

Arte y mujer en la Edad Media

I

Es general la idea de que la mujer debuta en la historia del arte, concretamente en la pintura, con dos pequeños autorretratos, uno de Caterina von Hemessen (1548), y el otro de Sofonisba Anguisola (1554), pero no cabe duda de que la mujer ha estado presente en el trabajo artístico prácticamente desde la Antigüedad, si bien su personalidad es de difícil constatación.

Hay que tener en cuenta que durante la Edad Media el trabajo del artista es anónimo y que el historiador cuenta tan sólo con vías indirectas de investigación. La arqueología de lo cotidiano medieval –1300 es la fecha clave a partir de la cual abundan los datos que escasean con anterioridad–, la representación de los espacios públicos y privados en la pintura, que el historiador interpreta como cualquier *voyeur*, documentos gremiales y listados de artistas posteriores, son las fuentes principales.

Se sabe, por ejemplo, que «...el alza continua del nivel existente, la desigual repartición de los frutos de la expansión en el seno del modo de producción señorial, la diferenciación de las funciones sociales, avivaron los contrastes entre ciudades y campo, entre familias ricas y familias pobres, entre lo masculino y lo femenino...»;¹ y también que, debido al excedente de mujeres en el reparto de los géneros, aquellas que no se casaban o carecían de la dote suficiente como para hacerse religiosas, se incorporaban al ámbito laboral, y lo hacían en todos sus sectores, incluido el artístico.

Como es de suponer, la condición de la mujer varía con su estatus social. En una situación acomodada, la familia, que gira alrededor de la pareja procreadora, se compone de parientes, amigos, forasteros y sirvientes, un núcleo complejo en el que las mujeres de la casa forman un grupo autosuficiente que escapa al poder de cualquier varón que no sea el jefe de la casa. La mujer que gobierna esta casa, es decir, la esposa, dispone de un tiempo de ocio acrecentado por la labor del servicio, y que ha de ser ocupado por tareas específicas para evitar sus «peligros». Encerradas en sus habitaciones, fuera de la mirada del patriarca, entonces, igual que ahora, se sospechaba de sus actividades. Autores como San Buenaventura predicán el rezo y la contemplación como actividades que la mujer debe compaginar con las tareas cotidianas, en un intento de injertar la

* Profesora de Estética de la Universidad de Valencia

1 Ph. Ariés y G. Duby: *Historia de la vida privada*. Madrid, Taurus, 1988.

vida contemplativa en la vida activa –oración interior y silenciosa mientras se trabaja, rezos en la cámara privada antes de acostarse «cuando nadie salvo Dios las ve» (pues las esposas se acuestan solas y en silencio, como las viudas)– y la lectura diaria de libros de devoción. Al mismo tiempo parece evidente que la convivencia de numerosos hombres solteros y mujeres bajo el mismo techo del amo, conducían inevitablemente a una conducta promiscua. No hay que olvidar que al mismo tiempo que a los huéspedes, los amigos y los extraños, se les exigía regirse por la conducta del honor, se les mostraban las mujeres de la casa como un tesoro, por vanidad. Tesoro que había que guardar al mismo tiempo que ofrecer para mantener el honor que, tampoco hay que olvidar, es un estatus público del hombre que depende exclusivamente de la conducta privada de la mujer.

Con este complejo entramado de relaciones no es difícil imaginar al hombre pensando de las mujeres que algo malo estarán haciendo cuando no se las ve. No hay más que leer a los moralistas de la época para percatarse de su obsesión por las actividades ocultas de la mujer. Como siempre que el hombre proyecta sus deseos en lo «otro», se la imagina en sus gineceos entregada a los placeres bien solitarios, lésbicos o con adolescentes, pues desde Eva, el deseo en la mujer es incontenible. Hay que ocuparlas, por tanto, y hacerles hilar, bordar, cantar, diseñar la ropa y la decoración tanto profana como sacra.

Pero hay otra clase social sin sirvientes en donde la mujer carece de tiempo de ocio pues tiene que compaginar el cuidado de una numerosa prole con el entonces complejo oficio de mantener la casa y, si era el caso, ayudar al marido en el trabajo. En estos casos las artes que requieren un aprendizaje largo y espacioso no dejan lugar a la mujer y, curiosamente, en el caso de las artes, la mujer no hereda por lo general el taller del marido para continuarlo como lo hace, por ejemplo, la esposa del carnicero u otros oficios. Como se ve, ambigua es la situación de la mujer durante estos siglos. Por una parte los modos simbióticos de producción y reproducción no definen con claridad los límites físicos entre la vida privada, la pública y la actividad económica, pues los riesgos de la vida medieval, impulsaban a la mujer a tomar parte en el manejo de la propiedad familiar y en la vida económica en general. Según W. Chadwick, «hay evidencias de que participaban en todas las formas de producción cultural, desde la edificación hasta la construcción de manuscritos iluminados»² y, al mismo tiempo, durante el siglo XIII el crecimiento de las ciudades creó una nueva clase de mujer; la mujer trabajadora urbana. Es el momento en el que éstas se integran en la estructura económica y adquieren el derecho a heredar y a los privilegios derivados (también es el momento en el que la Iglesia empieza a pedir su consentimiento en la ceremonia matrimonial). Su importancia en el área económica les abre un lugar en los gremios, aunque con restricciones. Pocos oficios eran

2 W. Chadwick, (ver bibliografía)

excluidos de uno u otro género. No obstante, la principal fuente de información de la situación de marginalidad de las mujeres, en el ámbito del arte, lo encontramos precisamente en los reglamentos de los gremios, donde apenas se las menciona excepto cuando se trata de imponer su exclusión bien del gremio en cuestión o de ciertas actividades del mismo. Como se ve, hace siglos que la mujer soporta esta dual situación, tesoro y adorno del amo por una parte, pero privada y enclaustrada por otra. Animada a la actividad laboral, pero excluida de ciertas labores. Capaz cuando y para lo que se la necesita y evitada por inútil en aquellas tareas que más enaltecen al hombre. Libertad y decisión siempre bajo control.

Pese a tantas dificultades, la mujer domina ciertas técnicas artísticas (o artesanas), como la decoración de las iglesias y el trabajo de bordado de los ropajes de los clérigos. Son las primeras en los talleres de tapicería, por conexión con el cardado e hilado de la lana y se afanan también en la iluminación de textos y la composición lírica. Tanto nobles como plebeyas parecen trabajar como y junto a los hombres, pero, al mismo tiempo, aparecen excluidas, y no por igual, pues las mujeres de la clase alta muestran más cosas en común con los hombres de su misma clase que con las mujeres de las clases más bajas.

II

Las damas que se dedicaban al bordado y la costura pertenecían, por lo general, a clases superiores a las que pertenecían los hombres artistas, es decir, eran nobles y reinas. Como tales, tenían el tiempo necesario para cultivar el gusto y las artes, el talento artístico. Y éste será, durante mucho tiempo, el auténtico estatus de la mujer artista.

Es cierto que la mayoría de las mujeres que trabajaban en el bordado y la tapicería permanecen en el anonimato y que apenas quedan ejemplos suficientes de sus obras, dado el carácter perecedero de las mismas, pero no obstante, la historia registra el nombre de aquellas mujeres que destacan por su alto rango. Así, sabemos de Aelfgyth de Buckinghamshire, conocida por enseñar la técnica de bordado a una hija de Godric, administrador del rey (1066); Mabel, bordadora de la corte de Enrique III de Inglaterra, donde trabaja entre 1239 y 1241; Ealdswith, hija de Brithmoth, señor de Essex, a quien le dieron un pueblo para que instalara allí su taller (1016-1036); la reina Matilde y sus damas, que construyeron la «Tapisserie» de la época de Guillermo el Conquistador (hacia 1083); Ealfflaed, esposa de Eduardo el Viejo (909-916); Aelgiva, esposa de Eduardo el Confesor; Margaret, esposa de Malcom III de Escocia (que muere en 1083) y Gonorre, esposa de Ricardo I, Duque de Normandía.

En muchos de estos casos no se sabe si realmente participaban de modo activo en las labores o eran simplemente donantes y mecenas. Sí se sabe, sin embargo, que Gisela, hermana de Enrique II y esposa de Etien I de Hungría, que

muere en 1031, bordó ella misma y donó una casulla utilizada en las ceremonias de coronación. A Kunigunde, esposa de Enrique II, se le supone, por el contrario, donante de los objetos construidos por sus damas. En cualquier caso, era un trabajo reservado a las mujeres hasta que en el siglo XIII aparecieron los hombres en los talleres de tapicería y, posteriormente, se forman las collas de bordadores que trabajan a domicilio, bordadores trashumantes que terminan por excluir toda participación permanente de la mujer, puesto que ésta no puede asumir, en su trashumancia, el cuidado de la casa y de la prole.

En cualquiera de los casos, la Edad Media nos proporciona modelos de producción artística que no se basan en las modernas nociones de individualidad artística, y la situación social de la época que se nos muestra nos indica que, bien trabajando al servicio de Dios o por la subsistencia cotidiana, las vidas de la mayor parte de los hombres y de las mujeres se centran en el trabajo. No hay, en éste, una división clara entre los géneros, y las posibilidades de la mujer oscilan entre la libertad de acción y la marginación absoluta, dependiendo, a veces, del mero talento familiar, es decir, el impuesto por padre, marido y hermanos o padres de la iglesia. Pero todas las claves para las normativas posteriores sobre la conducta de la mujer están ya presentes. El medievo es prolífico en escritores y pensadores que dedican atención y discusión al tema de la mujer y de su estatus apropiado en la sociedad, discusión que los cristianos cimentarán en la bipolaridad Eva-María, esto es, seductora o santa. Y así es como entran en juego los monasterios.

III

El origen del monacato femenino en la Europa occidental se puede rastrear hasta la fundación del convento de Arles en el año 512 por el obispo Caesarius, quien lo funda para que lo dirija su hermana Caesaria. «Entre salmos y abstinencias, vigiliias y lecturas, dejemos que las vírgenes de Cristo copien bellamente los libros sagrados».³ Aquí comienza una tradición de monjas ilustradas, pues dentro del convento las mujeres tenían acceso al conocimiento, aunque, por las escrituras de San Pablo, se les prohibía la enseñanza. El convento aparece como una alternativa al matrimonio, es la oportunidad para el inconformismo y la intelectualidad en la mujer. La regla de San Benedicto llega incluso a crear conventos mixtos donde monjes y monjas viven y trabajan en común, conventos que fueron abolidos por el Segundo Concilio de Niza en el 787. Algunas de estas monjas ilustres que conocemos son Anstrude de Laon, Gertrude de Nivelles, Bertille de Chelles y Hilda de Hartlepool.

Así pues, durante el siglo VII, abadesas poderosas y cultas, de familias nobles, dirigen escribanías en las que se copian e iluminan manuscritos. Este hecho, junto con la existencia de conventos mixtos, hace pensar a W. Chadwick

3 Citado por W. Chadwick, (ver bibliografía)

que ambos géneros trabajaban por igual en la composición, copiado e iluminación de los manuscritos. Pero solamente tenemos testimonios de ello en Alemania, a causa, según esta misma autora, del florecimiento cultural e intelectual de la mujer propiciado por el Imperio Otomano.

La desaparición de los conventos mixtos y, en Inglaterra, la reforma del siglo X, que pone al rey como guardián de los monasterios y a la reina como guardiana y protectora de los conventos femeninos, parecen ser las causas de la progresiva disminución de la mujer culta. La mayoría de estas mujeres escribanas e iluminadoras tenían una participación activa en el florecimiento de la cultura. Así, nos encontramos con Diemund, en el monasterio de Wessobrun, en Baviera, a quien se le atribuyen cuarenta y cinco libros. También existen documentos que atribuyen a Guda un homiliario de San Bartolomé y un tratado astronómico. Una tal Claricia nos deja su autorretrato en la cola de una letra Q, en un manuscrito en el que también trabaja otra mujer, Dorothy Miner. Claricia, una mujer laica, se cree que trabajó en la escribanía del monasterio de Augsburg a finales del siglo XII.

Lambert inicia con el *Liber Floridus*, escrito en Flandes en 1120, una tradición de enciclopedias cristianas que, siguiendo a Isidoro, trata la cosmología, la ética y la escatología, adquiriendo su máxima expresión en las obras de las autoras más famosas de la época, Herrad de Landsberg y Hildegard de Bingen.

Herrad, que muere en 1195, es abadesa del convento de Hohenbourg, en Alsacia, y autora del *Hortus Deliciarum*, pintado para sus monjas y considerado como la mayor enciclopedia visual de toda la edad media. En cuanto a Hildegard de Bingen (1098-1179), Bárbara Newman la considera la primera pensadora cristiana que trata con seriedad y positivamente la idea de lo femenino, representado por las dualidades Eva-María y Ecclesia-Madre Iglesia. Es además la primera mujer teóloga que personifica el amor como una mujer de gran belleza. De su mano nos queda el *Scivias*.

En el siglo XI una nueva reforma de la iglesia prohíbe los matrimonios clericales, aumenta las restricciones contra las religiosas e impone con rigidez la regla del celibato. Santo Tomás, siguiendo a Aristóteles, Galeno e Hipócrates, insiste en la natural inferioridad de la mujer y, en consecuencia, se las excluye de la vida intelectual, de las Escuelas Catedralicias y de las Universidades, iniciándose así el discurso alternativo de la mujer. Las religiosas se vuelcan cada vez más hacia la mística, pero, aunque las monjas son las iniciadoras, a partir del siglo XIII aumenta el número de iluministas laicas.

Thomasse, iluminista y tabernera (h. 1292) es un ejemplo de lo que estamos diciendo. Entre el XIII y el XIV se habla de ocho mujeres iluministas en París, pero sólo se las conoce por una cita de François Baron, pues nada queda de su obra. Entre el XIV y el XV destacan dos nombres; Bourgot, hija de Juan el Negro, que en 1358 trabajaba con su padre para Yolanda de Flandes; posteriormente trabajó para Carlos V y para el Duque de Berry. Y Anastasia, quien estuvo al servicio de Christine de Pisan, una de las primeras escritoras feministas que registra la histo-

ria y de quien fue confidente y amiga. Se supone que hay muchas más mujeres, cuyas referencias son difíciles de rastrear y de las que a veces sólo se conoce un dudoso nombre o adjudicación. Es a partir del Renacimiento cuando la documentación es mayor y también el legado de obras que ha llegado a nuestros días.

IV

Otro área artística donde la mujer aparece, someramente, es en la literatura trovadoresca, dedicada al amor cortés, que se origina en Provenza y sigue modelos ya utilizados en la poética andalusí y ovidiana, aunque también recoge los modelos amorosos y eróticos del pensamiento sufí persa y de la secta udrí, visión del amor que proviene de Platón. El público de esta literatura es la mujer noble descontenta y el joven desocupado que renuncia al anonimato de la epopeya, critica el amor por conveniencia y afirma el amor pasión. Al parecer es Guillermo de Aquitania quien inicia esta estrategia que, en principio, es un ataque a la estrategia moral (sexual) matrimonial de la Iglesia y que posteriormente se utilizará como soporte legitimador del nuevo orden moral, cuando ya no es suficiente controlar a la mujer con la idea de la virginidad y se le presenta como finalidad de su vida la idea del Amor. En el 829 Duby extracta ocho preceptos del comportamiento adecuado, y el quinto dice: «Los laicos deben saber cómo amar a su mujer en la castidad y las deben honrar como a sus seres débiles».

Es un momento en el que se intenta disminuir el divorcio, el rapto y el incesto, prácticas habituales en la Edad Media. Es ahora cuando aparece la idea de la Eva culpable de la expulsión del hombre del paraíso, una Eva portadora del mal con su lujuria y que quedará como imagen de la misoginia medieval y eclesiástica que perdura durante el Románico, lleno de imágenes de Evas tentadoras con el pelo suelto (signo de lujuria) y en actitudes danzarinas, imagen que yo diría llega a nuestros días, pues todavía permanece en el inconsciente colectivo esa dualidad Eva-María que tan buenos frutos ha dado al hombre a lo largo de la historia ¡Y tan pocos a la mujer! Cualquier santo varón de la época nos muestra ejemplos de lo que decimos. Escuchemos, por ejemplo, a Yves de Chartes, abad agustino de Saint-Quentin y oiremos decir: «Si hay entre marido y mujer discordia, que el marido dome a la mujer y que la mujer domada esté sometida al hombre. La mujer sometida al hombre: he ahí la paz de la casa (...) El orden natural es que la mujer sirva la hombre (...) que esté sometida al hombre como el hombre lo está a Cristo», y que se oculte, además, tras el velo «porque ella no es la imagen ni la gloria de Dios» como lo es el hombre. Frases que hoy, gracias al extraño devenir político que vivimos, no parecen tan arcaizantes como lo hubieran parecido hace treinta años y que en la época que nos ocupa eran de general asentimiento. No hay que olvidar que por mucho que la edad media tratara de los géneros y su apropiado estatus en la sociedad, tendrá que llegar el Renacimiento para que el debate se centre en torno a la valoración de la mujer como *ser*

humano, y para que la iglesia acepte que las mujeres también tienen alma, asunción que dará un giro a la discusión que a partir de ahí se centrará en el problema de la índole diferente de este alma de mujer. Quizá por ello, en su insistente rebeldía, la trovatriz, en una época y en un medio artístico en el que se plantea la cortesía como forma de sublimación del comportamiento de un caballero y como búsqueda de su identidad, se distingue por su negación del amor platónico, aunque parece ser la única diferencia entre las obras de trovadores y trovatrices, ya que éstas también plantean *assags* o pruebas al igual que los hombres.⁴

De lo aquí brevemente expuesto no se debe deducir que la Edad Media es un periodo especialmente misógino, pues básicamente discurre por los mismos cauces establecidos en la Antigüedad, según inducen a pensar los textos de Plinio, Boccaccio y Vasari, y es además un periodo que dará paso a un Renacimiento mucho más restrictivo y con una normativa mucho más definida al respecto. En los textos de estos autores aparecen mencionadas cinco mujeres, Timarete, Irene, Marcia, Iea de Cícico y Olimpia, «de la que sólo se recuerda que tuvo como discípulo a Autóbulo». Plinio dedica en su texto quince líneas a la historia de la mujer artista dentro del apartado de artistas menores. Ocho de ellas dedicadas a Iea de Cícico, es decir, es un mero listado de nombres. Es común a estos autores, al referirse a ellas, hacer hincapié en dos cualidades: lo extraño de su capacidad –relativamente geniales a pesar de ser mujeres– y la virtud que las acompaña. Artistas pero honradas. Una declaración que a todos debería parecer necesaria, pues, como dice Boccaccio, el arte es muy extraño al espíritu de la mujer. La mayor parte de los tratados de educación desaconsejan el aprendizaje de la lectura para las niñas por miedo a que descubran los textos corruptos, tales como *El arte de amar* de Ovidio. Una mujer debe entregarse exclusivamente a la piedad, la castidad y la obediencia al marido, y estos mismos moralistas aconsejan la lectura de libros de devoción para lograrlo. No se puede pedir más ambigüedad, pero ya vendrán tiempos más definidos.

Así pues, quizá se pueda decir con legitimidad, que la mujer debuta en la historia del arte, en el sentido moderno del término, con dos pequeños autorretratos, el de Caterina Van Hemessen y el de Sofonisba Anguisola, ambos del siglo XVI, ya mencionados, pues desde el Renacimiento, Italia, los Países Bajos y Francia, sucesivamente, nos proporcionarán numerosos ejemplos de la capacidad artística de la mujer. A pesar de ello, tendrá que llegar 1768, con la inauguración de la British Royal Academy para que las mujeres sean aceptadas como académicas, aunque no sin restricciones –se les vetaba el dibujo del desnudo natural y el estudio de la anatomía– y tendrá que pasar parte del siglo XIX para que la mujer se atreva a tener en el taller sus propios modelos, sin que su prestigio de mujer honrada, se vea gravemente mancillado.

4 Como muestra de la misoginia medieval, ver: Andrea Capellani: *De amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona, El Festín de Esopo, 1986.

BIBLIOGRAFÍA (Breve selección)

- Boccaccio, G.: *De mulieribus Illustribus*, 1355-59.
- Bogin, Magda: *Les trobairitzs*. Barcelona, Lasal, 1983.
- Capellani, Andrea: *De Amore. Tratado sobre el amor*. Barcelona, El Festín de Esopo, 1985.
- Chadwick, W.: *Women, Art and Society*. Londres, Thames an Hudson, 1990.
- Dictionary of Miniaturists, Illuminators, Calligraphers and Copists*. New York, J. Ll. Bradley, 1881-1889.
- Duby, G.: *El caballero, la mujer y el cura*. Madrid, Taurus, 1982.
- Durán, Armando: *Estructuras y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*. Madrid, Gredos, 1973.
- Eco, Umberto: *Art y belleza en l'Estètica medieval*. Barcelona, Destino, 1991.
- Feminist Art Journal*. Vol. I, primavera 1976.
- Harris, A.S. y Nochlin, L.: *Femmes peintres 1550-1950*. París, Des Femmes, 1981.
- Newman, Bárbara: *Sisters on wisdom. St. Hildegard's Theology of the Feminine*. Berkeley, 1987.
- Pisan, Christine de: *La cité des Dames*, 1405.
- Plinio: *Textos de Historia del Arte*. Madrid, Visor, 1988.
- Vasari: *Vidas de los artistas*, 1550.

NOTA: No se cosigna referencia completa de los clásicos, pues debe acudirse a las múltiples ediciones de los mismos, en donde estos textos aparecen, a veces, con distintas denominaciones.