

La condena del género femenino a través de la simbología

The Condemnation of the Feminine Gender through the Symbology

RESUMEN

Nuestro estudio tiene como objeto mostrar el vilipendio y difamación que ha afligido al género femenino desde la Antigüedad Tardía hasta la Edad Moderna mediante la consulta de fuentes literarias, de carácter moralizante, mitológica y poética. Por otra parte, hemos pretendido ejemplificar dicha desaprobación hacia el sexo femenino con la exposición de una serie de pinturas y grabados pertenecientes a la misma época, conformando así, una simbiosis entre Literatura e Historia del Arte que nos surten de una profusa información para comprender e interiorizar el escarnio al que fue doblegado la mujer en siglos pasados. **Palabras clave:** género femenino, simbología, iconografía, alegoría moral, condena.

ABSTRACT

Our study aims to show the vilification and defamation suffered by the female genre from Late Antiquity to the Modern Age through the consultation of literary sources, moralizing, mythological and poetic. On the other hand, we have tried to exemplify this disapproval with the exhibition of a series of paintings and engravings from the same period, thus forming a symbiosis between Literature and the History of Art that provide us with a profuse information to understand and internalize the mockery to which the Woman was subjected in past centuries. **Keywords:** Feminine Gender, Symbology, Iconography, Moral Allegory, Indictment.

SUMARIO

- Introducción. -La simbología: un instrumento para moralizar la conducta del género femenino
- El sentimiento melancólico y su exégesis temperamental para escarnecer a la mujer. - Conclusiones.

Introducción

La calumnia e injuria que la mujer² ha sufrido durante siglos y desde la Antigüedad Tardía (ss. III-VIII) ha sido lacerante. Fue la literatura la que denigró a este género basándose en la condena que muchos escritos vertían sobre las dos figuras femeninas que más connotaciones negativas albergan por su conducta inmoral; hablamos de Venus y de María Magdalena. La primera, la diosa más importante de la religión pagana y de la Antigüedad Clásica; la segunda, la figura que más polémica ha suscitado desde el conocimiento de su existencia por la ausencia de unanimidad calificadora sobre ella.

1 Universidad de Jaén, jmgs0006@red.ujaen.es

2 La idea de mencionar a la mujer en singular y no en plural, tiene como objeto referenciar de forma universal al género femenino, entendiendo que el concepto de «mujer» es global aludiendo a todas las mujeres.

Debemos pues, aclarar quiénes son estas dos mujeres que levantaron las más taxativas desaprobaciones por parte de la literatura moralizante de la Edad Media (ss. V-XV).

Venus es una de las doce grandes divinidades del Olimpo. Homero afirma que es la hija de Zeus y de Dione (Homero, 2010: 311-430); sin embargo Hesíodo afirma que nació de la espuma del mar, en el que habían caído los genitales de Urano, castrado por Crono (Hesíodo, 2010: 180-206). La diosa desempeña en la *Ilíada* un papel preponderante, pues fue ella la que mereció recibir del pastor troyano Paris la manzana que consagraba su superior belleza; ella a cambio, le otorgó al pastor la mano de Helena, esposa de Menelao. Venus es la diosa del amor y de la belleza provocando la admiración de los autores antiguos, los cuales, enaltecieron diversas partes de su cuerpo como su sonrisa, la mirada, los cabellos, las caderas o sus pies (Aghio, Barbillion, Lissarrague, 1997: 389-390).

La literatura moralizante del Medioevo condenó la imagen de Venus, calificándola como la inventora de prostíbulos y patrona del amor carnal, desde la Afrodita de Capua y las écfrasis de Apolonio de Rodas (1986: 66) o Filóstrato (1996: 236), a las ilustraciones medievales. Para la mentalidad medieval, la Antigüedad Clásica estaba demasiado alejada y resultaba al mismo tiempo demasiado actual como para ser concebida como un fenómeno histórico. Nos encontramos ante una falta de perspectiva histórica que proliferó una disparidad emocional entre cristianismo y paganismo, que impedía la formulación de criterios objetivos sobre períodos ya pasados (León Coloma, 1989: 122).

Sin embargo, es debido puntualizar que serán los filósofos neoplatónicos florentinos los que rehabiliten a la diosa. Un ejemplo de ello lo hallamos en Marcilio Ficino, concretamente en una de sus cartas a su discípulo Lorenzo de Pierfrancesco donde el humanista redactó el siguiente escrito que otorgaba una nueva interpretación positiva de la diosa Venus:

Debe fijar los ojos en Venus, esto es, en la Humanitas. Pues la Humanitas es una ninfa de excelente atractivo, nacida del cielo y amada por el Dios de lo alto más que ninguna otra. Su alma y su mente son el Amor y la Caridad, sus ojos la Dignidad y la Magnanimidad, sus manos la Liberalidad y la Magnificencia, sus pies la Gracia y la Modestia. El conjunto, pues, constituye la Templanza y la Honestidad, el Encanto y el Esplendor. ¡Ah qué belleza exquisita! (Clark, 1981: 101).

Empero, los primeros cristianos también supieron demonizar a una figura femenina procedente del Nuevo Testamento; María Magdalena. La configuración mítica de ella ha sido ardua y laboriosa a lo largo de los siglos, desde un punto de vista literario y devocional.

Cierto es que los Evangelios colocan en el entorno o camino de Jesús a María Magdalena y que la tradición reunió en torno a ella a tres mujeres. Al final de la Edad Media y al inicio de la Moderna, los teólogos debatieron sobre la existencia de tres mujeres en torno a la figura de la Magdalena, pero pese al debate, fue la tradición la que permaneció siendo abogada por la teología y la erudición (Duchet-Suchaux, Pastoreau, 1996: 315).

La relación de esta santa con la sensualidad procede de las propias Escrituras al explicitar una serie de acciones desarrolladas por Magdalena como la unción en Betania, donde la santa unge a Cristo con perfume, lava arrodillada los pies con sus lágrimas y le ofrece sumisamente sus cabellos como paño. De todas estas actividades emanó un halo de erotismo que el cristianismo supo aprovechar para estigmatizar la moral de la mujer sobre la actitud que esta debía manifestar en su vida (Gallego Zarzosa, 2012: 421-422).

Así, el carácter sexual del pecado de María Magdalena queda manifiesto por San Gregorio Magno:

He aquí que ha puesto el ejemplo de una mujer liviana, y manifiesta que después de su liviandad no puede ser recibida; más el Señor, por su misericordia, pasa sobre el ejemplo que antes puso, diciendo que, aunque no podía ser recibida la mujer fornicaria, Él, no obstante, está dispuesto a recibirla (S. Gregorio Magno, 1958: 710).

La naturaleza carnal del pecado de María Magdalena tuvo gran fortuna y fue aceptado de forma palmaria por la Iglesia. Un ejemplo de ello lo encontramos en la magnífica obra de Jacopo della Vorágine a mediados del s. XIII:

Magdalena era muy rica, pero como las riquezas y los placeres suelen hacer buenas migas, a medida que fue tomando conciencia de su belleza, y de su elevada posición económica, fuese dando más y más a la satisfacción de sus caprichos y de sus apetitos carnales, de tal modo que las gentes, cuando hablaban de ella como si careciera de nombre propio designábanla generalmente por el apodo de la pecadora (Vorágine, 1987: 383-384).

La condena y desaprobación de las actitudes manifestadas por Venus y María Magdalena fueron utilizadas por parte de los moralistas cristianos para ultrajar a la mujer. La instrumentalización que se hizo en torno a estas dos figuras fue esencial para establecer de forma contundente la conducta que el género femenino debía mostrar ante la vida y también ante el hombre. Evidentemente, los artistas eran conocedores del tratamiento que la mujer debía recibir y también de la postura que debían mantener en vida, regla que fue la representada en su reproducción artística de forma clarividente. Es por ello que muchos de los atributos que han servido para configurar la iconografía de Venus y María Magdalena, han sido posteriormente adoptados por muchos artistas para establecer un riguroso programa iconográfico en torno al género femenino, con el principal propósito de determinar y categorizar su conducta; bien a modo de advertencia, como de condena.

La simbología: un instrumento para moralizar la conducta del género femenino

Nuestro estudio debe iniciarse a través de uno de los atributos que más se representó para condenar la conducta ético-moral del género femenino: el espejo. Mirarse en él es conocerse, no en vano también especular, derivado de *spécere*,

que significa mirar algo con atención para estudiarlo. Pero sin lugar a duda, el autoconocimiento puede llevar a la perfección, según el precepto socrático, o a la perdición, si nos remitimos al vaticinio de Tiresias a Narciso: Tras el nacimiento de este, su madre, la ninfa Liríope, le preguntó a Tiresias si el pequeño llegaría a vivir muchos años, respondiéndole el adivino que así sería «si no llega a conocerse» (Ovidio, 1995: 293).

El espejo constituye un atributo tradicional de una de las virtudes cardinales: la Prudencia. Conforman la materialización objetual del *Nosce te ipsum*, constándonos como atributo de esta virtud ya en las pinturas de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua (León Coloma, 1989: 66).

Plutarco aplicó el precepto socrático a la mujer en sus *Deberes del Matrimonio* intentando –de modo algo controvertido– enaltecer la interpretación simbólica del espejo:

Es hermoso que la señora de la casa, cuando tenga un espejo en sus manos, hable consigo misma y diga, si es fea: ¿Y qué sería, si no fuera prudente?, y si es hermosa: ¿«Qué llegaré a ser, si además soy prudente»?.. Ya que para la mujer fea es un orgullo, si es querida más por sus costumbres que por su belleza (Plutarco, 1986: 189).

Por otra parte, la literatura moralizante del periodo Tardoantiguo y del Medioevo ha sido unánime en desaprobado actividades relacionadas con el aderezo personal, conceptuándolas de prácticas inmundas y fraudulentas, y que albergan un carácter indisociable con el espejo. Para Clemente de Alejandría, la mujer que

se acicala y adorna es sospechosa de adulterio, pues transforma su encanto para atraer al hombre que se deja seducir por la falsa belleza (Clemente de Alejandría, 1998: 309) (Clemente de Alejandría, 1994: 523).

Dicha sentencia tuvo también su paradigma en la obra de Fray Luis de León *La perfecta casada*: «amor propio desordenadísimo, apetito insaciable de vana excelencia, codicia fea, deshonestidad arraigada en el corazón, adulterio, ramería, delito que jamás cesa...» (Fray Luis de León, 1990: 96).

Un ejemplo plástico lo hallamos en un detalle del *Tríptico de la vanidad terrestre y la redención celestial* (Fig. 1) de Hans Memling (1490, Strasbourg: Museo de BB.AA). La obra recrea un discurso sobre la caída del género humano en la perversión moral. Una figura femenina está consumando el pecado de la soberbia al estar observándose en un espejo. En la misma pintura, se desarrollan otros paneles que otorgan aún más sentido al panel de la soberbia. Se encuen-



Fig. 1. Memling, *La vanidad* (Tríptico de la vanidad terrestre y la redención celestial), 1490.

tran representados el escudo de la familia, Cristo en el infierno y un esqueleto que se opone claramente a la vanidad portando una cartela con la inscripción «Éste es el fin del hombre. Yo soy como el fango, soy como el polvo y la ceniza» (Wirth, 1985: 59) (Vives-Ferrándiz Sánchez, 2011: 271).

Otra representación la encontramos en la obra del fraile Bernardo Strozzi *Alegoría de la Vanidad* (1635, Bolonia: Colec. Particular). La pintura muestra a una mujer en un notable estado de vejez ante el espejo de su tocador arreglada por sus criadas, produciéndose un claro contraste entre los brocados, plumas, joyas y flores con el aspecto demacrado y decrepito de la mujer.

Un segundo atributo que sirve como ejemplo de desaprobación hacia el género femenino es el pavo real. Para Migne «El pavo real es, de entre todas las aves, la que más se hincha de jactancia... Cuando se pavonea, no cabe en sí de regocijo» (Migne, 1864: 523-528).



Fig. 2. Pieter Furnius, *Soberbia* (1556-1557), París: Biblioteca Nacional de Francia.

Una clara alusión a este, es representada en la obra de Pieter Furnius donde muestra a la *Soberbia* como una opulenta matrona contemplándose en el espejo, mientras un pavo real, ave emblemática de este vicio, despliega su grandilocuente cola (Fig. 2).

Dicho animal también es el protagonista en la serie de los pecados capitales de Pieter Bruegel. En ella el pintor flamenco alegoriza a la *Soberbia* (1556-1557, París: Biblioteca Nacional de Francia) a través de una serie de figuras monstruosas e híbridos contemplándose en espejos, y la representación del pavo real de ostentosa cola justo al lado de una dama que se observa detenidamente también en un espejo.

La literatura fue conforme a la hora de estigmatizar la moral del género humano, no solo la correspondiente al cristianismo primitivo, ya en el Antiguo Testamento se alude a un concepto que será en siglos venideros desaprobado como es la vanidad. El origen lo encontramos en la admonición del *Eclesiastés* (1, 2): *Vanitas vanitatum omnia vanitas* (Vanidad de vanidades todo es vanidad). De esta forma surgió una categoría pictórica denominada la *vanitas* cuyo fin se

basaba en provocar una reflexión interna en el género humano sobre los placeres epicúreos de la vida, intentando que el hombre fuese consciente de la certeza de la muerte, de que esta tiene un carácter indiscriminado pudiendo llegar a cualquier individuo independientemente de su status social; por eso debemos centrarnos en lo verdaderamente importante, ignorando los placeres efímeros y mundanos cuyo goce es deleznable (Gámez Salas, 2017: 111).

La *vanitas* atesora una gran conexión con la iconografía de la muerte ya desde época gótica (Bialostocky, 1973: 178), perteneciendo su cuño conceptual al estoicismo. El pensamiento estoico está definido por la idea de la brevedad y caducidad de la vida, argumentando que el hombre prudente es aquel que piensa de forma incesante en el fin de sus días (Séneca, 1984: 270-272).

La vanidad suele representarse –entre otros- a través de atributos como, monedas de oro, joyas, flores, frutas, e incluso un reloj de arena o un cráneo; aunque también puede alegorizarse a través del simio. Dicho animal, desde la Edad Media, se convirtió en un símbolo de la lujuria y de la vanidad, pues el mono imita al hombre, sobretodo en la perversidad de este (Janson, 1952: 261) (Tervarent, 2002: 373).



Fig. 3. Paris Bordone, *Retrato de una joven*, 1543-1550.

la *Carta de Santiago* (4, 13-14): «No sabéis cuál será vuestra vida de mañana, pues sois humo, que aparece en un momento y al punto se disipa».

De igual forma encontramos la misma formulación en una magnífica obra de Paris Bordone *Retrato de una joven* (1543-1550, Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza). En ella se observa una hetaira que recoge parte de la cadena que amarra al mono, que en este caso simbolizaría la esclavitud a la que la sensualidad aboca a

Un grabado del artista holandés Jacob de Gheyn (1600) presenta una amplia mesa repleta de joyas, recipientes de metales nobles y estuches de objetos preciosos, todos ellos hacen referente a la *vita voluptuaria*. En el suelo nos encontramos con el mono encadenado que simboliza la esclavitud de la mujer, víctima de la fascinación que le procura su propia contemplación en el espejo. En la ventana dispuesta en el fondo podemos observar un *erote* que sostiene una filacteria donde se lee la sentencia del *Eclesiastés* anteriormente expuesta. Anexo a él, un pebetero deja escapar un denso humo que condensa la fugaz consunción de lo terrenal, o sea, el rápido desvanecimiento de lo material, nutriéndose pues, de una metáfora veterostamentaria (*Sabiduría* 2, 4) que retoma

quien a esto se abandona (Janson, 1952: 261). No en vano, deberíamos fijar la atención en el jarrón de flores que se encuentra en la mesa (Fig. 3). Ya en la Antigüedad Clásica, griegos y romanos cubrían con flores a los difuntos que llevaban a la pira funeraria y las esparcían sobre los sepulcros, originando así una relación entre la brevedad de la vida del hombre, y la rapidez con que la flor se marchita (Cirlot, 1992: 204). La relación de las flores con el carácter efímero de la vida, lo encontramos en el Antiguo Testamento, concretamente en el *Salmo 103* que compara la vida con la efímera belleza de la flor debido a su rápido marchitamiento, así como en varios pasajes del libro de *Job*, *Isaías* y *Daniel* (González Zyma, 2014: 27).

Otro atributo que tuvo una amplia difusión en el periodo gótico-renacentista y que acompañó de forma deliberada a la representación femenina en el arte fue el reloj de arena. Su interpretación negativa alusiva a la fugacidad de la vida y a la llegada inminente de la muerte tiene su origen en el dios pagano Kronos-Saturno. Inicialmente, se originó una confusión de dos palabras; *kronos* y *xronos*, con las que se designaba respectivamente al dios griego que los romanos rebautizarían como Saturno y al Tiempo (León Coloma, 1989: 122). Por ende, el reloj de arena será establecido como el atributo por antonomasia que defina de forma indubitable la iconografía saturniana, hallando su nexo literario en el episodio donde Saturno devora a sus hijos, al deshacerse este de ellos para que no usurpasen su trono y así vencer al ciclo de la vida, o lo que es lo mismo, al Tiempo (Aghion *et al*, 1997: 355).

La obra de Hans Baldung denominada *Los dos amantes y la muerte* (1510, Viena: Kunsthistorisches Museum) donde una mujer se contempla en el espejo personificando así el pecado de la soberbia y estableciendo una clara referencia al acicalamiento y aderezo personal tan condenado por la literatura moralizante cristiana. La mujer, de gran belleza, desnuda y de extenso cabello hace que la obra obtenga grandes dotes de erotismo y sensualidad, más aún cuando un fino velo transparente es el único elemento que cubre su pubis y que es sostenido por un esqueleto que se encuentra justo a su lado mostrándole a la joven un reloj de arena. El esqueleto como símbolo de la muerte fue acuñado en el arte de la Edad Media, adquiriendo especial relevancia durante el Renacimiento (Tervarent, 2002: 243). Dicha figura



Fig. 4. Hans Baldung, *Los dos amantes y la muerte*, 1510.

alude a la Danza de la muerte o Danza macabra; género literario y figurativo muy extendido en la Baja Edad Media que se proyectó durante toda la Edad Moderna y Contemporánea coincidiendo con periodos de graves crisis demográficas. Nos encontramos ante un tema alegórico muy vinculado a la literatura sapiencial y que se suele representar con los tópicos del *urbis sunt* (¿Dónde están?), *memento mori* (Momento de la muerte), *vanitas vanitatum* (Vanidad de vanidades) y *mundus inversus* (Mundo invertido) (González Zymala, 2014: 23).

Los esqueletos suelen llevar una serie de filacterias o de atributos –como el reloj de arena– que referencian la fugacidad de la vida y la brevedad de los placeres, incluyendo sentencias sapienciales y refranes populares que hacen de la muerte un elemento indiscriminatorio, pues a todos tarde o temprano nos llega, independientemente de nuestro sexo o status social. En el caso de la obra de Baldung (Fig. 4) el esqueleto porta un reloj de arena que hace alusión a la locución latina *Tempus fugit* (Tiempo fugado) procedente de las *Geórgicas* de Virgilio (2012: 284). Con este atributo, la figura actúa de recordatorio moralista recriminándole a la joven su acérrimo interés en la banalidad de la vida, esto es, en el amor carnal y en la belleza, debiendo centrarse en el carácter interno del género humano y no en el externo, pues la muerte está a punto de llegar.

En este punto, es conveniente explicar qué supuso la belleza para el cristianismo. No solo fueron los pecados carnales los que la relación entre mujeres, cosméticos y espejos se introdujeron en el estrecho mundo de los moralistas del Medioevo, provocando las más repulsivas desaprobaciones por parte de estos. La belleza fue rechazada por su inalienable vinculación con la lujuria, «Si la querías casta, ¿por qué la buscaste tan hermosa? Estas dos prendas de ningún modo saben ir juntas» (Ovidio, 1984: 144), también a la pereza según *El Roman de la Rose* de Guillaume Llorris y Jean de Meung (1987: 55-58) «la sola cosa en que gasto el tiempo, pues en los trabajos nunca he reparado, es un solazarme placenteramente peinándome el pelo con bonitas trenzas», e incluso orgullo y soberbia, «Sobervia e orgullo syguen la fermosura; la que es fermosa e de grand cuerpo, es de grand orgullo e sobervia acompañada, asyonbre como muger» (Soberbia y orgullo siguen la hermosura; la que es hermosura y de gran cuerpo, es de gran orgullo y soberbia acompañada, así hombre como mujer) (Martínez de Toledo, 1983: 115).

Quizás este fue el motivo por el que Basilio de Cesarea (1998: 42-43) recreó la famosa fábula de Hércules Pródicos, donde el héroe se encuentra en una encrucijada debiendo elegir entre el vicio que sería representado por una belleza artificial y procurada por los afeites, y a la virtud consumida y reseca con el mirar adusto.

El cristianismo extremó las censuras que el aderezo había acumulado en el pensamiento antiguo con la adición de un nuevo y contundente argumento: la mujer que se acicala, lo hace para magnificar o transformar su belleza, alterando así la obra del Sumo Hacedor (Dolce, 1921: 481) (Fray Luis de León, 1990: 97).

Ya hemos explicado anteriormente que las figuras de Venus y María Magdalena no hicieron sino reforzar los argumentos por parte del cristianismo para repudiar a la mujer. Pero sí es cierto que nos encontramos con una tercera figura

femenina que también magnificó la justificación de tal rechazo hacia este género; hablamos de Eva. Fue ella la que indujo a Adán a tomar la manzana prohibida, sistematizando el primero de los pecados cometidos por la humanidad; el Pecado Original. Tras este cometimiento, se alteró el prístino carácter paradisiaco, condenando al hombre a una vida de trabajo, sufrimiento, enfermedad y muerte. Así, los teólogos respaldando los condenatorios versos del *Eclesiastés* (1, 2), determinaron a Eva como la reina de todos los vicios y los males (Sto. Tomás de Aquino, 1994: 536) (Martín y Linage Conde, 1987: 247).

Tras la exégesis infundida por parte de la Teología, se determinó que el género femenino arrastraba una deuda con Dios que debe ser redimida únicamente a través del dolor y del sufrimiento durante el parto, estableciendo un vínculo inexpugnable entre el pecado de Eva y la consecuente condena del género femenino. Repulsiva afirmación es planteada en la literatura Tardoantigua a través de Tertuliano en su *De cultu feminarum*:

Si la habitase una fe tan grande sobre la tierra como inmensa es la recompensa que se espera en los cielos, ni una de vosotras, amadísimas hermanas, desde que conoció al Dios vivo, y aprendió de su condición femenina, hubiera deseado tener un atuendo más alegre, por no decir más ostentoso, como para no ir vestida con manchas de pecado, y para no aparentar suciedad, presentándose como una Eva llorosa y penitente, a fin de expiar más plenamente con toda clase de satisfacciones lo que heredó de Eva, a saber, la ignominia del primer pecado y la desgracia de la perdición humana. Mujer, parirás en medio de dolores y angustias, te volverás hacia tu marido y él te dominará: ¿y no sabes que tú eres Eva? (Tertuliano, 2001: 27).

La mujer va a ser la gran perdedora de la transformación del pecado original en pecado sexual. El motivo deriva de la insistencia en la maldad intrínseca del goce sexual y el desprecio sin paliativos por lo carnal que se manifiesta en una serie de tratadistas que tenían como fin la búsqueda y consecuentemente el hallazgo de un impulsor o culpable, un ser proclive al pecado que no podía ser aquel hombre creado a semejanza de Dios, por tanto la lógica patrística reparó en Eva, o lo que es lo mismo, en la mujer.



Fig. 5. *El Bosco, Detalle, El jardín de las delicias, 1505-1515.*

Ya lo señalaba Odón de Cluny al escribir:

La belleza física no va más allá de la piel. Si los hombres vieran lo que hay debajo de la piel, la mera vista de las mujeres les daría náuseas. Pero si nos negamos a tocar el estiércol o un tumor con la punta del dedo ¿cómo podemos desear besar a una mujer, un saco de heces? (Martínez de Lagos, 2010: 11).

E incluso San Jerónimo culpabiliza a la mujer de la Caída de la Gracia. Para él solo pueden atenuar su culpa pariendo hijos o absteniéndose del sexo y permaneciendo vírgenes. Y da una serie de pautas afirmando que si la mujer aboga por la abstención sexual, esta podrá convertirse en hombre.

Despiadada admonición es de nuevo revelada en el *Malleus Maleficarum*. El martillo de las brujas, argumentando que el castigo del género femenino por el pecado de Eva puede ser deshecho al concebir hijos, aclarando que las mujeres santas casadas son santas porque viven como vírgenes hasta desarrollar una vida de virginidad que pueda superar la sentencia sufrida por Eva, y así redimir el pecado cometido por esta (Kramer y Sprenger, 2005: 32). Debemos remitirnos al panel central de *El jardín de las delicias* de El Bosco (1500-1515, Madrid: Museo del Prado). En este panel el artista basó la febril cabalgada que se produce al fondo en usanzas relacionadas con las bodas y ritos de fertilidad. En ella, un grupo de mujeres desnudas invitan a los hombres a mantener relaciones sexuales con ellas. En el mismo panel, en el primer plano de este, hombres y mujeres desarrollan una serie de posturas sexuales aludiendo claramente al pecado de la lujuria (Koldeweig, Vandenbroeck y Bernard, 2005:106) (Bango Torviso y Marías, 1982: 220).

Pero ¿quién es el responsable de todo este desastre pecaminoso? El Bosco nos lo muestra. En la parte inferior izquierda de este panel central, Juan el Bautista señala con su dedo a una mujer; es Eva (Fig. 5). El eremita culpabiliza a ella de toda la acción pecaminosa e inmoral que se está desarrollando, es decir, si Eva no hubiese exhortado a Adán a probar de esa manzana prohibida, toda esa despreciable e inhumana actitud relacionada con la lujuria no se estaría manifestando (Gámez Salas, 2017: 126).

Un coetáneo al Bosco como Fray Iñigo de Mendoza, en tres de sus coplas sobre la *Vita Christi* (1467-1468) afirma lo siguiente sobre el género femenino:

Bien lo muestra el gran placer / que sienten quando las miran; / bien nos lo da a conocer / el entrañal padecer / que sufren quando suspiran; / bien ofrece a la memoria / la fe de sus corazones, / su punar por la victoria, / su tener por muy gran gloria / el sy de sus peticiones; // su dançar, su festejar, / sus gastos, justas y galas, / su trovar, su cartear, / su trabajar, su tentar / de noche con sus escalas, / su morir noches y días / para ser dellas bien quistos; / sy lo vieses, jurarías / que por el dios de Macias / venderan mil JhesusChristos. (Mendoza, 1482: 488-489).

El sentimiento melancólico y su exégesis temperamental para escarnecer a la mujer

Si el sexo femenino era proclive a inducir el deseo o apetito sexual en el hombre, otro sentimiento también se le adjudicó, pero esta vez no como inductora, sino como sufridora del mismo. Hablamos de la melancolía. Aristóteles había sublimado el temperamento melancólico con aquella afirmación de que todos los hombres sobresalientes son melancólicos, sentencia que será apoyada más tarde por los neoplatónicos florentinos, pues surtía a estos de un argumento científico para la teoría del frenesí divino (Panofsky, 1982: 179).

La melancolía fue denostada en la Edad Media que la consideraba un desorden físico, y anatémizada por la Iglesia que la veía próxima al vicio de la acidia (Wittkower, 1982: 104). Desde los Padres de la Iglesia se vincula la tristeza melancólica con la acción de Saturno y con la victoria del demonio. De hecho, el *humor melancholicus* aparece con frecuencia como una consecuencia de la caída del hombre: «Cuando Adán pecó la hiel se le mudó en amargor y la melancolía en negrura de impiedad» (Hildegardis, 1903: 145).

Con este mismo propósito, el poeta francés del s. XV Alain Chartier se refiere a la melancolía con las siguientes palabras: «Y más tarde supe que aquella vieja se llamaba Melancolía, que confunde el pensamiento, seca el cuerpo, envenena los humores, debilita las percepciones y conduce a los hombres a la enfermedad y a la muerte» (Peñalver Alhambra, 1999: 78). La literatura moralizante del Medioevo determinó el temperamento melancólico como la causa principal del cometimiento pecaminoso de la pereza, argumentando que el ser melancólico es aquel que constantemente anhela un deseo que no alberga, provocando consecuentemente una tristeza incontrolada que desemboca en la inactividad física, conformando de esta forma el pecado de la acidia o pereza. Un ejemplo de este vínculo emocional, lo hallamos en la obra de Jacob Matham de principios del s. XVII titulada *Acidia*. En ella se observa a una mujer de mirada perdida, impertérrita y ausente del mundo que le rodea, cabello astroso y harapiento ropaje. A su lado, un asno se encuentra tendido con rostro de gran senectud y mirada desorientada y aturdida (Fig. 6).



Fig. 6. Jacob Matham, *La Acidia*, s. XVII.

Cesare Ripa (2002: 64-65) en su *Iconología* describe que el asno debe acompañar de forma constante a la Acidia, e incluso ya los egipcios creían en su vagancia mental de forma que en vez de pensar en ideas religiosas, dirige y focaliza su pensamiento en comportamientos viles y holgazanes.

Los pitagóricos –seguimos a Claudio Eliano (1984: 28)- afirmaban que es el único de los animales que no ha nacido conforme a la armonía, razón por la que es completamente sordo al sonido de la lira. Con tal aciaga argumentación, no debe extrañarnos que Apolo, siguiendo el relato de Ovidio, otorgase orejas de burro al rey Midas en castigo por sus ignorantes y estúpidas opiniones sobre la música. Apuleyo (1985: 2, 21-22) en su obra *El asno de oro*, convierte a Lucio en este animal haciendo público su necio abandono al placer y a la mediocridad voluptuosa, refiriéndose al equino como símbolo de la vileza, pereza, inutilidad, perversidad e incluso lubricidad. Boecio (1604: 3) resumirá en la torpeza y la molicie la conducta del asno; y similares calificaciones las encontramos en el Bestiario de Philippe de Thaün (1986: 24).

Conclusiones

La figura de la mujer en la Historia del Arte ha sido campo de experimentación con el fin de iniciar una codificación actitudinal, cuya premisa no era otra que la de aceptar, es decir, adaptarse, a los diversos y amplios preceptos políticos, culturales y religiosos que han ido germinando a lo largo de la Historia. A través del análisis de formas y sentencias literarias, así como con lecturas iconológicas e iconográficas, se contribuye a una obtención más intrínseca del conocimiento de la mujer en la Historia del Arte. Por ende, la rama iconográfica nos auxilia contundentemente en el entendimiento de los distintos procesos de manipulación a los que la imagen de la mujer ha sido expuesta en cada una de las épocas.

Nuestro estudio pretendía mostrar el depravado tratamiento que a lo largo de la Historia, concretamente entre la Antigüedad Tardía (ss. III-VIII) y la Edad Moderna (ss. XV-XVIII) ha afligido al género femenino. Para efectuar de forma factible nuestro propósito, nos hemos nutrido de diferentes citas que la literatura Tardoantigua, Medieval y Moderna han vertido sobre la mujer a través de una serie de condenatorios versos que no hacían sino repudiar y maldecir su existencia, así como de diversas obras realizadas por numerosos pintores y grabadistas, que se nutrieron de tales viles afirmaciones y de ramas como la iconografía y la simbología, enfatizando y magnificando de forma triste e injustificada en un constante insulto que estuvo presente durante siglos.

El género femenino fue difamado con abyectas sentencias originadas a través de convenidas y falaces interpretaciones que tanto la literatura Tardoantigua como la del Medioevo aplicaron a la mujer desde los primeros siglos de nuestra era, caso de los escritos de Tertuliano, Clemente de Alejandría, Guillaume de Llorris o Fray Luis de León, entre otros.

El escarnio que afligió al sexo femenino se sustentó en las perniciosas prerrogativas otorgadas a Venus como la inventora de prostíbulos y diosa del deseo y amor

carnal, así como de las injuriosas descalificaciones que suscitó Eva por su desobediencia e insulto al Sumo Hacedor, y María Magdalena de la que los evangelios advierten en innumerables ocasiones de su analfabetismo y proclividad hacia la prostitución.

Execrables críticas fueron recogidas por los artistas del periodo gótico, caso de Hans Baldung, renacentista a través de El Bosco, y barroco con Bernardo Strozzi, sistematizando una serie de atributos para calumniar al género femenino de los que a continuación me dispongo a nombrar e interpretar iconográfica y simbólicamente.

El espejo, rechazando el axiomático precepto socrático, se convierte en el atributo por antonomasia para la alegorización de la soberbia y la vanidad, sustentándose en la penalización por el uso desenfrenado de dicho objeto por parte de la literatura moralizante.

Así, el pavo real, por su naturaleza fatua y presuntuosa ya descrita en los bestiarios medievales, hace referencia a la soberbia con la que fue relacionado el género femenino desde los primeros siglos de nuestra era.

La sistematización de las flores como símbolo de la vanidad procede de diversas fuentes literarias del Antiguo Testamento; el libro de las *profecías de Isaías* y los libros de *Job* y *Daniel*. También encontramos en esta misma literatura la justificación del humo como elemento vinculado a la vanidad de la vida, pues el peso del hedonismo se esfuma con la misma diligencia que este.

El simio como símbolo de la lujuria, gula, vanidad y esclavitud ya lo encontramos en las fuentes medievales, ya que la máxima de este animal es la de imitar la torpeza moral del género humano. Tal despiadado dictamen lo hallamos también en la figura del asno, que desde la literatura clásica viene siendo denostado; desde Ovidio hasta Boecio, o en los bestiarios medievales, caso de Phillipe de Thaün, convirtiendo al equino en el símbolo por excelencia de la acidia.

La representación de figuras femeninas de gran belleza sirvió para redundar en el desprecio que estas originaban por su constante persecución hacia la consecución de esta. Por ende, el deseo por obtenerla fue rechazado por Clemente de Alejandría o Fray Luis de León; así también por su estrecha vinculación con la lujuria, de la que Ovidio establece ya un paralelismo, y con el de la pereza, paradigma que ya se nos advierte en la bella obra del *duocento* francés *El Roman de la Rose* de Llorris y Meung.

El sentimiento melancólico, tan relacionado con el dios pagano Cronos-Saturno y debido también a las nocivas interpretaciones que se hicieron del mismo, fue un factible argumento para asignárselo al género femenino debido a su carácter emocional que volvía al género humano taciturno y perezoso, suministrándonos dicha información los escritos de Hildegarda de Bingen y Alain Chatier.

BIBLIOGRAFÍA

- AGHION, Irene, BARBILLON, Claire, LISSARRAGUE, François (2008) *Guía iconográfica de los héroes y dioses de la antigüedad*, ed. de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza.
- AQUINO, Tomás de (1994) *Summa Teológica*, Armando Bandera González. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- APULEYO CELSO (1985) *El asno de oro*, ed. de José M^a Royo. Madrid: Edit. Cátedra, 1985.
- APOLONIO DE RODAS (1986). *Las Argonáuticas*, ed. de Máximo Briosio. Madrid: Cátedra.
- BANGO TORVISO, Isidro, MARÍAS, Fernando (1982) *Bosch: realidad, símbolo y fantasía*. Vitoria: Silex.
- BIALOSTOCKY, Jan (1973) *Estilo e iconografía; contribución a una ciencia de las artes*, ed. de José M. Pomares. Barcelona: Edit. Barral.
- BASILIO DE CESAREA (1998) *A los jóvenes sobre el provecho de la literatura clásica*, ed. de Teresa Martínez Manzano. Madrid: Gredos.
- BINDEN, Hildegarda (1903) de. *Causae et Curae*, ed. de Paulus Kaiser. Leipzig: Teubner.
- BOECIO, Ancio Manlio Torcuato Severino (1604) *La consolación de la filosofía*, ed. de P. Fray Agustín López de la Orden de San Bernardo. Valladolid: Juan de Bostillo, L. IV.
- CIRLOT, José Eduardo (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CLARK, Kenneth (1981) *El desnudo*, ed. de Francisco Torres Oliver, Madrid: Alianza.
- CLEMENTE DE ALEJANDRÍA (1998) *Stromata*, ed. de M. Merino Rodríguez. Madrid: Ciudad Nueva.
- ___ (1994), *El Pedagogo*, ed. de M. Merino y E. Redondo. Madrid: Ciudad Nueva.
- DOLCE, Ludovico (1921) «Diálogo de la doctrina de las mugeres en que se enseña como an de bivar en qualquier estado que tengan». *Revue Hispanique*, N^o 52.
- DUCHET-SUCHAUX, Gaston, PASTOREAU, Michel (2008) *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, ed. de César Vidal. Madrid: Alianza.
- ELIANO, Claudio (1984) *Historia de los animales*, ed. de José M^a Díez-Regañón López. Madrid: Gredos, V. II.
- FILÓSTRATO, Lucio Flavio (1996) *Descripciones de cuadros*, ed. de Carlos Miralles y Francesca Mestre. Madrid: Gredos.
- GALLEGO ZARZOSA, Alicia (2012) «María Magdalena y su tratamiento erótico: La Magdalena de Lope». *Annal electrónica*, N^o 32, pp. 421-450.
- GÁMEZ SALAS, José Miguel (2017) «La iconografía del pecado en la obra bosquianna». *Historias del Orbis Terrarum: Anejos de Estudios clásicos, Medievales y Renacentistas*, v. 13.
- GONZÁLEZ ZYMLA, Herbert (2014) «La danza macabra». *Revista digital de iconografía medieval*, Vol. VI, N^o 11, pp. 23-51.
- GREGORIO MAGNO (1958) *Obras*. Madrid: Edit. Católica, ed. de Paulino Gallardo.
- HESÍODO (2010) *Teogonía*, ed. de Bernardo Perea Morales. Madrid: Gredos.
- HOMERO (2010) *Ilíada*, ed. de Alessandro Baricco. Madrid: Anagrama.

- JANSON, Horst Waldemar (1952) *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance, Studies of the Warburg Institute*, 20.
- KOLDEWEIJ, JOS, VANDENBROECK, Paul, BERNARD, Vermet (2005) *Hieronymus Bosch El Bosco: obra completa*. Barcelona: Ediciones Polígrafa Balmes.
- LEÓN, Fray Luis de (1955) *La perfecta casada*. ed. de Alejandro Díez Blanco, Valladolid: Miñón.
- LEÓN COLOMA, Miguel Ángel (1989a) *El programa iconográfico del Palacio de la Real Chancillería de Granada*. Granada: Fund. Rodríguez Acosta.
- (1989b). «Iconografía de la prudencia en España durante los siglos XV y XVI». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, N° 20, 1989.
- LLORIS, Guillaume, MEUNG, Jean de (1987) *Roman de la Rose*, ed. de Juan Victorio. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN NIETO, Eusebio (1989) (ed.) *Santa Biblia*. Madrid: San Pablo.
- MARTÍN, José Luis, LINAGE CONDE, Antonio (1987) *Religión y sociedad medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Euxene (2010) «La femme aux serpents. Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval». *Clio&Crimen*, N° 7, pp. 137-158.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, Alfonso (1983) *Arcipreste de Talavera*, ed. de Miguel S. Echarte. Barcelona: Orbis.
- MENDOZ, Iñigo de (1482) *Coplas de Vita Christi*.
- MIGNE, Jacques Paul (1864) *Patrología Graeca*, vol. 43.
- OVIDIO (1984). *Los Amores*, ed. de German Salinas. Madrid: Edit. Hernando.
- PANOFKY, Erwing (1982) *Vida y arte de Alberto Durero*, ed. de M^a Luisa Balseiro. MADRID: ALIANZA.
- PEÑALVER ALHAMRA, Luis (1999) *Los monstruos de El Bosco*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- PLUTARCO, Lucio Mestrio (1986) «Deberes del matrimonio», en *Obras morales y de costumbres*, ed. de Concepción Morales Otal y José García López. Madrid: Gredos, V. II.
- RIPA, Césare (2002) *Iconología*, Madrid: Akal, V. I.
- SÉNECA, Lucio Anneo (1984) «Consolación a Marcia», en *Diálogos*, ed. de Carmen Ordoñez. Madrid: Edit. Nacional, 1984.
- SPRENGER, Jacob, KHRAMER, Henrique de (2005) *Malleus Maleficarum. El martillo de las brujas*, ed. de Héctor González López. Barcelona: Círculo latino.
- THAÜN, Philippe de (1986) «Le bestiaire»; *Bestiario medieval*, ed. de Ignacio Malaxecheverría. Madrid: Siruela.
- TERTULIANO, Quinto Septimio Florente (2001) *De Cultu Feminarum*, ed. de Virginia Alfaro Bech y Victoria E. Rodríguez Martín. Málaga: Universidad de Málaga.
- TERVARENT, Guy de (2002) *Atributos y símbolos en el arte profano*, ed. de José M^a Sousa Jiménez. Madrid: El Serval.
- VIRGILIO, Publio (2012) *Georgicae*, III, 284, ed. de Jaime Velázquez. Madrid: Edit. Cátedra.
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011) *Vanitas: retórica visual de la mirada*. Madrid: Encuentro.

- VORÁGINE, Jacopo della (1987) *La leyenda dorada*, ed. de Fray José M. Macías. Madrid: Alianza, V. 1.
- WIRTH, Josef (1985). *La fanciolla e la norte. Ricerche sui teme macabrine ll'arte germánica del Rinascimento*. Roma: Instituto della Enciclopedia italiana.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot (1982) *Nacidos bajo el signo de Saturno. El carácter y la conducta de los artistas; una historia documentada desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra.

Recibido el 4 de septiembre de 2017

Aceptado el 4 de diciembre de 2017

BIBLID [1132-8231 (2017): 131-146]