgos: la cabeza pintada de negro, con los ojos, cejas y cuerpo en blanco.

Desde la prehistoria, el cuerpo femenino ha sido representado con partes exageradas, relacionando éstas con la fertilidad; comenzando así tempranamente un largo periodo de cosificación de la imagen femenina, que convirtió a las mujeres literalmente en objetos, más de uso decorativo que funcional. Con el paso del tiempo, ese binomio Mujer-objeto, pasó de lo material a lo simbólico, y hoy lo entendemos como un signo de desigualdad social. Y aunque aquí veamos simplemente una botija tradicional con forma femenina, que quizás sería para meterse con las mujeres originarias de los pueblos cercanos que competían en la producción cerámica; la pieza nos vincula con algo que nos puede hacer reflexionar y llevar más allá, de la mano de la perspectiva de género.

Hoy en día la presión estética sigue siendo una consante para las mujeres y aunque parece que la tendencia va en aumento y afecta también a los hombres, no lo hace en la misma proporción. La industria de la belleza sigue apostando por el sector femenino como su principal motor de crecimiento. Las mujeres no sólo representan la mayor parte del consumo, sino que lideran la evolución del mercado hacia un cuidado personal integral y consciente.

La preocupación por el cuidado personal pasa por el cabello, el rostro con los famosos pasos del skin care, las uñas, la colorimetría y el visagismo, es algo que ha existido durante siglos y que nos lleva entre otras épocas al mundo romano. De hecho, el mismo Ovidio escribía en su Arte de amar: «Que cada una elija el [peinado] más apropiado consultando a su espejo. Una cara alargada pide cabellos separados sobre la frente y sin adorno [...]. Una cara redonda estará mejor con un pequeño copete sobre la frente, dejando libres las orejas. Otra dejará flotar los cabellos sobre sus hombros, como Febo cuando toca la lira; o los anudará por detrás al estilo de Diana cazadora».

Osculatorios, cucharitas, horquillas, agujas de pelo, fíbulas, cubiletes para cosméticos o paletas, son algunos de los objetos que recuerdan que las romanas se preocupaban por mantenerse bellas y seductoras, siendo algunas de las características culturales más de lo que se esperaba de las mujeres.

Entre los oficios relacionados con la belleza estaba el de las ORNATRICES, que eran las encargadas del cuidado personal de las matronas y patricias romanas. Eran las que les daban el tinte en los cabellos, las maquillaban, les ponían joyas y las perfumaban. La ORNATRIX o ayuda de cámara, se encargaba de los espejos, de las cajitas para guardar los ungüentos, de las agujas para el pelo que metían en cestitas...Este tipo de trabajos se ejercía tanto en las grandes ciudades como en las zonas rurales.

Por otro lado, el maquillaje, a veces deseado y otras veces criticado, buscaba una mezcla perfecta entre la tez blanquecina y el rubor. Desde el siglo II a.C. aumentó la práctica del lujo y el refinamiento en el aseo personal de las mujeres de alta clase, aunque posteriormente fue rechazado.

El polvo blanco para el maquillaje se vendía en pastilla, luego se machacaba y se mezclaba con grasa o cera, en muchos casos era tóxico. El maquillaje se guardaba en PIXYDES, recipientes con tapa, que poblaban los gineceos de las mujeres. Para aplicarlos se utilizaban cucharillas, para mezclar y aplicar. Los colores básicos eran el blanco (cerusa), el rojo (cinabrio o bermellón; sulfuro de mercurio) y el negro (khol; sulfuro de plomo; ceniza y hollín) que se mezclaba con agua de rosas o aceite. Para mejorar el olor de los cosméticos, se añadía azafrán.

También era muy común que las mujeres dejaran crecer sus cejas para que se unieran en el centro; en ocasiones se ponían cejas postizas.

En el Museo podemos contemplar una aguja de pelo, de bronce del siglo II (Acus Crinalis), perteneciente al yacimiento de “Valdeherrereros-La Azafuera” (Riba de Saelices) en el Señorío de Molina encontrada en una villa, podemos contemplar un osculatorio para remover perfumes oleosos o aplicar óleos (Yunquera de Henares), una paleta para aplicar cosméticos de pizarra (Aguilar de Anguita)...

En definitiva, los objetos de tocador estaban relacionados con la independencia de la mujer, aportando a ésta no sólo riqueza sino también estatus.





Durante la Edad Moderna los roles de sexo-género de la sociedad del Antiguo Régimen se situaban también en en la base de la construcción de los diferentes modelos de reina. Al genérico de reina consorte, se podían sumar, en función de las circunstancias, el de reina gobernadora, reina regente, reina viuda o el de reina madre. Y de todos estos, sobre todo el de **reina viuda** implicaba una **mayor problemática**, más aún si dicha reina viuda no tenía descendencia alguna que continuara y reforzara el linaje.

En la monarquía como sistema de poder por derecho divino, existía la doctrina de los dos cuerpos en la figura del rey, por un lado, uno natural y por otro, uno político, simbólico e inmortal. Según Margarita García Barranco, doctora por la Universidad de Granada, esta doctrina de los dos cuerpos tenía su reflejo también en las reinas consortes. Cuando una reina consorte quedaba viuda, su cuerpo simbólico, ligado al de su esposo fallecido, desaparecía, mientras que el cuerpo físico sobrevivía. En este sentido, el concepto de reina viuda suponía un desajuste y una dislocación del sistema simbólico y de ahí la problemática y el drama. Un desajuste que se acentuaba en el caso de las reinas viudas sin hijos. Las mujeres y las reinas en concreto, tenían dos papeles fundamentales, ser esposa del rey y madre de sus hijos, siendo la fecundidad una bendición y la esterilidad una dura condena. Al castigo de la infecundidad se sumaba el fuerte rechazo y crítica social.

La esterilidad representaba la muerte en vida de la mujer y en el caso de darse en los matrimonios reales, siempre y sin ninguna prueba, achacaba toda culpa a la incapacidad femenina para concebir.

Es precisamente el caso de la reina que queda representada en este pequeño óleo sobre naipe, **Mariana de Neoburgo**, segunda esposa del rey Carlos II, último de la dinastías de los Austrias, y que a la muerte de éste se convirtió en reina viuda sin sin hijos.

Mariana de Neoburgo llegó a España en la primavera de 1690 para celebrar su matrimonio con el rey viudo Carlos II. Se habían despositado en esta joven reina las esperanzas de concebir un heredero, que continuara el linaje de los Austrias. De hecho, su rápida elección se justificaba por una presupuesta gran fertilidad que le venía de familia-su madre había dado a luz 26 vástagos-convirtiéndola en una candidata ideal para dotar a la Corona de un descendiente y que además, éste fuera preferiblemente varón. Pero tras 10 años de continuos intentos sin éxito, el rey Carlos II, murió en 1700, lo que abrió un difícil panorama en la historia de España comenzando el conflicto conocido como Guerra de Sucesión.

Mariana de Neoburgo apoyó la candidatura de su sobrino Carlos de Habsburgo frente al candidato francés, Felipe de Anjou, el futuro Felipe V, con lo que su situación de reina viuda, se complicaba todavía más. El resultado fue su enemistad con el nuevo rey y la represalia del destierro de la corte regia, primero a Toledo, desde 1701-1706, y después a la ciudad francesa de Bayona, durante 32 años.

Su redención llegó en 1738, cuando Felipe V le permitió volver a España, pero no a la Corte, así que se instaló en el lugar en el que nos encontramos, en el palacio que por aquel entonces pertenecía a la duquesa del Infantado, María Teresa Francisca de Silva Mendoza, donde Mariana vivió sus últimos años e incluso fue visitada por Felipe V y su esposa, Isabel de Farnesio, que además era sobrina carnal de Mariana. El 16 de julio de 1740, fallecía esta reina viuda de origen alemán en la ciudad de Guadalajara.

Una peculiar reina viuda que sumó a su azarosa vida itinerante, graves problemas de salud derivados de la insistente búsqueda de un heredero y no pocos problemas económicos. Pero que, a pesar de todo, se convirtió en una gran promotora artística, a la que se deben no sólo muchos de los fondos de las colecciones del Museo del Prado, sino el cambio de gusto en el arte y la pintura de finales del siglo XVII.

Obras que heredó la reina de la que vamos a hablar a continuación, Isabel de Farnesio, que fue a su vez otra gran coleccionista de arte.



Una importante camarera mayor, que averiguó el 23 de diciembre de 1714 en el castillo de Jadraque, que la supuesta Isabel, devota, dócil y sin voluntad propia que le había vendido el cardenal Alberoni, no existía.

De lo que sucedió allí mucho se ha escrito, pero lo que realmente nos interesa fue el resultado del encuentro, pues significó la expulsión y el destierro de la influyente cortesana a Francia. Un gesto que fue interpretado por las cortes europeas, como el primer acto de autoridad de la nueva reina, que suponía además una reestructuración en los desequilibrios y las luchas de poder de las diferentes camarillas reales y sus facciones (italiana, nacional y francesa).

Isabel no sólo fue reina consorte del rey Felipe V entre 1714-1746, sino que además, a lo largo de su vida, asumió funciones que iban más allá de las atribuciones de su cargo, teniendo un fuerte y constante peso en la corte. La excepción a este singular peso, fue la del año 1724, en la que Felipe V abdicó en su hijo Luis I (fruto de su primer matrimonio); aquél que fue breve rey de la historia de España. Después, en dos ocasiones actuó como gobernadora, una vez, en 1727 por decisión de su marido que por problemas de salud necesitaba un descanso y otra, en 1759, cuando su hijo, Carlos III, fue proclamado rey tras la muerte de su hermanastro Fernando VI, tomando ella las riendas de España hasta la llegada del nuevo rey en 1761.

Isabel, mujer inteligente, sabía que los primeros en la línea sucesoria de su marido, eran los hijos fruto del primer matrimonio de éste, es decir, Luis I y Fernando VI, y para compensarlo se preocupó de lograr puestos para sus propios hijos e hijas, materializados en tronos europeos y cargos eclesiásticos; que se unían a la idea compartida con su marido de recuperar los territorios italianos perdidos tras la paz de Utrecht.

El poder de Isabel de Farnesio fue durante un largo período de tiempo, tanto político- ideando y tejiendo redes y lazos de alianzas dinásticas- como artístico- remodelando sitios reales, formando su propia colección, así como enriqueciendo la Colección Real.

Este **pequeño óleo sobre naipes se atribuye al pintor italiano Francesco Leonardoni**, que según el tratadista cordobés Antonio Palomino, nació posiblemente en Venecia hacia 1654, llegó a Madrid en la década de los ochenta, quizá huyendo de la justicia de la Serenísima República, y fue nombrado **pintor de cámara de la segunda esposa del rey Carlos II, la reina Mariana de Neoburgo (1667-1740)**; plaza vacante que ocupó desde el 17 de junio de 1694 por la muerte, un año antes, de Claudio Coello, uno de los principales pintores de la escuela barroca madrileña. Se cree que Leonardoni ya había trabajado al servicio de la monarca con anterioridad. Gracias al cargo que ocupaba, vivió el pintor italiano en el palacio del Buen Retiro hasta su muerte; dedicándose según Palomino a una de sus especialidades, la miniatura.

Este tipo de retratos eran conocidos en la época como “retraticos” o “retratos de faltriquera”, solían ser piezas limitadas para la familia real o la alta nobleza y podían tener distinto carácter: íntimo, privado, signo de estatus, regalo diplomático...Su pequeño tamaño los convertía en objetos fáciles de transportar y de gran utilidad para conocer el aspecto físico de autoridades o familiares lejanos.

De la retratada destaca su porte elegante, su gran blancura de piel y su larga melena rubia rojiza que cae en dos tirabuzones por su pecho y que se recogen tras la oreja con una pequeña joya. Aparece el busto de la reina de medio perfil y mirando directamente al espectador; porta unos grandes pendientes de diamantes y, sobre un vestido posiblemente de seda azul con cuello barco y que muestra los hombros, un brillante volante de gasa o encaje blanco realizado con pincelada muy suelta. Remata sobre el pecho de la reina un gran joyel. Toda la efigie sobre fondo neutro y oscuro queda encuadrada en una estructura oval con marco de madera dorado y de estilo barroco. Por la fecha de la miniatura, 1692, seguramente fue representada siguiendo los modelos iconográficos femeninos de sus antecesoras (*Retrato de María Luisa de Orleans*, de Juan Carreño de Miranda, 1680).



La reina Isabel de Farnesio
Jean Ranc. 1723
Óleo sobre lienzo, 144 x 115 cm
Museo Nacional del Prado



La reina Isabel de Farnesio.
Autoría anónima. Finales del siglo XIX
Donación de Montserrat Farnells Angelats
Museo de Guadalajara

El Museo de Guadalajara cuenta con una obra de finales del siglo XIX, probablemente un ejercicio de copista para la formación en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de un óleo original fechado en 1723, del pintor francés Jean Ranc.

La obra de nuestro museo presenta variaciones con respecto a la del Prado, pero en las dos se representa a Isabel de Farnesio cuando contaba con 31 años de edad, a los 9 años de contraer matrimonio con Felipe V. En ambos casos, la soberana apoya uno de sus brazos sobre un mueble, mientras que gira su cabeza al lado contrario. Isabel va ricamente vestida y posa con elegancia siguiendo el modelo de retrato francés del momento. Destacan unas suaves telas de rosa empolvado, bordadas con hilos de oro, que se complementan con unas puras y blancas pieles, a las que se unen un conjunto de preciosistas joyas. Sobre el mueble y casi escondido tras el opulento manto de la reina, aparece una corona, elemento de legitimación del poder y vínculo con su esposo el rey. Tras ella, un cortinaje de terciopelo verde completa el espacio, que en comparación al original de Jean Ranc, queda poco integrado en el conjunto.

En definitiva, un retrato oficial de la reina que nos la muestra con fuertes rasgos de su personalidad, definidos por una expresión inteligente y también, algo autoritaria.



La reina Isabel de Farnesio

.Jean Ranc. 1723

Óleo sobre lienzo, 144 x 115 cm

Museo Nacional del Prado



La reina Isabel de Farnesio.

Autoría anónima. Finales del siglo XIX

Donación de Montserrat Farnells Angelats

Museo de Guadaluajara



Marie-Anne de la Trémouille fue una conocida aristócrata francesa que jugó un papel fundamental en la corte española del rey Felipe V. Viuda por segunda vez, se la cononoció como la **Princesa de los Ursinos**. Camarera Mayor de la reina María Luisa Gabriela de Saboya, primera esposa del nieto del Rey Sol (Luis XIV), ha pasado a la historia como ambiciosa e intrigante, adjetivos que curiosamente siempre se les han adjudicado a las mujeres con un sentido peyorativo. Y sí, claro que intrigó pero no lo hizo ni más ni menos que los hombres que tuvo a su alrededor. Su labor de interlocutora fue fundamental en las relaciones entre España y Versalles durante el siglo XVIII.

En primer lugar, se incorporó por deseo del rey de Francia y de la favorita de éste, Madame de Maintenon, al séquito de la reina María Luisa, convirtiéndose en su confidente más íntima y acompañando a esta joven reina, de tan sólo trece años, en su adaptación a la corte y la realidad española de aquella época.

En segundo lugar, ostentó un discreto pero ingente poder entre las camarillas cortesanas que luchaban por imponer sus intereses en la corte española, defendiendo claro está los de la poderosa Francia, pero también los de la propia reina, que en algún momento dejó de seguir las instrucciones que venían directamente de París.

En tercer lugar, tuvo un papel fundamental en acontecimientos concretos, como el apoyo a Felipe V en el desarrollo de la Guerra de Sucesión, las negociaciones que llevaron al Tratado de Utrecht, el fin de la hegemonía española en Italia y también, la influencia en la elección de la segunda mujer del monarca, la reina Isabel de Farnesio.

Pero en esto último, la inteligente cortesana se equivocó pues compró al también intrigante Cardenal Alberoni, la idea de que la futura esposa de Felipe V, era una candidata sumisa a la que seguramente podía manipular en beneficio de sus intereses. La que había luchado contra los poderes establecidos buscando su espacio, chocó con otra mujer, que al mismo tiempo buscaba el suyo.

Todo se fue al traste en el primer y último encuentro que tuvieron la princesa de los Ursinos y la nueva reina de España, Isabel de Farnesio, y ocurrió por unos comentarios desafortunados de la primera hacia la segunda. Dicen que ambas se encontraron en el Castillo de Jadraque (23 de diciembre de 1714), en el que había parado Isabel de Farnesio en su viaje hacia la corte; puesto que el viaje había sido largo y tedioso, la joven reina estaba algo despeinada, y fue esto lo que le debió comentar nuestra famosa dama, eso y que su figura era redondeada, vamos que se metió con su peso. Ni una cosa, ni la otra debió gustar a la reina, pues se dice, se comenta, que en su primer acto de gobierno, mando poner de inmediato a la princesa de los Ursinos en la frontera francesa a través de la guardia de corps, desterrándola fulminantemente sin remisión y sin dejar a ésta, ni siquiera, recoger sus pertenencias.

La que fuera protagonista de la política de los primeros años del reinado del primer Borbón de España, Felipe V, terminó saliendo de Jadraque “con lo puesto” y sin ser bien recibida en su patria, por los constantes desacuerdos con respecto a la política de Francia en España, lo que la obligó a trasladarse a Roma; pero como la que tuvo retuvo, allí continuó siendo una figura influyente, moviéndose entre círculos diplomáticos y de poder, hasta su muerte un 5 de enero de 1722.



Retrato de la princesa de los Ursinos, hacia 1670, atribuido a René-Antoine Houasse (Museo Condé, Chantilly).



La Justicia

Sala de los héroes. Rómulo Cincinato. Siglo XVI

La palabra virtud en su origen etimológico estuvo vinculada durante la antigüedad clásica a lo masculino y lo viril: un término asociado tanto a vir (varón) como a vis (fuerza, potencia) y que se traducía como “fuerza del varón”, centrada en la hombría y en todas las cualidades que se asociaban al hombre, como el valor, el coraje, la firmeza y la excelencia.

El término plural virtudes, evolucionó con el paso del tiempo para asociarse a todo tipo de cualidades morales, dejando de ser exclusivo de un género y es que bien sabemos que con valor, coraje, firmes y excelentes podemos llegar a ser todos y todas, e incluso todes, sin importar nuestro género.

De forma tradicional se ha representado a las virtudes en la historia del arte como alegorías femeninas, destacando entre otras las llamadas virtudes cardinales o morales como: la Justicia, la Templanza, la Prudencia y la Fortaleza; herederas todas ellas de la tradición clásica pero reformuladas por el cristianismo y el pensamiento humanista como pilares del comportamiento ciudadano y social.

En la llamada **Sala de los héroes** se nos presentan esas **virtudes** con formas de mujer y entre ellas hemos elegido **la Justicia**, que aparece sentada con un vestido amarillo y anaranjado y que porta una serie de atributos que la definen:

- La Balanza: Es el símbolo más universal; representa la equidad, el equilibrio y la imparcialidad. Indica que la justicia pesa las pruebas y argumentos de ambas partes por igual antes de emitir un juicio.
- El Cetro: A diferencia de la espada con la que aparecen otras representaciones parecidas (que simboliza el poder coercitivo y el castigo), éste representa la autoridad legítima, la soberanía y la dignidad del Estado o del gobernante para impartir justicia.
- Las Dos Coronas de Laurel: El laurel es tradicionalmente un símbolo de victoria y gloria. En contextos alegóricos, dos coronas pueden simbolizar el triunfo de la justicia tanto en el ámbito civil como en el penal, o la victoria de la verdad sobre el engaño.
- Cabeza girada: mira la Justicia para otro lado, porque quiere ser imparcial y no dejarse llevar por las apariencias, para no hacer juicios de valor y centrarse únicamente en las pruebas y los argumentos; simbolizando la imparcialidad, la objetividad y la rectitud en la aplicación de la ley.





La Justicia
Sala de los héroes. Rómulo
Cincinato. Siglo XVII



La Justicia
Sala de los héroes. Rómulo
Cincinato. Siglo XVI

MATERIAL DIDÁCTICO

CON **M** DE MUJER

1

2

3

4

5

6

7

8

CON **M** DE MUSEO

