

LAS MUJERES EN LA EDAD MEDIA: CREACIÓN Y REPRESENTACIÓN

Marián López Fernández Cao
Universidad Complutense

Hágase en mí según tu palabra

Antes de comenzar mi ponencia, me gustaría agradecer esta invitación a La Asociación sobre la Investigación Histórica sobre las Mujeres, por confiar en mí el trabajo sobre la imagen de las mujeres en el período de la Edad Media.

Dada mi procedencia de las Bellas Artes, siempre me inclino a ver y a buscar a las mujeres como creadoras y a estudiar su imagen en relación a la creación y, quizá debido a ello, a mi propio interés como creadora, he querido dividir mi ponencia en los siguientes capítulos. En el primero quiero reflexionar sobre la figura de la creadora -y por ello del creador- y cómo se ha ido conformando, desde la antigüedad hasta el Renacimiento a través de los pensadores de la Edad Media, el concepto de creador y en concreto de genio. En particular, he centrado mi tesis en el uso medieval del hilemorfismo aristotélico para observar cómo la escolástica adopta esa división para dejar paso en el Renacimiento al individuo creador, al genio irremediabilmente masculino. Entre los flecos que la conceptualización deja, trataré el tema del cuerpo femenino, de su reglamentación a través del arte. Es decir, he querido hacer una primera reflexión conceptual sobre lo masculino y lo femenino en la creación, porque las manifestaciones culturales que se producen son, de algún modo, consecuencias o paralelas a ésta. El cuerpo femenino se ve arrastrado hacia la carne, y con ella, la mujer. Sin embargo la baja Edad Media no rechazará la carne y la materia, siendo la corporalidad un elemento valorado y no rechazado en la Edad Media, algo que sí ocurrirá a partir del Renacimiento.

En una tercera parte, quiero tratar como ejemplo el papel de las mujeres en la creación artística medieval, en la construcción de la imagen de la creadora medieval, y el papel de cinco mujeres: Ende, Hildegarda, Herralda, Teresa Díaz y Violante como ejemplos de creación femenina y su tratamiento en la historia.

Quiero agradecer a Cristina Segura su confianza en mí, a Antonia Fernández Valencia sus aportaciones y su apoyo y a Ángela Muñoz sus inteligentes sugerencias.

1. La constitución del mito del creador en el transcurso de la edad media o la inexistencia de la creadora.

La constitución de lo que hoy entendemos como creador y como artista, comienza en los albores de la cultura occidental, en especial en las ideas aristotélicas, y a través de los pensadores de la Edad Media, adquiere un significado preciso que va excluyendo lo femenino de la capacidad generativa o trascendente y hace que eclosionen una figura creadora, independiente de Dios, pero siempre masculina.

1.1. Origen del término genio.

Como Christine Battersby señala en su obra *Gender and Genius* (1989: 32), cuando nos acercamos al arte, el término genio todavía sigue presente en nuestras mentes. Las mujeres que hoy en día quieren crear todavía tienen que luchar contra unos conceptos estéticos procedentes tanto de la biología como de la mitología profundamente misóginos.

El término "*genio*" deriva del latín "*Genius*". En su origen latino, no se refiere a cualidades espirituales especiales, sino a la fuerza vital de lo vivo. La raíz romana *gen*, de la que derivan *genius*, *ingenium* y *gignere*, engendrar, se refiere a la capacidad generativa, que se manifiesta en la procreación.

Entre las primeras poblaciones asentadas alrededor de Roma, el *genius* era un espíritu ligado a la familia, dentro de una sociedad dependiente del cultivo de la tierra, de creencias animistas y de estructura patriarcal.

Los orígenes del concepto no están del todo claros y parecen ser muy anteriores a las primeras referencias escritas, que se encuentran en los textos de Plauto en el S. III a. C. (*Nitzsche 1975: 10*), donde el genio es una especie de espíritu tutelar, un tipo de deidad, que habita en cada hombre, nace con él y le acompaña durante su vida. A tal espíritu tutelar se le adoraba especialmente en el día del aniversario de su nacimiento. Su carácter de tutela, de espíritu guardián, se extendería a ámbitos más amplios, pasando de ser sólo el genio de un hombre, el padre de familia, a ser además el genio de un grupo social. El término *genius* se refería a fuerza regeneradora. La fuerza viril del padre de familia. El *genius* era masculino y restringido a uno solo de los hombres que formaban la familia. Se encarnaba en el cabeza de familia y se transmitía de un padre a otro, de generación en generación. (*Nitzsche 1975: 8*) Las representaciones artísticas solían incluir una cornucopia llena de semillas, y frecuentemente, un falo. Onians (*1973: 130*) y Chevalier, añaden nuevas connotaciones. Esta fuerza generativa para Onians estaba situada en la cabeza, el espíritu divino del hombre, que tendrá su correlato artístico en la representación de querubines o en la aureola alrededor de las cabezas de los santos cristianos. Chevalier, en su diccionario de símbolos señala (*1993, 529*) que, con distintos nombres, y en la mayor parte de las tradiciones antiguas, un genio acompaña a cada hombre, como su doble, su demonio, su ángel guardián, su consejero, su intuición, o la voz de una conciencia supraracional. Simboliza el rayo de luz que escapa a todo control y que engendra la convicción más íntima y más fuerte. Inmanente en cada persona, física o moral, el genio simboliza el ser espiritual (*Grimal, P. 1991*). Es decir, a pesar de ser simbolizado como falo o con apariencia fálica, el genio se refiere a la luz, al espíritu situado en la cabeza.

Cada hombre tiene su *genius*, escribe Jean Beaujeu, "*cuya naturaleza y significación exactas se discuten; más que la personificación del principio de fecundidad (qui gignit= el que engendra), parece que el genius es más bien, para G. Dumézil, la personalidad divinizada de un hombre, tal como ha venido al mundo; pero aparece también como un doble del yo e incluso como un ser distinto que protege al yo.*"

Apuleyo, en el S.II, retoma el *daimon* platónico y el *genius* latino y los hace coincidir en *De Deo Socratis*, a partir de la idea de que tanto el *genius* como el *daimon* son un dios y a la vez son el espíritu racional

inmortal dentro de cada hombre. Daimon y genius se convierten en términos sinónimos, donde lo masculino se une a lo racional intrínseco de cada individuo. (*Nitzsche 1975: 31*)

1.2. El genio en la Edad Media.

A pesar de que el concepto de genio choca con las ideas del cristianismo -una especie de inmortalidad a través de la procreación masculina-, muchos de los rituales paganos continuaron: los ritos de la comunión cristiana incorporan las ceremonias de compartir el vino y el pan con el genio romano (*Nitzche, 1975,p. 18, cit. en Battersby, 89*). Aunque muchos de los detalles de las creencias romanas sobre el genio se perdieron con la caída del imperio romano, algunas enseñanzas se mantuvieron y trataron de cristianizarse.

Así el genio es un carácter en muchas de las alegorías medievales y en ellas Battersby señala varias características.

1. Siempre se personifica como masculino.
2. Siempre parece estar conectado con la reproducción masculina.
3. El genio está en los cielos pero también dentro de cada hombre.
4. En algún aspecto, el genio se vuelve creativo en vez de procreador.

Es aquel que escribe, pinta o dibuja una realidad y le da existencia. Menos importante que Dios, pero más importante que la Naturaleza, el genio se transforma en una especie de demiurgo platónico cuyo trabajo es crear una realidad espacio temporal.

5. El genio creador tiene responsabilidad para crear seres humanos.
6. A escala humana, el genio se revela como un apuntador divino dentro del ser masculino, a él se debe su capacidad procreadora y creadora.

La obra *La queja de la naturaleza*, de Alain de Lille (*alanus de Insulis*) ofrece la mejor conexión entre el genio medieval y el poder generador masculino. Alain señala que, después de que Dios creara el universo, delega el poder en otras deidades subordinadas, en especial la diosa Naturaleza. Ella tiene la función de mantener los moldes creados, de ser escriba de Dios y velar que las copias de las formas originales se mantengan iguales. Pero como es femenina no tiene la fuerza suficiente

para lograrlo y para crear realmente necesita la ayuda de Venus (*diosa del amor*) Hymen (*su marido*) y Cupido (*su hijo*). Es vigilada por su sombra, el Genio.

El genio representa la continuidad entre abuelos, padres e hijos. Participa en la creación de los seres humanos y cuando trabaja adecuadamente, puede lograr grandes capacidades artísticas.

En la obra *Cosmografía*, de Bernardus Silvestris (1147-8) Dios delega la tarea de la creación a deidades inferiores. El Genio es el arquitecto del universo, Hyle, subordinada es la materia sin forma aristotélica, nacida antes del comienzo de los tiempos que ansía nacer de nuevo y ser conformada. Aunque Bernardus plantea toda una serie de deidades subordinadas femeninas, Genio es masculino. Le llama Pantomorphos (*el que todo lo forma*). Todo lo que pinta o dibuja toma vida tanto en el cielo como en la tierra. Este genio es un dios artista cuyos dibujos crean una realidad alternativa (*Battersby, 101*). Como vemos hyle se conforma como materia, femenina "*nacida antes del comienzo de los tiempos*", y que necesita ser conformada.

El concepto de genio que se va estableciendo a lo largo de la Edad Media tiene que ver también con la temperatura y los humores. Entre las características del genio se encuentra la melancolía. La melancolía podía ser usada por la persona de ingenio para producir gran arte, o grandes ideas filosóficas. Las visiones causadas por los vapores de su mente podrían ser ideas inspiradoras para recrear la verdad (*Babb, cit por Battersby, 45*). Las mujeres al ser frías y húmedas no podrían experimentar estos vapores. Hildegarda de Bingen escribe sin embargo en el S. XII que las mujeres melancólicas pueden tener visiones verdaderas. Los cuerpos femeninos son más porosos que los masculinos -especialmente durante la menstruación, en los que se abre un agujero entre la cima de su cerebro y su cráneo, y sirve para ventilar el frío y los vapores húmedos que parecen interferir en la comprensión femenina. Las mujeres son como ventanas a través de las cuales el viento sopla, dice Bingen. Sin embargo, sus teorías fueron rápidamente olvidadas.

La tendencia hacia la melancolía parece asociarse en el Renacimiento con el planeta Saturno. En la Edad Media, por el contrario, los hombres de gran habilidad intelectual parecen asociarse bajo el planeta Mercurio, el

joven y bisexual mensajero de los dioses. Al aliarse con Saturno (*Kronos*), que encarna lo insano, la ambivalencia entre dios y demonio, entre tirano, padre y dios, los artistas renacentistas refuerzan sus aspiraciones de hombres con gran ingenio. Su locura era un regalo de los dioses.

Las mujeres, bajo la idea neoplatónica, reflejaban la belleza interior, y podían comunicarse con Dios y los ángeles, actuando como mediadoras entre el hombre al que aman y la divinidad. La mujer podía ser musa, pero no estaba preparada físicamente para ser artista ya que su propia mente estaba nublada por los vapores que subían de su vientre y le impedían la percepción de la verdad, la belleza y la bondad. (*Battersby, 47*)

Así pues vemos cómo la idea de creador se va construyendo en la edad media a través del daimon, el genio y las ideas cristianas enlazadas con el aristotelismo y el neoplatonismo que veremos seguidamente, y que prefigurar la figura masculina y solo masculina del creador.

Así, y a modo de conclusión del capítulo, para los griegos, el arte era imitación. Mimesis, el objetivo del arte era descubrir la naturaleza, no inventarla.

En la Edad Media, el concepto del arte cambia al ser introducida la idea de la creación divina, que sustituye al primer motor inmóvil. El artista debía reproducir la verdad divina. La creatividad era un concepto teológico y no estético. El término maestro, proveniente de la Edad Media, señalaba no a un genio, sino a aquel que dominaba la técnica por encima de otros.

A partir del S. XIV, con las ideas de Escoto y Occam, la causa eficiente aristotélica deja de estar en manos de Dios y pasa a estar en manos de el hombre, el hombre que tiene libertad. En este momento emergen juntas todas las ideas anteriores que unían los conceptos de genio, de luz divina, de espíritu creador y de individualidad. Estos cuatro conceptos, acompañados de la bonanza económica que le da el apoyo financiero, dan como consecuencia el nacimiento del artista libre inspirado por las musas o por la divinidad, que da forma a lo informe.

Y lo informe queda irremediabilmente encadenado a lo femenino.

2. La materia y la forma en la creación.

Antes de introducirnos de lleno en la iconografía de la Edad Media, es importante ver cómo a partir de determinadas ideas de Aristóteles comienza a construirse un principio de creador que será determinante para las ideas escolásticas, que prefigurarán el nuevo concepto de creador renacentista, definitivamente masculino.

¿Qué es la sustancia? La sustancia, señala Aristóteles, se considera como el principio y la causa, como lo que explica y justifica el ser de cada cosa. Como esencia del ser, la sustancia es la forma de las cosas compuestas, y da unidad a los elementos que componen el todo y al todo una naturaleza propia, distinta de la de los elementos componentes. La forma de las cosas materiales, que Aristóteles llama especie, es, por tanto su sustancia. Como ser de la esencia, la sustancia es el sustrato: aquello de lo que cualquier otra cosa se predica, pero que no puede ser predicado de ninguna. Y como sustrato, es materia, esto es, realidad privada de cualquier determinación y que posee esta determinación sólo en potencia. Como esencial del ser, la sustancia es el concepto o logos. Como ser de la esencia, la sustancia es el compuesto o símbolo. Esto es, la unión del concepto (*o forma*) con la materia.

La sustancia es pues, objetiva y subjetivamente, el principio de la necesidad: objetivamente, como ser de la esencia, en cuanto realidad necesaria; subjetivamente, como esencia del ser, en cuanto racionalidad necesaria.

Uno de los argumentos contra las ideas de Platón es que la sustancia no puede existir separadamente de aquello cuya sustancia es.

La sustancia como causa del devenir

Todo lo que deviene posee una causa eficiente, que es el punto de partida y el principio del devenir; llega a ser algo que es la forma o punto de llegada del devenir; y deviene a partir de algo, que no es la simple privación de esta forma, sino su posibilidad o potencia y se llama materia. El artífice, que construye una esfera de bronce, del mismo modo que no produce el bronce, tampoco produce la forma de la esfera. No hace más que dar a una

materia preexistente, una forma preexistente. Quien produce la cosa, saca de algo que existe, algo que existe. En este sentido, Aristóteles no da especial importancia a la causa eficiente, a quien hace la esfera, sino a la causa final, la esfera. Es decir, no hay un concepto definido o valorado de creador, más allá del técnico o artesano, a través del cual la materia se conforma.

La materia prima, pura materia, absolutamente privada de actualidad o de forma, es indeterminable e incognoscible y no es sustancia. La materia prima es el límite negativo del ser como sustancia, el punto en que cesa a la vez la inteligibilidad y la realidad del ser. La materia representa el residuo irracional del conocimiento, así como la sustancia representa el principio o la causa no sólo del ser, sino de la inteligibilidad del ser como tal.

La materia, como veremos más adelante, es femenina, mientras que tanto la potencia activa como la forma, es masculina.

En relación a las mujeres, Aristóteles señala en la Reproducción de los Animales:

"Y siendo la causa del primer movimiento mejor y más divina por naturaleza, ya que ahí reside la definición y la forma de la materia, es preferible también que esté separado lo superior de lo inferior. Por eso, en todos los casos en que es posible y en la medida de lo posible, el macho está separado de la hembra. Pues para los seres que se generan, el principio del movimiento, que es macho, es mejor y más divino, mientras que la hembra es materia (Aristóteles, 732^a, 5-10, cit por Madrid, M: 1999, 315).

Siempre la hembra proporciona la materia y el macho lo que da la forma (738b, 20, ibid ant.)

Más adelante dice:

"El macho y la hembra se distinguen por una cierta capacidad y una incapacidad (es decir, el que es capaz de cocer, dar cuerpo y segregar un esperma con el principio de la forma, es el macho. Llamó "principio" no a ese tipo de principio del que se origina, como la materia, algo similar a su generador, sino el principio que inicia el movimiento y que es capaz de hacer

esto en el mismo o en otro. A su vez, el que recibe pero es incapaz de dar forma y segregarlo es una hembra) (...) Entonces (...) un ser es macho por tener una cierta capacidad y hembra por no tenerla (765b, 7-16; 766^a, 31) Y es que la hembra es como un macho mutilado, y las menstruaciones son esperma, aunque no puro, pues no les falta más que una cosa, el principio del alma (737^a, 27-30, cit. idem pp. 317)

La hembra aporta pues a la reproducción, materia. El macho proporciona la forma y el principio del movimiento, y la hembra, a su vez, el cuerpo y la materia: el macho es una especie de motor y agente, y la hembra, en cuanto tal paciente, pasiva.

Aristóteles reduce a las mujeres a ser el principio material y asignar los otros tres principios (*el formal, eficiente y final*) al varón. (S. Mas y A. Jiménez, 1994: 87, citado por Madrid, 321)

Este hecho es clave pues en el principio eficiente reside el cambio epistemológico que dará al hombre la capacidad de crear de la nada, de ser creador más allá de Dios.

San Pablo, que une la misoginia griega y hebrea, reduce el espacio de la espiritualidad femenina:

"No doy permiso a la mujer a enseñar o decirle al hombre lo que ha de hacer. La mujer no debe hablar, porque fue formado primero y Eva después, y no fue Adam quien se descarrió sino la mujer que se descarrió y cayó en el pecado. Sin embargo, puede redimirse criando hijos."(I Tim. 2:12-15, citado por Warner, M: 1987, 63)

Un contemporáneo de S. Pablo, Philo Judaeus, en el siglo primero, racionaliza la discrepancia entre el estatus y el carácter de las mujeres de su tiempo y lo femenino de los sustantivos abstractos:

"De hecho, todas las virtudes tienen nombre femenino, pero los poderes y las actividades, nombres masculinos. Dado que vienen de Dios, incluso aunque son y están por encima de todas las cosas, las virtudes ocupan un segundo puesto, y por ello son femeninos, para expresar el contraste con el

Hacedor del Universo, que es masculino... Porque la preeminencia siempre pertenece a lo masculino, y lo femenino siempre es menor y más bajo que éste. (Philo Judaeus, cit. Warner, ibid, 64)

En el siglo VI, Isidoro de Sevilla, en su etimología encuentra otra razón para la discrepancia en el género de la virtud. Él hace derivar de la palabra vir, hombre, virtus, y da sus razones:

"El es llamado hombre (vir) porque hay más "fuerza" (vis) en él que en la mujer; de ahí que virtud tome su nombre....Pero mujer (mulier) proviene de blandura (mollitie, molicie) por ello hay más virtud en el hombre que en la mujer" (Ibidem ant.)

Hemos de señalar por otro lado, siguiendo a Marina Warner, tres aspectos del género femenino que han afectado profundamente al uso de abstracciones e la retórica y la iconografía que depende de la retórica. En primer lugar, los nombres abstractos en Grecia se formaban en relación a verbos y adjetivos que no estaban marcados por el género. La mayoría fueron formados con sufijos y tomaron el género femenino -eia y -e y produjeron los abstractos justicia, etc. Un segunda aspecto de este género femenino en los sustantivos abstractos es la conducta derivada en la imaginaria verbal y visual. Los sustantivos de acción femeninos derivan de los masculinos, su forma principal. De ahí su carácter de contingencia y menor estatus. En tercer lugar, un patrón común en las lenguas griegas y latinas es que los sustantivos de acción son masculinos y los abstractos, sin conformar, son femeninos: actor, acción; juez, justicia. Sustantivos que proclaman el resultado de un sistema realizado no por sí mismas, sino por otros. Son sustantivos que recogen la función maternal de recoger a los agentes masculinos que llevan a cabo los principios que representan. Además, señala Warner, encarnan el contraste aristotélico de origen, materia, hyle, femenina, y la forma, el agente que le da forma e identidad es masculino (*ibidem.*, 68 y 69)

Otra teoría a tener en cuenta en nuestro desarrollo es aquella de San Agustín, por la cual existen las rationes seminales (*logoi espermaticoi*), gérmenes de cosas que habrían de desarrollarse en el transcurso del tiempo. *"El hombre fue creado en las rationes seminales, de un modo*

invisible, potencial, causal, del modo en que se hacen las cosas que han de ser, pero que aun no han sido hechas". Son gérmenes de cosas, o potencias invisibles, creadas por Dios en el principio.

Para lo neoplatónicos, la luz que inunda las cosas y las hace comprensibles desciende de lo alto. En cambio, con Santo Tomás, la claritas proviene de las propias cosas, tanto en el sentido físico como en el ontológico. La objetividad de la realidad es todo lo que interesa a Sto. Tomás, que plantea una estética que concede primacía a la caracterización de la objetividad de la belleza más que a la subjetividad de quien la capta. La belleza es cuanto se ve, se contempla y disfruta, y no el deleite en sí. Los sentidos que captan de forma congruente y desinteresada la belleza son para Sto. Tomás, la vista y el oído. Integridad, proporción y claridad, son los presupuestos de la obra de arte. Ésta puede producir y contener moralidad siempre que sea útil para educar y perfeccionar la integridad del espíritu del hombre. Así, la belleza formal se distingue de la belleza integral, que une belleza y bien. Todo se encuentra en la naturaleza del objeto, pero es el receptor de la belleza quien, al disfrutar plena, serena y libremente de esta perfección, la concluye y conforma definitivamente (*Gennari, 115*).

Podríamos aventurar a partir de las ideas de Sto Tomás y también del Pseudo Dionisio Aeropagita, como la luz, o la claritas, tiene algo que ver con la esencia de las cosas, con el agens que da la razón de ser a los objetos, luz que es divina y que, a partir del S. XIV, se convertirá en la creación en divinidad creadora del hombre.

La causa final de Aristóteles pasa a través de los pensadores de la Edad Media, a ser reemplazada por la causa eficiente, Dios inmaterial que emana de las cosas o a través de las cosas para, a partir del XIV, ser reemplazado por el hombre caracterizado como halo de divinidad que da forma al genio renacentista y que luego será retomado en el XVIII con Diderot y más tarde con Kant y Schiller.

A partir de aquí el hilemorfismo aristotélico toma el rumbo de escisión definitiva de género: la forma, agens, luz divina se hace masculina a través del genio y la materia queda confinada a la masa que caracterizará durante siglos la mujer y lo femenino. Lynda Nead señala cómo el cuerpo

femenino en arte se consolida como la transformación de la materia de base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu (Nead: 1992, 13). El cuerpo femenino aparecerá como materia informe e indiferenciada, a partir de la cual el arte, como metáfora del agens creador, conformará y dará forma.

Las formas supremas del arte son cita Nead a Aristóteles "orden, simetría y precisión" (*Metafísica, Libro XIII, cit. por Nead, 19*), estableciendo el ideal clásico de unidad e integridad. El cuerpo femenino aparecerá caracterizado como materia informe, que carece de contención (Nead, 20). La tradición que se inaugura en el arte occidental supone enmarcar, dar forma a lo informe a través del cuerpo femenino. La pareja Adán y Eva se establecen como la oposición fundante dentro de la metafísica occidental. La mujer, a partir de ese hilemorfismo representa mater y materia. El arte aparecerá definido como la conversión de la materia en forma y por ello el cuerpo de la mujer en el arte aparecerá como la materia (p. 37). Sin embargo, a pesar de esa distinción básica, veremos como, a finales de la Edad Media, y durante unos doscientos o trescientos años, la corporeidad femenina, a través de la corporeidad religiosa no aparecerá como algo eminentemente negativo, sino necesario en la categorización religiosa.

3. La imagen de la mujer como materia o como transmisora de Dios al hombre.

Como señala Fernández Valencia en su artículo "*La pintura, fuente para la historia de las mujeres*" (2000, 129-154) las iconografías de los libros de horas y de otros textos medievales nos señalan la participación activa de las diversas mujeres en la Edad Media. La imagen nos informa de una realidad activa y participativa en relación con el trabajo, dentro y fuera de los límites del hogar, y de su contribución al desarrollo creador, artístico, musical o literario. Yo querría centrarme, sin embargo, en ciertas reflexiones sobre las iconografías femeninas de carácter religioso y su relación con el cuerpo y la materia, hilo conductor de esta ponencia. C. Frugoni señala que "*la iconografía de la mujer en la Edad Media es la iconografía de la ausencia.(...) son rarísimas las mujeres en posición*

relevante" (Frugoni, c., 1977: 2-3, cit por Santini, 2000: 120). Sin embargo, las autoras con las que he trabajado en esta ponencia dicen prácticamente lo contrario. Veamos.

Ángela Muñoz apunta la tesis según la cual la defensa de la superioridad de María era el apoyo que las mujeres medievales necesitaban para su reivindicación de rol activo del género femenino (Muñoz, A. 2000:117)

Caroline Walker Bynum señala en su obra *The female body and Religious Practice* (Walker, C.B. en Feher, m. y Naddaff, R : 1989, 161-198) cómo el concepto de cuerpo femenino asociado a rechazo de la sexualidad tiene que ser revisado cuando hablamos de la Edad Media. Las imágenes medievales del cuerpo no tienen tanto que ver con el cuerpo como con la fertilidad y el declive. El control, la disciplina, incluso la tortura de la carne es, para la devoción medieval, no tanto el rechazo de lo físico como su elevación como modo de acceder a la divinidad (*ibidem*, 162)

Comparado con otros períodos de la historia cristiana y otras religiones, la espiritualidad medieval -especialmente la femenina- era bastante corporal, no solo en, opinión de esta autora, porque se asociase lo femenino con la carne, sino porque la teología y la filosofía natural veían a los seres humanos como cuerpo y alma.

Bynum señala que este entusiasmo por lo corporal continua en la Europa católica a través del culto a las reliquias. Desde la Edad Media a los tiempos actuales, se han reverenciado trozos de cuerpos como lugares donde habita lo sagrado. Las reliquias medievales se guardaban, custodiaban y se luchaba por ellas. Las reliquias eran algo más que una ayuda para el recuerdo piadoso, eran los santos mismos, viviendo con Dios en los cuerpos incorruptos y glorificados, y no como el resto de los mortales que debía esperar al final de los tiempos (*ibidem*, 163 y ss.).

Esta autora señala que a partir del S.XII abunda la documentación sobre lo corpóreo en relación con el acceso a lo divino, pero, si bien tanto hombres como mujeres manipular su cuerpo desde el exterior -por

flagelación, o otras maneras de autoagresión- los casos de manipulación psicosomáticas (*manipulación desde dentro*) son casi exclusivamente femeninos, y Bynum se refiere a los fenómenos de misticismo, trances y levitaciones. La incapacidad de comer nada excepto la sagrada forma (*la anorexia sagrada*) parece que solo se documenta en casos de mujeres. Esa clausura se refiere a veces también a la incapacidad de menstruar y de excretar.

Bynum señala también que, a pesar de la fama de los cinco estigmas de S. Francisco de Asís y el Padre Pío, hacia fines de la Edad Media se datan bastantes mujeres. La lactación milagrosa así como la hichazón (*el embarazo místico*), se documenta sólo en mujeres.

Aunque también están relatados muchos de los prodigios con trozos de santos, la proporción con respecto a santas es mínima. La incorruptibilidad se convierte en requisito para la santidad de las mujeres. De hecho las seis santas que se incorporaron al calendario romano entre 1400 y 1900, presentaban incorruptibilidad. La enfermedad o el dolor es una característica de las religiosas. Bynum cita a Weinstein y Bell que señalan que, a pesar de ser muchas menos santas que sus compañeros varones las canonizadas entre 1000 y 1700, más del 50 por cien de estas habían sufrido con paciencia enfermedades y ello les había valido como carta de santidad. La mayoría de ellas señalan a la enfermedad o el dolor físico como una vía a la comunicación con Dios. Bynum cita a una monja de el monasterio de Toss que compone un poema en el cual Dios le dice: "*cuanto más enferma estés, más te querré*". Así la enfermedad no es algo a curar sino a perdurar en el caso de las mujeres medievales que desean acceder a la santidad. Por ejemplo, en el S. IX, una mujer y un hombre sufren de "*desórdenes de la alimentación*" ante la presencia de las reliquias de santos. El hombre se cura al ofrecerle tres monjas un cáliz; la mujer pasa del comer compulsivo a la imposibilidad de comer, y está así milagrosamente más de tres meses.

La tendencia pues a somatizar la experiencia religiosa y a dar un significado positivo de los cambios del cuerpo es frecuente en las mujeres, aunque los hombres también lo hagan, pero de modo más impersonal.

Las espiritualidades de los místicos masculinos y femeninos parecen, señala Bynum, ser diferentes y esta diferencia tiene que ver con el cuerpo. Las mujeres eran más aptas para somatizar la experiencia religiosa y para escribirla a través de intensas metáforas corporales; las mujeres místicas parecen más propicias para recibir visiones físicas muy gráficas de Dios; los fenómenos corporales asociados a mujeres (*estigmas, incorruptibilidad, embarazo y lactancia mística, trances catatónicos, comer y beber pus, visiones de la forma sangrando, etc.*) aparecen en el s. XII o, al menos aumentan su frecuencia.

Bynum da a este fenómeno varias explicaciones:

1. Por un lado, la Reforma gregoriana de fines del S. XI hace que el clero se distancie de la vida cotidiana. Ello hace que las mujeres tengan menos poder en los monasterios y quizá tengan que hacer hincapié en la experiencia somática de Cristo, dado que no tienen voz autorizada para hacerlo desde los estamentos eclesiásticos. A las mujeres religiosas se les prohíbe participar en las discusiones filosóficas y teológicas.

2. El clero, por otro lado permitía y animaba estas experiencias porque llevaba por otro lado a las mujeres bajo la supervisión de los directores espirituales.

3. Los teólogos y prelados encontraron en la piedad femenina un elemento útil para luchar contra la herejía cátara. El énfasis en lo corporal, la hostia sangrante, los estigmas, eran la prueba palpable contra el dualismo cátaro que señalaba que la materia y la carne no podían haber sido creadas por un Dios bueno y rechazaban la resurrección de la carne. De algún modo la herejía defendía el concepto aristotélico de la esencia del ser, como concepto y desligado de la materia, mientras que la interpretación cristiana oficial apela al ser de la esencia, como unidad entre concepto-logos, forma y materia.

4. La falta de educación femenina, de instrucción en latín, hizo que las mujeres utilizaran un lenguaje epistolar en lengua vernácula a menudo dictado más que escrito, más autorreflexivo, espontáneo y empático y por ello más vinculado a experiencias somáticas.

Como hemos señalado en el capítulo anterior, la tradición intelectual asociaba el cuerpo con la mujer, por ello esperaba mayor expresión corpórea en las mujeres que en los hombres. Sin embargo, los teólogos de la alta Edad Media asociaban también cuerpo con Dios, a través de la doctrina de la encarnación, y fueron reacios a las dicotomías alma/cuerpo más que los teólogos patristicos o que los de la modernidad. Pudieron por ello, dar a las experiencias corporales de los miembros de ambos sexos, un significado espiritual profundo.

Es clara como hemos señalado esta dicotomía. Los siglos XII y XIII presentan el cuerpo no solo como polvo, sino como destrucción, un encubrimiento de la comida de los gusanos. Los teólogos ascéticos escribían sobre el espíritu y la carne luchando uno contra otra. En un texto se describe al alma como una noble criatura oscurecida por la carne, que debe ser vencida por el hambre, la sed y los golpes. La castidad para los hombres y la virginidad para las mujeres eran también precondiciones para la santidad.

Los exégetas patristicos señalaban que Eva representaba los apetitos y Adán el alma o intelecto.

Sin embargo, a pesar de este dualismo, Bynum sostiene que las concepciones medievales de la mujer y el cuerpo eran más complejas, precisamente porque los conceptos eran muy complejos. La ecuación mujer=cuerpo, señala Walker no es sólo la base de la misoginia, que la es. La ecuación mujer=cuerpo también señalaba la humanidad de Cristo y la relaciona con el cuerpo de Cristo como femenino, al menos en su capacidad nutriente y sangrante. Esto ayudaría a explicar por qué había más mujeres que hombres que imitaran este comportamiento del cuerpo de Cristo.

Para Bynum en estos siglos aparece una fusión de lo masculino y femenino en el ser humano partiendo de la concepción de Cristo, y viendo a un tiempo la manifestación de lo sagrado en la carne de Cristo.

1. Existen imágenes del cuerpo de Cristo como femenino en textos devocionarios, en parte, refiriéndose a la Iglesia. El cuerpo de Cristo era una personificación femenina, en parte debido al aspecto de ternura y nutriente, caracterizado como maternal.

La iglesia nace de la cadera de Cristo, así como Eva nace de Adán. Las miniaturas en las que se ve a Cristo exudando vino o sangre en los cálices o bocas es paralela al pecho de la virgen María lactando.

2. El uso de los pares dicotómicos llevaría a algunos escritores medievales a ver lo masculino como símbolo de la divinidad de Cristo y lo femenino como símbolo de su humanidad.

Hildegarda de Bingen señala que las mujeres son el cuerpo de Cristo, no sus representantes.

Esta asociación de la humanidad de Cristo con lo femenino y lo carnal fue también apoyado por la doctrina teológica del nacimiento de la virgen y las inmaculada concepción y la ascensión. Dado que Cristo no tenía padre humano, su cuerpo viene enteramente de María y por ello se asocia a la carne femenina. Son interesantes en este punto las defensas precisamente por parte de las místicas, de la inmaculada concepción de María, apuntada por Muñoz (2000:137 y ss.)

3. El cuerpo femenino como materia, mater, de donde toma forma Cristo. La Virgen como materia del verbo. Tomás de Aquino señala:

"De acuerdo con Aristóteles, el semen masculino no juega el papel de materia en la concepción de los animales. Es más bien el primer agente, mientras que lo femenino actúa como materia. Así que, aunque falte el semen humano en la concepción de Cristo, de ello no se deduce que la materia necesaria faltara.

La sagrada Virgen no es el padre de Cristo sino su madre....Debe mantenerse que en la actual concepción de Cristo, la sagrada Virgen no realizó nada efectivo en la concepción, sino que administró la materia. Pero efectuó algo activo antes de la concepción al preparar la materia para que fuera apta para la concepción."

Hay además concepciones sobre el cuerpo femenino que asocian el alimento a la sangre: casi todos los biólogos medievales piensan que la sangre de la madre alimenta al niño en el vientre y después, transmutada la sangre en leche materna, alimenta al niño fuera del vientre. Un cirujano del S.XIV escribe que la leche es sangre hervida dos veces. Bynum señala un texto árabe muy usado por los médicos occidentales: *"dado que el niño ha*

sido alimentado de sangre menstrual, necesita alimentarse de aquello más próximo a la sangre menstrual, y el elemento que tiene esta cualidad es la leche, porque la leche está formada de la sangre menstrual".

Muchos textos medievales asocian lo femenino y la carne con el cuerpo de Cristo. No sólo Cristo se encarnó con la carne de una mujer; su propia carne realizó cosas femeninas: sangró, sangró alimento y dio nueva vida.

Así en la Baja Edad Media Bynum señala que los teóricos no vieron el cuerpo como enemigo del alma, su contenedor o su sirviente, sino que vieron a la persona como una unidad psicosomática. En el S.XIII y XIV se establecen puentes entre lo material y espiritual dando al cuerpo una posición significativa. Por ello no es sorprendente encontrar una religión en el que el punto central es la encarnación de su Dios. De hecho proliferan en esta época los tratados sobre el cuerpo: discusiones sobre la resurrección del cuerpo, el carácter humano de Cristo y no sólo divino. Para Aquino, siguiendo el hilemorfismo aristotélico, el alma como forma sustancial sobrevive a la muerte del cuerpo, pero la persona completa no existe hasta que la materia, el cuerpo, vuelve a su forma al final de los tiempos.

Por tanto podemos señalar que si bien la forma está por encima de la materia, siendo la primera masculina y la segunda femenina, el dualismo forma/materia no se encuentra de una manera decididamente escindida en este época, o al menos no de modo homogéneo, y los últimos siglos de la Edad Media nos presentan un ideal religioso que presenta a las figuras femeninas y a Cristo feminizado como una imagen positiva del ser humano.

Las mujeres así, presentan una relación ambivalente con respecto a su cuerpo: por una lado lo rechazan como prisión y cadena que imposibilita la unión con la divinidad, y por otro lado lo valoran como materia paciente a través de la cual sienten la humanidad de Cristo.

Podemos no obstante ver reflejadas imágenes negativas de la mujer. A partir del interesante trabajo de Sabine Melchior-Bonnet, podemos observar cómo el espejo y la mujer se han asociado a conceptos como auto-complacencia, vanidad y soberbia. Aunque las funciones del espejo en la

historia han sido múltiples y heterogéneas, desde el autoconocimiento hasta la mediación entre lo material y espiritual, o como el modelo para reglamentar la conducta que debe remitir al modelo ideal, la relación del espejo con la mujer ha sido fuente de asociaciones negativas. La mujer que se sabe objeto de deseo a través de su autocontemplación en el espejo es la encarnación de Eva, la seductora. *"La lujuria está asociada a la vanidad, y ambas son hijas de Eva. A partir del S. XIII, la lujuria blande un espejo. (...) La cadena de pecados de la mujer vana y lujuriosa arrastra tras de sí la coquetería, la pereza, la envidia, la codicia y la mentira y todos ellos aparecen sujetos de un espejo. La mujer ante el espejo aparece en el Jardín de las Delicias de El Bosco, en el que, en medio de árboles muertos y de un paisaje estéril, una mujer sentada en el suelo se mira en un espejo sujeto al trasero de un demonio mientras otro demonio la abraza por detrás"* (Bonnet, m. 1996:215) En muchas de estas obras hay un mensaje didáctico y moral, que alecciona contra la mujer como símbolo de vanidad. El Renacimiento descubre en la relación especular la participación del hombre en el cosmos, su lugar de mediación entre lo finito y lo infinito, como demuestra el autorretrato de Durero. Pero hemos dicho hombre, que no mujer. El Renacimiento instauro la mediación masculina en el universo, pero no la participación y el papel de mediador en ese mismo universo de las mujeres. Hubo, claro está, autorretratos de mujeres en lo que sí podemos observar un autoconocimiento y una asunción de sí mismas como sujeto, como es el caso de los múltiples autorretratos de la pintora *Sofonisba Anguissola*, o los de la ya citada *Artemisia Gentileschi*, así como las obras literarias de *Margarita de Navarra* o la autobiografía de *Teresa de Jesús*. Pero son casos que se sitúan como excepciones del paradigma que se instauro en esta época y que constituye al sujeto como sujeto hombre y a la mujer como negativo sobre el cual se refuerza.

En el S. XVI, mientras el espejo acompaña las alegorías de la sabiduría, la prudencia y la verdad, y la filosofía aparece representada con un espejo, símbolo del intelecto, en las representaciones de esta misma época en las que el espejo acompaña a una mujer, el mensaje no tiene ya nada que ver con el mensaje anterior, porque la mujer representada no encarna alegorías sino a la mujer frente al sujeto varón. El mensaje moral que personifica la mujer vanidosa de la E. Media es sustituido como pretexto para procurar placer a los espectadores varones. La

mujer, prendada de su belleza es consciente de un poder de seducción, pero siempre de seducción como objeto. En casi todas las obras del Renacimiento en las que aparece una mujer mirándose a un espejo, éste refleja la asunción de objeto para los otros, en muchos casos desde unas coordenadas de placer sexual.

La mirada dadora de sentido, que en un principio pertenecía a Dios, pasa al varón que media entre la divinidad y el mundo, se encarna en el artista y deja a la mujer el papel de la seducción terrena, la carne, la materia aristotélica que, a partir del Renacimiento, pero no necesariamente antes, adquirirá connotaciones negativas y fundamentalmente sexuales.

4. Las mujeres creadoras.

Una vez establecido el mito del creador como masculino, y la imagen de la mujer como materia *-en sus vertientes positiva y negativa-* sí nos parece conveniente señalar la participación de las mujeres en las artes.

La investigación sobre artistas medievales depende en su mayoría de la búsqueda de obras firmadas. Pero la firma es también una cuestión resbaladiza en la Edad Media. Aunque las obras medievales están firmadas en más ocasiones de lo que se imaginan, los nombres no aparecen necesariamente en los mismos contextos o llevan los mismos mensajes que el arte moderno o contemporáneo. Artesanos, diseñadores, patrones, o donantes se identifican muchas veces con las personas que *"han realizado"* la obra, y la presencia de su obra no es garantía de que se corresponda con lo que nosotras consideramos hoy como creador. El género además, oscurece, en vez de clarificar la cuestión. El bordado de la obra del S. XIII que se encuentra en el Museo de Arte e Industria de Viena se atribuye tradicionalmente a Kunigunda, cuyo nombre aparece inscrito en seda violeta, da muestras de que puede ser su autora o la que lo ha encargado. Los textos legales, son especialmente importantes para probar la autoría en estos períodos.

relevante" (Frugoni, c., 1977: 2-3, cit por Santini, 2000: 120). Sin embargo, las autoras con las que he trabajado en esta ponencia dicen prácticamente lo contrario. Veamos.

Ángela Muñoz apunta la tesis según la cual la defensa de la superioridad de María era el apoyo que las mujeres medievales necesitaban para su reivindicación de rol activo del género femenino (Muñoz, A. 2000:117)

Caroline Walker Bynum señala en su obra *The female body and Religious Practice* (Walker, C.B. en Feher, m. y Naddaff, R : 1989, 161-198) cómo el concepto de cuerpo femenino asociado a rechazo de la sexualidad tiene que ser revisado cuando hablamos de la Edad Media. Las imágenes medievales del cuerpo no tienen tanto que ver con el cuerpo como con la fertilidad y el declive. El control, la disciplina, incluso la tortura de la carne es, para la devoción medieval, no tanto el rechazo de lo físico como su elevación como modo de acceder a la divinidad (*ibidem*, 162)

Comparado con otros períodos de la historia cristiana y otras religiones, la espiritualidad medieval -especialmente la femenina- era bastante corporal, no solo en, opinión de esta autora, porque se asociase lo femenino con la carne, sino porque la teología y la filosofía natural veían a los seres humanos como cuerpo y alma.

Bynum señala que este entusiasmo por lo corporal continua en la Europa católica a través del culto a las reliquias. Desde la Edad Media a los tiempos actuales, se han reverenciado trozos de cuerpos como lugares donde habita lo sagrado. Las reliquias medievales se guardaban, custodiaban y se luchaba por ellas. Las reliquias eran algo más que una ayuda para el recuerdo piadoso, eran los santos mismos, viviendo con Dios en los cuerpos incorruptos y glorificados, y no como el resto de los mortales que debía esperar al final de los tiempos (*ibidem*, 163 y ss.).

Esta autora señala que a partir del S.XII abunda la documentación sobre lo corpóreo en relación con el acceso a lo divino, pero, si bien tanto hombres como mujeres manipular su cuerpo desde el exterior -por

flagelación, o otras maneras de autoagresión- los casos de manipulación psicosomáticas (*manipulación desde dentro*) son casi exclusivamente femeninos, y Bynum se refiere a los fenómenos de misticismo, trances y levitaciones. La incapacidad de comer nada excepto la sagrada forma (*la anorexia sagrada*) parece que solo se documenta en casos de mujeres. Esa clausura se refiere a veces también a la incapacidad de menstruar y de excretar.

Bynum señala también que, a pesar de la fama de los cinco estigmas de S. Francisco de Asís y el Padre Pío, hacia fines de la Edad Media se datan bastantes mujeres. La lactación milagrosa así como la hichazón (*el embarazo místico*), se documenta sólo en mujeres.

Aunque también están relatados muchos de los prodigios con trozos de santos, la proporción con respecto a santas es mínima. La incorruptibilidad se convierte en requisito para la santidad de las mujeres. De hecho las seis santas que se incorporaron al calendario romano entre 1400 y 1900, presentaban incorruptibilidad. La enfermedad o el dolor es una característica de las religiosas. Bynum cita a Weinstein y Bell que señalan que, a pesar de ser muchas menos santas que sus compañeros varones las canonizadas entre 1000 y 1700, más del 50 por cien de estas habían sufrido con paciencia enfermedades y ello les había valido como carta de santidad. La mayoría de ellas señalan a la enfermedad o el dolor físico como una vía a la comunicación con Dios. Bynum cita a una monja de el monasterio de Toss que compone un poema en el cual Dios le dice: "*cuanto más enferma estés, más te querré*". Así la enfermedad no es algo a curar sino a perdurar en el caso de las mujeres medievales que desean acceder a la santidad. Por ejemplo, en el S. IX, una mujer y un hombre sufren de "*desórdenes de la alimentación*" ante la presencia de las reliquias de santos. El hombre se cura al ofrecerle tres monjas un cáliz; la mujer pasa del comer compulsivo a la imposibilidad de comer, y está así milagrosamente más de tres meses.

La tendencia pues a somatizar la experiencia religiosa y a dar un significado positivo de los cambios del cuerpo es frecuente en las mujeres, aunque los hombres también lo hagan, pero de modo más impersonal.

Las espiritualidades de los místicos masculinos y femeninos parecen, señala Bynum, ser diferentes y esta diferencia tiene que ver con el cuerpo. Las mujeres eran más aptas para somatizar la experiencia religiosa y para escribirla a través de intensas metáforas corporales; las mujeres místicas parecen más propicias para recibir visiones físicas muy gráficas de Dios; los fenómenos corporales asociados a mujeres (*estigmas, incorruptibilidad, embarazo y lactancia mística, trances catatónicos, comer y beber pus, visiones de la forma sangrando, etc.*) aparecen en el s. XII o, al menos aumentan su frecuencia.

Bynum da a este fenómeno varias explicaciones:

1. Por un lado, la Reforma gregoriana de fines del S. XI hace que el clero se distancie de la vida cotidiana. Ello hace que las mujeres tengan menos poder en los monasterios y quizá tengan que hacer hincapié en la experiencia somática de Cristo, dado que no tienen voz autorizada para hacerlo desde los estamentos eclesiásticos. A las mujeres religiosas se les prohíbe participar en las discusiones filosóficas y teológicas.

2. El clero, por otro lado permitía y animaba estas experiencias porque llevaba por otro lado a las mujeres bajo la supervisión de los directores espirituales.

3. Los teólogos y prelados encontraron en la piedad femenina un elemento útil para luchar contra la herejía cátara. El énfasis en lo corporal, la hostia sangrante, los estigmas, eran la prueba palpable contra el dualismo cátaro que señalaba que la materia y la carne no podían haber sido creadas por un Dios bueno y rechazaban la resurrección de la carne. De algún modo la herejía defendía el concepto aristotélico de la esencia del ser, como concepto y desligado de la materia, mientras que la interpretación cristiana oficial apela al ser de la esencia, como unidad entre concepto-logos, forma y materia.

4. La falta de educación femenina, de instrucción en latín, hizo que las mujeres utilizasen un lenguaje epistolar en lengua vernácula a menudo dictado más que escrito, más autorreflexivo, espontáneo y empático y por ello más vinculado a experiencias somáticas.

Como hemos señalado en el capítulo anterior, la tradición intelectual asociaba el cuerpo con la mujer, por ello esperaba mayor expresión corpórea en las mujeres que en los hombres. Sin embargo, los teólogos de la alta Edad Media asociaban también cuerpo con Dios, a través de la doctrina de la encarnación, y fueron reacios a las dicotomías alma/cuerpo más que los teólogos patristicos o que los de la modernidad. Pudieron por ello, dar a las experiencias corporales de los miembros de ambos sexos, un significado espiritual profundo.

Es clara como hemos señalado esta dicotomía. Los siglos XII y XIII presentan el cuerpo no solo como polvo, sino como destrucción, un encubrimiento de la comida de los gusanos. Los teólogos ascéticos escribían sobre el espíritu y la carne luchando uno contra otra. En un texto se describe al alma como una noble criatura oscurecida por la carne, que debe ser vencida por el hambre, la sed y los golpes. La castidad para los hombres y la virginidad para las mujeres eran también precondiciones para la santidad.

Los exégetas patristicos señalaban que Eva representaba los apetitos y Adán el alma o intelecto.

Sin embargo, a pesar de este dualismo, Bynum sostiene que las concepciones medievales de la mujer y el cuerpo eran más complejas, precisamente porque los conceptos eran muy complejos. La ecuación mujer=cuerpo, señala Walker no es sólo la base de la misoginia, que la es. La ecuación mujer=cuerpo también señalaba la humanidad de Cristo y la relaciona con el cuerpo de Cristo como femenino, al menos en su capacidad nutriente y sangrante. Esto ayudaría a explicar por qué había más mujeres que hombres que imitaran este comportamiento del cuerpo de Cristo.

Para Bynum en estos siglos aparece una fusión de lo masculino y femenino en el ser humano partiendo de la concepción de Cristo, y viendo a un tiempo la manifestación de lo sagrado en la carne de Cristo.

1. Existen imágenes del cuerpo de Cristo como femenino en textos devocionarios, en parte, refiriéndose a la Iglesia. El cuerpo de Cristo era una personificación femenina, en parte debido al aspecto de ternura y nutriente, caracterizado como maternal.

La iglesia nace de la cadera de Cristo, así como Eva nace de Adán. Las miniaturas en las que se ve a Cristo exudando vino o sangre en los cálices o bocas es paralela al pecho de la virgen María lactando.

2. El uso de los pares dicotómicos llevaría a algunos escritores medievales a ver lo masculino como símbolo de la divinidad de Cristo y lo femenino como símbolo de su humanidad.

Hildegarda de Bingen señala que las mujeres son el cuerpo de Cristo, no sus representantes.

Esta asociación de la humanidad de Cristo con lo femenino y lo carnal fue también apoyado por la doctrina teológica del nacimiento de la virgen y las inmaculada concepción y la ascensión. Dado que Cristo no tenía padre humano, su cuerpo viene enteramente de María y por ello se asocia a la carne femenina. Son interesantes en este punto las defensas precisamente por parte de las místicas, de la inmaculada concepción de María, apuntada por Muñoz (2000:137 y ss.)

3. El cuerpo femenino como materia, mater, de donde toma forma Cristo. La Virgen como materia del verbo. Tomás de Aquino señala:

"De acuerdo con Aristóteles, el semen masculino no juega el papel de materia en la concepción de los animales. Es más bien el primer agente, mientras que lo femenino actúa como materia. Así que, aunque falte el semen humano en la concepción de Cristo, de ello no se deduce que la materia necesaria faltara.

La sagrada Virgen no es el padre de Cristo sino su madre....Debe mantenerse que en la actual concepción de Cristo, la sagrada Virgen no realizó nada efectivo en la concepción, sino que administró la materia. Pero efectuó algo activo antes de la concepción al preparar la materia para que fuera apta para la concepción."

Hay además concepciones sobre el cuerpo femenino que asocian el alimento a la sangre: casi todos los biólogos medievales piensan que la sangre de la madre alimenta al niño en el vientre y después, transmutada la sangre en leche materna, alimenta al niño fuera del vientre. Un cirujano del S.XIV escribe que la leche es sangre hervida dos veces. Bynum señala un texto árabe muy usado por los médicos occidentales: *"dado que el niño ha*

sido alimentado de sangre menstrual, necesita alimentarse de aquello más próximo a la sangre menstrual, y el elemento que tiene esta cualidad es la leche, porque la leche está formada de la sangre menstrual".

Muchos textos medievales asocian lo femenino y la carne con el cuerpo de Cristo. No sólo Cristo se encarnó con la carne de una mujer; su propia carne realizó cosas femeninas: sangró, sangró alimento y dio nueva vida.

Así en la Baja Edad Media Bynum señala que los teóricos no vieron el cuerpo como enemigo del alma, su contenedor o su sirviente, sino que vieron a la persona como una unidad psicósomática. En el S.XIII y XIV se establecen puentes entre lo material y espiritual dando al cuerpo una posición significativa. Por ello no es sorprendente encontrar una religión en el que el punto central es la encarnación de su Dios. De hecho proliferan en esta época los tratados sobre el cuerpo: discusiones sobre la resurrección del cuerpo, el carácter humano de Cristo y no sólo divino. Para Aquino, siguiendo el hilemorfismo aristotélico, el alma como forma sustancial sobrevive a la muerte del cuerpo, pero la persona completa no existe hasta que la materia, el cuerpo, vuelve a su forma al final de los tiempos.

Por tanto podemos señalar que si bien la forma está por encima de la materia, siendo la primera masculina y la segunda femenina, el dualismo forma/materia no se encuentra de una manera decididamente escindida en este época, o al menos no de modo homogéneo, y los últimos siglos de la Edad Media nos presentan un ideal religioso que presenta a las figuras femeninas y a Cristo feminizado como una imagen positiva del ser humano.

Las mujeres así, presentan una relación ambivalente con respecto a su cuerpo: por una lado lo rechazan como prisión y cadena que imposibilita la unión con la divinidad, y por otro lado lo valoran como materia paciente a través de la cual sienten la humanidad de Cristo.

Podemos no obstante ver reflejadas imágenes negativas de la mujer. A partir del interesante trabajo de Sabine Melchior-Bonnet, podemos observar cómo el espejo y la mujer se han asociado a conceptos como auto-complacencia, vanidad y soberbia. Aunque las funciones del espejo en la

historia han sido múltiples y heterogéneas, desde el autoconocimiento hasta la mediación entre lo material y espiritual, o como el modelo para reglamentar la conducta que debe remitir al modelo ideal, la relación del espejo con la mujer ha sido fuente de asociaciones negativas. La mujer que se sabe objeto de deseo a través de su autocontemplación en el espejo es la encarnación de Eva, la seductora. *"La lujuria está asociada a la vanidad, y ambas son hijas de Eva. A partir del S. XIII, la lujuria blande un espejo. (...) La cadena de pecados de la mujer vana y lujuriosa arrastra tras de sí la coquetería, la pereza, la envidia, la codicia y la mentira y todos ellos aparecen sujetos de un espejo. La mujer ante el espejo aparece en el Jardín de las Delicias de El Bosco, en el que, en medio de árboles muertos y de un paisaje estéril, una mujer sentada en el suelo se mira en un espejo sujeto al trasero de un demonio mientras otro demonio la abraza por detrás"* (Bonnet, m. 1996:215) En muchas de estas obras hay un mensaje didáctico y moral, que alecciona contra la mujer como símbolo de vanidad. El Renacimiento descubre en la relación especular la participación del hombre en el cosmos, su lugar de mediación entre lo finito y lo infinito, como demuestra el autorretrato de Durero. Pero hemos dicho hombre, que no mujer. El Renacimiento instaaura la mediación masculina en el universo, pero no la participación y el papel de mediador en ese mismo universo de las mujeres. Hubo, claro está, autorretratos de mujeres en lo que sí podemos observar un autoconocimiento y una asunción de sí mismas como sujeto, como es el caso de los múltiples autorretratos de la pintora *Sofonisba Anguissola*, o los de la ya citada *Artemisia Gentileschi*, así como las obras literarias de *Margarita de Navarra* o la autobiografía de *Teresa de Jesús*. Pero son casos que se sitúan como excepciones del paradigma que se instaaura en esta época y que constituye al sujeto como sujeto hombre y a la mujer como negativo sobre el cual se refuerza.

En el S. XVI, mientras el espejo acompaña las alegorías de la sabiduría, la prudencia y la verdad, y la filosofía aparece representada con un espejo, símbolo del intelecto, en las representaciones de esta misma época en las que el espejo acompaña a una mujer, el mensaje no tiene ya nada que ver con el mensaje anterior, porque la mujer representada no encarna alegorías sino a la mujer frente al sujeto varón. El mensaje moral que personifica la mujer vanidosa de la E. Media es sustituido como pretexto para procurar placer a los espectadores varones. La

mujer, prendada de su belleza es consciente de un poder de seducción, pero siempre de seducción como objeto. En casi todas las obras del Renacimiento en las que aparece una mujer mirándose a un espejo, éste refleja la asunción de objeto para los otros, en muchos casos desde unas coordenadas de placer sexual.

La mirada dadora de sentido, que en un principio pertenecía a Dios, pasa al varón que media entre la divinidad y el mundo, se encarna en el artista y deja a la mujer el papel de la seducción terrena, la carne, la materia aristotélica que, a partir del Renacimiento, pero no necesariamente antes, adquirirá connotaciones negativas y fundamentalmente sexuales.

4. Las mujeres creadoras.

Una vez establecido el mito del creador como masculino, y la imagen de la mujer como materia *-en sus vertientes positiva y negativa-* sí nos parece conveniente señalar la participación de las mujeres en las artes.

La investigación sobre artistas medievales depende en su mayoría de la búsqueda de obras firmadas. Pero la firma es también una cuestión resbaladiza en la Edad Media. Aunque las obras medievales están firmadas en más ocasiones de lo que se imaginan, los nombres no aparecen necesariamente en los mismos contextos o llevan los mismos mensajes que el arte moderno o contemporáneo. Artesanos, diseñadores, patrones, o donantes se identifican muchas veces con las personas que *"han realizado"* la obra, y la presencia de su obra no es garantía de que se corresponda con lo que nosotras consideramos hoy como creador. El género además, oscurece, en vez de clarificar la cuestión. El bordado de la obra del S. XIII que se encuentra en el Museo de Arte e Industria de Viena se atribuye tradicionalmente a Kunigunda, cuyo nombre aparece inscrito en seda violeta, da muestras de que puede ser su autora o la que lo ha encargado. Los textos legales, son especialmente importantes para probar la autoría en estos períodos.

El papel de las mujeres en las artes en la Edad Media plantea si las mujeres trabajaban de modo distinto que sus compañeros varones; plantea el acceso a la cultura, y plantea el concepto de arte que tenemos nosotros ahora y su posible correspondencia o no de lo que se entendía por ello en la Edad Media.

La documentación más explícita sobre la distribución de trabajo la podemos encontrar en las listas de los gremios de París, Colonia y Londres, que aparecen desde 1290 en adelante. En ellas podemos observar que las mujeres aparecen en 108 de las 321 profesiones en París alrededor de 1300. Aparte de las mujeres que aparecen en los gremios de la seda y el lino a las que les estaba prohibido el ejercicio solas, se encuentran otras profesiones como las de pintora, escultora, soldadora, o vidriera, entre las que encontramos más del 12 por cien. Muchas son mujeres viudas que han heredado el negocio familiar, pero otras son maestras por derecho propio. Sin embargo, a pesar del número de mujeres, las listas dan preeminencia a los hombres, sobre todo en la categoría de maestros.

La mayor cantidad de participación de mujeres se encuentra en los textiles y en los libros.

Con respecto a los textiles, en el S.V el *Notitia Dignitatum*, un inventario romano de las ciudades del imperio se refiere a las factorías de telas como "*gynaecea*", término que continua en los primeros siglos de la edad media. La producción de finos tejidos se asocia con la autoría femenina desde comienzos de la Edad Media hasta prácticamente fines de la misma. Tanto por monjas como por mujeres de la aristocracia, como por profesionales laicas, los textiles parecen ser realizados por mujeres creando ellas sus diseños o adaptándolos de iconografías masculinas. Parece que hacia fines de la Edad Media, la industria textil comienza a pasar a manos de los talleres profesionales en donde los nombres femeninos son también abundantes. Ni los tipos de trabajo ni los roles en ellos -patrón, maestro, etc.- aparecen segregados por géneros.

Es también digna de mención la existencia de calígrafas en la Edad Media española de dominio árabe. Parece que en Granada existía un barrio de calígrafas, arte sumamente valorado.

Con respecto a los libros religiosos encontramos ya que en el siglo VI se señala a Caesaria de Arles como copista y haber enseñando a otras monjas. Un siglo antes Sta. Melania había realizado copias de los comentarios bíblicos y de la traducción de S. Jerónimo. En el S. VIII se sabe de Eadburg, abadesa de Thanet como copista a la cual S. Bonifacio regala una pluma para escribir en oro. Se sabe que la escritura en oro requería una habilidad muy desarrollada.

El grupo de obras que sobrevive datado con mayor antigüedad es el de 13 códices atribuidos al monasterio de Carlomagno, y bajo la dirección de la hermana Gisela. En ellos aparece la firma de nueve de los diez escribas y todos son mujeres, aunque no hay ilustraciones. Se sabe, sin embargo, que las mujeres iluminaban los manuscritos a la vez que los copiaban.

La obra con imágenes más antigua es la del Beato de Gerona, firmado en 975 en el colofón por Ende, pintora y escriba del señor y emeterio, hermano. : ENDE PINTRIX ET D(E)I AUTRIX FR(A)TER EMETERIUS ET PR(E)S(BITE)R

El manuscrito, que es datado por la inscripción "*Era 1013*" AD 975, fue traído a la catedral de Leon en el siglo XI. Los datos sobre la vida de Ende son desconocidos. El término Dei Autrix sugiere que debía haber sido monja, aunque no hay indicación alguna sobre la orden a la que podría pertenecer. Dado que su compañero Emeterio puede ser adscrito al monasterio de Tábara en León, donde con su maestro Maius realizó otro manuscrito anterior del Beato datado en el 970 (*Archivo Histórico Nacional*), parece que podría deducirse que ende pertenecería igualmente a alguna comunidad religiosa de León, quizá a un monasterio asociado a Tábara.

A través de las comparaciones entre el Beato de Tábara y el de Gerona podemos deducir las características propias de Ende. Mientras que la iluminación de Tábara se caracteriza fundamentalmente por una paleta de colores cálidos y unas formas delicadas, el códice de Gerona muestra un colorido exuberante y un vigor formal que puede ser atribuido a Ende. El ciclo cristológico que precede al texto de Gerona incluye, además de la tradicional Anunciación, Natividad y Adoración de los Magos, escenas mostrando la huída a Egipto, la enfermedad de Herodes, Cristo ante Caifás, la negación de Pedro, la crucifixión, las santas mujeres con Cristo ante la

tumba, Judas colgado, las santas mujeres ante la tumba con José de Arimatea, el descendimiento a los infiernos y la resurrección, que no se encuentran en otros textos de los Beatos de los siglos X y XI. Estas escenas no tradicionales, parecen haber sido inspiradas por precedentes de la Europa del Norte, y constituyen una innovación que puede ser atribuida a Ende (Patton, P.A. : 1997, 498)

A partir de las artistas que vienen a continuación, queremos plantear la tesis, por la cual:

1. Se plantea y se representa la autoridad femenina durante la baja Edad Media, a través de la virgen María, la figura de la Iglesia y otras figuras religiosas alegóricas femeninas.

2. Se establece el reconocimiento y autorreconocimiento de la propia autoridad femenina intelectual individual, a través del autorretrato, hecho muy destacable en esta época, de las artistas como Heralda de Hohenburg, Hildegarda de Bingen o Christine de Pizán, entre otras .



Christine de Pizán

La obra de Herrada, abadesa de Hohenburg (1160-1170) es Hortus Deliciarum, una obra de 324 páginas, con 636 miniaturas. Incluye casi 1200 textos de varios autores, así como poemas que pare-

cen ser de Herrada. Además de su trabajo como editora y escritora, parece que supervisó el trabajo de ilustración y realizó las líneas maestras. El manuscrito se conservó durante la Edad Media en la Abadía de Hohenburg, pero el bombardeo de Estrasburgo en 1870 destruyó el original. Sólo queda un pequeño número de ilustraciones reproducidas por grabados en el S.XIX y pequeños fragmentos adquiridos por el Museo Británico. Herrada dedica la obra a las monjas de su convento, que aparecen en la primera página. Hortus Deliciarum es un compendio del conocimiento deseable para la educación de las jóvenes monjas, tanto desde el punto de vista religioso como secular. Incluye una historia del género humano y una historia natural del mundo.

La obra puede dividirse en cuatro partes:

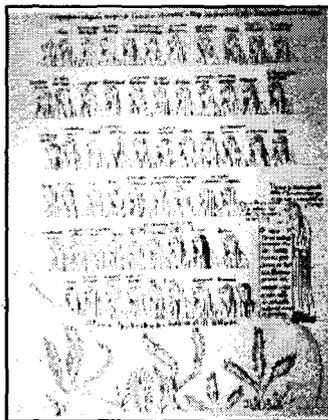
- en la primera, a partir de la creación del universo, obra de la Trinidad, se traza la historia de la salvación según la narración bíblica en los libros del Génesis, Éxodo y en los históricos.

- en la segunda, se recorre la narración de los evangelios y de los Hechos de los Apóstoles. La salvación se realiza y se cumple con la venida de Jesús y el mandato a los Apóstoles de difundir la Buena Nueva.

- en la tercera, un pequeño tratado de eclesiología, que describe los cometidos de los diversos miembros de la Iglesia.

- en la cuarta y última, desarrolla el tema de los novísimos, la nueva creación, la segunda venida de Cristo. En esta parte final, la iconografía tiene especial importancia dando entrada a la historia contemporánea y a las protagonistas que han creado el manuscrito. Las dos últimas grandes miniaturas presentan la fundación del monasterio y la congregación de Hohenburg, a modo de firma de las artistas como conclusión de su obra de arte (Poggi, C., 2000: 66)

Santini (2000. 113 y ss.) nos señala cómo en el Scriptorium del monasterio de Hohenburg, bajo la supervisión de Herrada, trabajaron unas sesenta monjas en el Hortus Deliciarum. A través de las imágenes más que de los textos, Santini señala que podemos ver no sólo las referencias a códices bizantinos, sicilianos, danubianos, antiguos o contemporáneos, sino que toman de la vida cotidiana imágenes familiares de objetos de uso común, herramientas y maquinaria de la agricultura. Que muestran que el mundo de Hohenbur estaba culturalmente vivo.



El Hortus Deliciarum, de Herrada de Hohenburg

Las imágenes y el texto, continua Santini, entran como apoyo mutuo en la narración, como partes integrantes del proceso educativo Para Santini, sin embargo, en algunos casos las imágenes son más significativas que el texto o dicen más que éste. A veces ocupan una página entera, como la del Juicio Universal, a veces es el texto el que entra en la imagen o bien bajo la forma de de escritos que indican el nombre común o el nombre propio del objeto o persona, o bien a través de cortas inscripciones, o bien a través de párrafos más largos.

En algunos puntos es evidente el modo de proceder de las miniaturistas: primero el dibujo, después la escritura y finalmente la pintora coloreaba hasta los márgenes de la inscripción.

Muchas imágenes del Hortus no repiten la iconografía tradicional. A veces se representan temas desconocidos (*el sueño de Prócula -la mujer de Pilatos-, suicidio de Herodes después de la matanza de los inocentes, llamada de Satanás al Juicio Universal,...*), en cambio otras veces, las imágenes insisten en los prototipos tradicionales, como el bautismo de Cristo.

Probablemente recibiera influencias bizantinas, y a su vez, fue de gran importancia en el arte de la zona como la vidriera más grande de la iglesia de los Dominicos de Colmar, del S.XIV, en Alsacia o las vidrieras de la catedral de Estrasburgo, que se realizan en el mismo período de la redacción de la obra.

Con respecto a la iconografía femenina, las imágenes femeninas aparecen en primer plano, exaltando en los rasgos y en las dimensiones la grandeza capaz de comunicar fuerza.

Santini elige para sostener la grandeza de las imágenes femeninas tres imágenes: la filosofía y las artes liberales, Majestas Dominae y la Mujer vestida de Sol.

1. En la Filosofía y las Arte Liberales

En el centro está la filosofía, personificada en una mujer rodeada por la alegoría de las siete artes liberales colocadas en un rosetón de arcadas románicas sobre cuyos elementos arquitectónicos están las inscripciones explicativas. A los pies de la mujer, están Sócrates y Plátón, frente a frente con sus textos, acompañados de los siguientes escritos: *"los filósofos enseñan primero la Ética, luego la Física, después la Retórica"*, y *"Los filósofos fueron la sabiduría del mundo y los clérigos de las gente"*.

El Hortus está recorrido por la contraposición bien/mal, por lo que al ideal místico se oponen las fuerzas del mal y a los filósofos *"buenos"*, Sócrates y Plátón, se oponen autores paganos.

Santini señala que Herralda toma como modelo un poema de amplia difusión donde por primera vez se representan a las artes liberales como mujeres jóvenes. En la miniatura las alegorías van vestidas y traen cada una en la mano los símbolos e instrumentos de la disciplina que representan.

En la figura central, la Filosofía está sentada en el trono, lleva en la cabeza una corona compuesta por una triple máscara que representa a la Ética, la Lógica y la Física, alegorías de las tres ramas de la filosofía, tomado de los escritos de s. Isidoro de Sevilla.

Del seno de la filosofía brota la leche del saber, el alimento con el se nutren las artes, una filosofía madre rodeada de sus siete hijas, que gravitan en torno a ella, ligadas con la mirada a su arte para recibir.

2. Majestas Dominae

Se representa la ciudad celeste, dentro de la cual domina en majestad una figura femenina, con las manos abiertas, en actitud orante, que representa a la iglesia.

En un plano inferior, recogidas y enmarcadas por un arco románico, las hijas de Jerusalén.

Santini propone la interpretación de la Majestas como la magistra. El recorrido de la salvación, presente y sobreentendido en las imágenes del Hortus, está guiado por las figuras femeninas: es una mujer la que se hace mediadora y conduce a la salvación al pueblo de la Iglesia, como la Escala de las virtudes.

Toda la escena está dominada por la representación de la lucha entre el bien y el mal.

3. La Mujer vestida de Sol

La mujer, con rasgos bizantinos, se yergue sobre la luna creciente con dos grandes alas de águila desplegadas, en la cabeza una corona de gemas y su cuerpo vestido de sol. Es la Iglesia triunfante.

El cuerpo de la Mujer está inserto en tres grandes circunferencias: los pies se apoyan sobre la luna creciente, de cuya parte oscura se eleva un volcán unido gráficamente al dragón a través del humo de la erupción. El sol luminoso contiene la espalda y el busto, mientras que la cabeza coronada está dentro de una aureola plena.

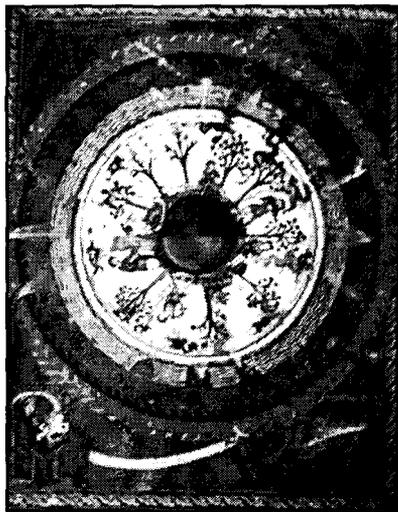
Así, el tema de fondo, de acuerdo con Santini, es una lectura desde la visión femenina de la historia de la salvación, que puede observarse en las imágenes del Nacimiento de Eva o la Escala de Virtudes.

Concluyendo, el Hortus Deliciarum vive el protagonismo de la iconografía femenina dándole fuerza, espacio y destacando las virtudes positivas.

La obra de Hildegarda de Bingen (1098-1179) es conocida por todas las personas presentes y no me detendré en ella más que para señalar algunas aportaciones que como sujeto creador realiza a la historia.

Hildegarda es uno de los personajes públicos de su época, mantiene correspondencia epistolar con los grandes personajes: papa Eugenio III, emperador Federico I Barbarroja, obispos, abades, clero de Colonia, etc. Emprende cuatro viajes de predicación que la llevarán a Franconia, Lorena, Suavia y Werden.

Hildegarda deja un cuerpo de trabajo sin comparación y es la representante de un discurso alternativo, propio de las mujeres, y es la única voz en la reforma gregoriana. Hildegarda confía sus pensamientos y visiones a Bernardo de Claraval, quien está interesado por renovar la fe y la contemplación mística. Éste pide al papa que la autorice como voz profética dentro de la iglesia. Escribe *Scivias*, *Las obras divinas* de un hombre común y *Vida Meritoria*, compuso 63 himnos, una obra de teatro, y un largo tratado de nueve libros sobre las diferentes naturalezas de los árboles, plantas, animales, pájaros, peces, minerales, metales y otras sustancias. Es la única mujer que tiene un volumen de los "*padres*" de la iglesia en la *Patriología Latina*.



La obra de Hildergarda de Bingen

Scivias: conoce los caminos, aparece a mediados del S.XII y se convierte en texto esencial en toda Europa hasta la Summa Theológica de Aquino, más de un siglo después. se abre así:

"Y he aquí que, a los cuarenta y tres años de mi vida en esta tierra. Mientras contemplaba, el alma trémula y de temor embargada, una visión celestial, vi un gran resplandor del que surgió una voz venida del cielo diciéndome: Oh frágil ser humano, ceniza de cenizas y podredumbre de podredumbre: habla y escribe lo que ves y escuchas...."

"Como fuente de abundancia mana y fluye con la sabiduría mística, y que agite el caudal de tus aguas a quienes te desprecian por el pecado de Eva. Tu honda clarividencia no la tienes por los hombres, sino por el supremo y formidable Juez de las alturas, donde esta claridad, con luz esplendorosa entre las luces, vívidamente brillará".(Primera visión)

Hildegarda no se enfrenta al autoridad masculina, la rodea a través de sus visiones.

En las ilustraciones será, junto con el Beato del Apocalipsis, el primer manuscrito donde se usa línea y color para revelar la imagen como contemplación sobrenatural. La primera miniatura muestra a Hildegarda y al monje Volmar en el monasterio de Bingen, donde desciende la visión a los ojos y la cabeza de Hildegarda. Hildegarda, de acuerdo con Newman parece formar parte de las primeras pensadoras cristianas que trabajan la idea de feminidad, mostrando a Eva, María, Ecclesia o la Madre Iglesia (*la obra "la maternidad que procede del espíritu Santo y del agua, es ejemplo al respecto*). En el corazón de su mundo espiritual están las imágenes de Sapiencia y Caritas, formas femeninas de la sabiduría y el amor divino, y es la primera de las teólogas en personificar el amor como una mujer bella. Hildegarda anticipa parte del pensamiento asociado al protestantismo y tiene un profundo impacto en los movimientos religiosos femeninos del siglo XIII. Consigue, gracias a la voz profética venida de Dios, asumir funciones sacerdotales que estaban restringidas a los hombres.

Chadwick (1990: 55) señala que este aspecto del misticismo femenino en el que se funden la pérdida de la subjetividad, la conciencia confusa, etc. puede relacionarse muy bien con un feminismo de la diferencia defendi-

do por Irigaray, que rompe las polaridades masculino/femenino e inaugura y disuelve estas categorías, adquiriendo sin embargo poder, poder diferente, para expresarse y expresar el mundo.

María Martinengo (2000: 24) señala en la figura de Hildegarda, y en la de las abadesas de su época, el restablecimiento de la autoridad materna "*Creer en la palabra de otra mujer es formar parte del orden materno*". A pesar de una sociedad que no creía en la autoridad femenina, Hildegarda, nos dice Martinengo, creía en la trasmisión genealógica del saber de una generación de mujeres a la otra. De acuerdo con esta autora, Hildegarda no presenta dualidad entre la contemplación y la acción, el alma y el cuerpo, lo celeste y lo carnal. No hay oposición espíritu-materia. En la experiencia congnoticiva participa también el cuerpo con sus sentidos, no sólo la mente (*ibidem*, 27)

Dentro de España podemos destacar a Teresa Díez, conocida por su firma en los frescos de santa Clara en Toro, Zamora (1316). Estos frescos fueron descubiertos y retirados de Santa Clara en 1955 y, después de un período de almacenaje y conservación, fueron colocados de cara al público en la iglesia de San Sebastian. Se considera uno de los monumentos del gótico más grandes y significativos que existen en España.



La autoría de Teresa Díez

Los frescos de toro fueron pintados probablemente justo después de la reconstrucción de la iglesia de Santa Clara en 1316. El fresco incluye varias escenas de la Infancia y Resurrección de Cristo, un extenso ciclo de las vidas de Catalina de Alejandría y Juan Bautista, y varias pinturas individuales de otros santos.

La firma de Teresa Díaz se encuentra en una imagen fragmentada de San Cristobal. En ella se puede leer: TERESA DIEÇ ME FECIT. La adopción de la fórmula me fecit, usada en la Edad Media parece identificarla como autora.

Sin embargo, hay autores como José Navarro Talegón que insisten en relacionar su autoría con Domingo Pérez y señalar que Teresa Díez "*sólo nos indica que esta mujer de condición noble costeó la composición de San Cristobal*". Llama la atención que se discuta la autoría femenina a pesar de la firma, hecho que indica el difícil matrimonio entre el arte y la autoría femenina, y sobre todo entre la historia del arte al uso y el reconocimiento de las mujeres como creadoras.

Violante de Algaraví, una pintora aragonesa del S.XV.

M. del Carmen García Herrero y Juan José Morales, nos descubren a una pintora de la Baja Edad Media de la cual no se conserva producción clara. Su producción, señalan sus autores, si ha pervivido, permanece en el anonimato o quizás expuesta en alguna colección o pinacoteca atribuida al maestro de tal o cual sitio. Sin embargo, a través de los textos que nos han llegado - *testamentos y la carta de voluntad, del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Calatayud, entre otros* - sabemos que Violante de Algaraví pinta tapices y cortinas como actividad remunerada, y García Herrero y Morales señalan que es más que probable que también realizara tablas y otros objetos. A partir de sus últimas voluntades se puede saber también que tenía aprendices, hecho por otro lado probado en otras pintoras de la época.



De las imágenes que acompañan a la obra de Boccaccio: De claribus mulieris.

Conclusión.

A través de esta ponencia he intentado vislumbrar la relación de las mujeres con la imagen desde tres aspectos:

Desde la configuración de la creación, desde la elaboración de un pensamiento que excluye la posibilidad de las mujeres como creadoras y partícipes del conocimiento, aparece una línea de pensamiento que desde la antigüedad pasa por la Edad Media para ofrecer sólo al varón la autonomía, individualidad y genio creador. Este pensamiento eclosionará en el Renacimiento pero se incubará a través de la edad antigua y media.

Sin embargo, a través de la segunda y tercera parte, a pesar de las conceptualizaciones, las mujeres han tenido una representación no tan negativa aún asumiendo su carácter de materia, que les ha llevado a una representación positiva y fuerte de autoridad a través de la materia.

Por último, la existencia de creadoras irrumpe en la historia como ejemplos de creación, de individualidad creadora y de autoridad, que nos muestra, además, otros modos de hacer y concebir el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- BATTERSBY, Ch. (1989) *Gender and Genius*. London, Women's Press Ltd.
- BINGEN, H. (1999) *Scivias: conoce los caminos*. Madrid, Trotta.
- CHADWICK, W. (1990) *Women, art and society*. London, Thames and Hudson.
- EPINEY-BURGARD, G. Y ZUM-BRUNN, E. (1998) *Mujeres trovadoras de Dios*. Barcelona, Paidós.
- GAZE, D. (1997) *Dictionary of Women Artists*. Fitzroy Dearborn Publishers. London & Chicago.
- GRIMAL, P. (1991) *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona, Paidós.
- MARÍ, A. (1989) Euforión. *Espíritu y naturaleza del genio*. Madrid, Tecnos.
- MARTINENGO, M. (2000) "La armonía de Hildegarda. Un epistolario sorprendente" en MARTINENGO, M., POGGI, C., SANTINI, M., TAVERNINI, L. y MINGUZZI, L. (2000) *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa Medieval*. Madrid, Narcea.
- MUÑOZ, A. (2000) "María de Santo Domingo, betata de Piedrahita. Acercar el Cielo y la Tierra". En MUÑOZ (ed.) *La escritura femenina. De leer a escribir*. Madrid, Al-Mudayna.
- MUÑOZ, A. (2000) "La reescritura femenina de los símbolos religiosos: Santa Ana en autoras hispanas de los siglos XV al XVII". En PÉREZ, P. y POSTIGO, E. *Autoras y Protagonistas*. Madrid, Instituto Universitario de Estudios de la Mujer.
- NITZSCHE, J. C. (1975) *The genius figure in Antiquity and the middle Ages*. New York: Columbia University Press.
- ONIAN, R.B. (1973) *The Origins of European Thought*. New York, Arno Press.
- PERNOUD, R. (1991) *La mujer en el tiempo de las Cruzadas*. Madrid, Rialp.
- PERNOUD, R. (1999) *Las mujeres en el tiempo de las catedrales*. Madrid, Andrés Bello.
- PIZAN, C. (2000) *La ciudad de las Damas*. Madrid, Siruela.
- SANTINI, M. (2000) "Herraldia de Hohenburg. Las pinturas del Hortus Deliciarum". En MARTINENGO, M., POGGI, C., SANTINI, M., TAVERNINI, L. y MINGUZZI, L. (2000) *Libres para ser. Mujeres creadoras de cultura en la Europa Medieval*. Madrid, Narcea.
- VV.AA. (1988) *Historia del pensamiento*. Madrid, Sarpe.
- WARNER, M. (1987) *Monuments and Maidens*. London, Picador.
- WALKER BYNUM, C. (1989) "The female body and Religious Practice" en FEHER, m. y NADDAFF, R (1989) *The human Body*.