



La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX

Women as an object of representation up to the beginning of the 20th Century

Pilar Vicente de Foronda

Recibido: 13/02/2017

Aceptado: 24/11/2017

RESUMEN

La historia del arte viene siendo relatada como una verdad absoluta e imposible de modificar y cuestionar. Este artículo se centra en la utilización que ha llevado a cabo la historia oficial del arte occidental de la imagen de la mujer.

Desde las venus esteatopigias al fetichismo de los prerrafaelitas o las mujeres *art decó*, ha habido una utilización de los cuerpos de las mujeres para construir el imaginario colectivo sobre estas imágenes. Este artículo aspira a plantear como esta utilización va moviéndose a lo largo de la historia para favorecer los intereses de la clase dominante y facilitar de esta manera el sometimiento de las mujeres.

Palabras clave: arte, feminismo, feminidad, imaginario, patriarcado, simbolismo

SUMMARY

Art history has been presented to us as an absolute truth that could not be modified nor questioned. In this article we focus on the use that mainstream Western art has made of the image of women. From the Venus steatopygian to the fetishism of the pre-Raphaelite painters or the art decó ladies, there is an use of the female body for the construction of the social imaginary on these images. The aim of this article is to outline how this use has been shifting throughout history in order to suit the interests of the dominant class thus facilitating the subjugation of women.

Keywords: art, feminism, femininity, imaginary, patriarchy, symbolism

Pilar Vicente de Foronda es doctora en Bellas Artes y escultura. Correo electrónico: info@foronda.es. ID: <http://orcid.org/0000-0001-8877-2571>

Cómo citar este artículo: Vicente de Foronda, Pilar (2017). La mujer como objeto de representación hasta principios del Siglo XX. *Atlánticas. Revista Internacional de Estudios Feministas*, 2 (1), 271-296. doi: <http://dx.doi.org/10.17979/arief.2017.2.1.1977>

1. INTRODUCCIÓN

La relación entre arte y sociedad no tiene una sola dirección, cada sociedad estimula un tipo específico de arte y este contribuye a la estructuración social sirviendo de influencia a las culturas y a las sociedades. Éstas influyen también sobre otros grupos, sociales o culturales, creándose así relaciones en todas direcciones que son las que forman la historia y con las que se conforma la historiografía.

Lo que hoy se considera ciencia tiene lugar por la historia que ha sucedido anteriormente durante miles de años; pero no es una verdad absoluta, hay más posibilidades porque la ciencia no es neutral y esto lo podemos aplicar al Arte. No tenemos acceso a más Arte del que ya se ha hecho y este es irrepetible, pero si el arte que nace del arte que ha habido condiciona el arte que ha de venir, es por ello que hay que hacer una tarea de recuperación del arte y hacer nuevas lecturas (Duran, 1981).

En este intercambio de arte y sociedad las mujeres no han estado al margen, pero si marginadas. En sus representaciones, tema de este artículo, se presentan las mismas circunstancias de la vida real, se las cosifica para ignorar su existencia como ser intelectual. Aunque la inteligencia es algo imposible de representar iconográficamente, sí se da la circunstancia genérica de que la simbología visual de los puestos de poder (el héroe, el poderoso) está encarnada por el hombre.

Mientras que *“la mujer aparece y expresa la feminidad o la sexualidad femenina...la representación masculina actúa. Desde el punto de vista de su creador los hombres miran a las mujeres mientras que las mujeres se observan a sí mismas mientras son observadas”* (López, 2000, p.28).

El hombre siempre se nos muestra ejerciendo el poder mientras que la mujer, salvo algunas excepciones, es representada como objeto de deseo al servicio de la mirada masculina. Vamos a analizar la presencia de las mujeres como objetos de representación y también vamos a analizar la utilización que se ha hecho de la

imagen de las mujeres para destacar aspectos como la fecundidad, la santidad, la maternidad, el pecado y la muerte, logrando con ello que la concepción social y cultural de la mujer sea la que aparece reflejada en el arte, a un tiempo que el arte refleja lo que la sociedad asume como “*normativo*”, entendiendo que el arte genera imaginario, pero también desde el imaginario cultural se genera el arte.

El concepto imperante durante siglos, en mayor o menor grado, viene definido por Fray Luís de León en *La Perfecta Casada*: “*Así como a la mujer buena y honesta la Naturaleza no la hizo para el estudio de las Ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un oficio simple y doméstico, así las limitó el entendimiento y, por consiguiente, las tasó las palabras y las razones*” (León, 2003, p.124).

Un recorrido por la historiografía de la plástica permite constatar inmediatamente, que en el arte occidental hay temas o títulos que se repiten permanentemente mientras que hay otros ausentes o que aparecen de modo excepcional. La muerte es un tema constante en su representación épica o política: la muerte del héroe, del mártir, del guerrero, etc. La muerte varonil, la muerte como representación de la masculinidad es uno de los grandes temas de la historia de la iconografía.

A la imagen del hecho de dar la vida, de crear la vida humana, no se le da este tratamiento tan importante. No está representado de igual manera el momento de nacer como el momento de morir. La cotidianeidad del nacimiento, de los cuidados, permanecen ausentes. Cuando aparecen imágenes de la gestación se dan a mayor gloria y continuación del padre, como es el caso de toda la pintura histórica, la mujer tan sólo está presente como intermediaria para que esto sea posible. No se incorpora en absoluto el miedo de la mujer al momento del nacimiento, ni el cansancio, ni la torpeza que acompañan a una futura madre. En el caso de la Virgen María, símbolo de la maternidad por excelencia, se ve el tema de la mujer y su situación social: la Virgen es el tema central, pero como mujer sólo es un pretexto estético.

“Con la multiplicación de imágenes Marianas los artistas europeos bajo medievales formalizaron para sus representaciones un principio de anacronismo un tanto ecléctico que combinaba ciertas modas, aderezos y técnicas de costura de la época con el mantenimiento de las convenciones all`antica, habituales en la caracterización de Cristo de los Apóstoles, a base de túnicas y mantos de inspiración clásica” (Camacho y Miró, 2001, p.112).

Las primeras representaciones del momento de crear la vida, de los cuidados y, en general, de la vida de las mujeres, se dan en el arte contemporáneo con la aparición del movimiento feminista de los años 70 y la liberación sexual asociada al mismo. Circunstancias que no se verán en el relato oficial hasta que este cambio tenga lugar al final del siglo XX. Es cuando Mónica Sjoo, entre otras, tiene el atrevimiento de representar a *Dios dando a luz*.

“Este trabajo causó una tremenda controversia cuando se mostró en Londres en 1973 y desde ciertos sectores se quiso incluso denunciar a la autora por blasfemia” (De Diego, 1992, p.27).

Anteriormente Frida Kahlo se autorretrata en el momento de su nacimiento de un modo que había desaparecido desde el arte primitivo con alguna excepción en el románico: un parto en el momento del parto.

Es importante destacar que la etapa histórica en la que se lleva a cabo una representación marca la *“carga ideológica”* que esta representación conlleva. Si hablamos de arte, serán las obras de arte que se realizan en un momento de la historia, las que porten esa *“carga ideológica”*.

La relación entre la temática artística y los elementos del lenguaje artístico, como son las alegorías y los símbolos utilizados, está muy estudiada en su relación con los cambios sociales. A pesar de la gran tradición plástica de representaciones de la Virgen que hay en España y de los estudios sobre su iconografía, apenas hay estudios sobre la Virgen como representación de la feminidad.

Un análisis desde este punto de vista, ayuda a la comprensión de algunos rasgos culturales que datan de más de dos mil años. Un ejemplo muy claro de los referentes iconográficos son las reproducciones de la *Inmaculada Concepción* creada por Murillo, tan populares en los hogares españoles:

“aparecen elementos culturales muy antiguos: la tierra a los pies de María, la luna y la corona de estrellas enlazan probablemente con los antiguos cultos lunares de la península que han sido estudiados por Caro Baroja. Los angelillos mofletudos, sin cuerpo, que priman pequeñas nubes en torno a María, son asombrosamente parecidos a Astarté, la diosa alada, cuyas reproducciones en cerámica recoge Blázquez en el Diccionario de las religiones prerromanas de Hispania” (Blázquez, 1975, p.34).

Es lógico pensar que la ideología se refleje en la iconografía de un modo tan reiterado y se integre en la cultura de los siglos posteriores, teniendo su reflejo en las artes plásticas. Por eso la ausencia de estudios sobre la simbología de la feminidad en las representaciones de la Virgen María. La imagen una y otra vez repetida acaba generando un constructo cultural anteriormente inexistente. Hauser relacionó sin dudar el apogeo de la estabilidad familiar y matrimonial como valor literario en el siglo XIX con cambios sociales de largo alcance, especialmente con el acceso al poder político y económico de la burguesía urbana (Hauser, 1972:, Vol III, p.1.088 y siguientes).

2. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE PREHISTÓRICO

En el arte prehistórico abundan las representaciones de las figuras femeninas. El grupo más importante son las estatuillas conocidas como las Venus Aurignaco-Gravetienas, que reproducen el cuerpo femenino como un medio para conseguir la fertilidad, la fecundidad y la supervivencia de la tribu y de la caza que es su alimento. Se exageran las partes del cuerpo que tienen relación con la fecundidad: senos, vientre, cadera, pubis... Tienen un tamaño muy pequeño y al carecer de base, los historiadores y antropólogos, que les dan categoría de arte,

consideran que no pueden ser imágenes de altar, aunque cabe la posibilidad de que se hincaran en la tierra, dada su terminación en punta.

Las primeras representaciones humanas conocidas por la historia son estas figurillas esculpidas y realizadas en bulto redondo o en bajorrelieves. Estas Venus esteatopigias que representan mujeres disparejas, esbeltas u obesas, embarazadas o sin gravidez, adolescentes o ancianas, de pie, sentadas, tumbadas o en cuclillas, con el rostro más o menos figurado son el primer reflejo de la creatividad humana: *“La identificación del cuerpo femenino, bloqueada por el zócalo de las representaciones primarias, progresa lentamente (Dubý y Perrot, 2001: p.24)”*.

Destacamos, entre el gran número de piezas existentes, la *Venus de Lespungue*, la *Venus de Laussel*, *Cabecita de la Capucha* o *Dama de Brassempouy*. La *Venus de perfil* *La Poire de Brassempouy*, la *Polichinela de Grimaldi*, la de *Savignano*. A pesar de sus formas, representan el equilibrio entre lo imaginario y lo real, entre la expresión material de los atributos esenciales de la maternidad y aquello que simbolizan. Es indiscutible que estamos hablando del origen de la representación iconográfica del cuerpo de las mujeres, más conectado con lo sagrado que considerado como objeto de deseo, pero sólo podemos adivinar, dada la carencia de explicaciones escritas de aquellos o aquellas que las tallaron.

3. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL ARTE ANTIGUO (MESOPOTAMIA, GRECIA, ROMA)

La mayoría de las representaciones de la mujer en el arte antiguo se basan en la creencia de la Madre Tierra como Diosa suprema. La madre, la planta, el animal darán origen a motivos iconográficos que perdurarán milenios y trascenderán a diferentes civilizaciones: el árbol de la vida flanqueado por dos animales generalmente rampantes, de los cuales la madre es la dominadora, y la diosa entronizada entre animales. Como nos explica Margarita Bru *“la aparición de la iconografía sobre la Diosa Madre la encontramos en la antigua Anatolia en Çatal Hüyük, hace 8.000 años. La diosa-madre aparece sentada en un trono custodiado por dos felinos y de su vientre abierto surge un nuevo ser”* (Bru, 1990, p.24).

Más adelante en Creta, 2000 ANE aproximadamente, encontramos a la Diosa vestida de volantes sobre una montaña con dos animales rampantes a su lado. En Micenas, en la *Puerta de los Leones*, la diosa se ha transformado en columna, y en Fenicia, la diosa de la necrópolis de Galera tiene dos esfinges a su lado. (Bru Romo, 1990 pag. 24)

En Tell-Arad se ha descubierto un templo donde probablemente Yahvé y Asherah eran conjuntamente adorados: sobre la base del templo se encontró un león de bronce, teniendo en cuenta que Asherah se asocia a la figura del león es casi inevitable relacionarla con la *Dama Onfalia*, del *Museo Pio Clementino* (Vaticano).

La cultura protosumeria y la cultura protosemita, IV milenio ANE, marcarán un cambio de divinidad. De la cultura estática y pacifista de los mesopotámicos se pasará a la inestabilidad provocada por la trashumancia de los semitas. Se pasa a buscar en el cielo la explicación a lo divino y el abandono de la búsqueda de la madre suprema para buscar al padre supremo. Las divinidades semitas son representaciones masculinas. Se comienza a tender a lo grandioso (Bru, 1990, p. 25-26).

“La Diosa-Madre sufre, constantes transformaciones en su representación: es cabra, es pájaro, es vaca. En la India, relacionada en la antigüedad con la cultura mesopotámica, la vaca es aún sagrada (Bru, 1990, p.25).”

En el antiguo Egipto la mujer aparece representada como compañera del varón. La gran excepción se encuentra en los relieves del obelisco de Karnak, donde Hatshepsut adopta el aspecto masculino y se adorna con la barba ceremonial para poder recibir la corona de manos de Amón-Ra. Este disfraz debe considerarse una necesidad iconográfica para poder llevar a cabo su coronación como soberana, arrogándose de tal modo las prerrogativas y derechos al trono frente al futuro Tutmosis III. No obstante, su nombre será borrado de los *“cartuchos”* y tardará en ser recuperada por la historia. También en Egipto, el

parto se representa de manera realista. Es el caso de La reina Ah-Mes dando a luz ayudada por las diosas Hathor y Taweret, y de otros relieves de mujeres de clase baja y que, por tanto, no son asistidas por las diosas, algo que no se verá de nuevo hasta que algunas mujeres artistas del siglo XX lo retomen.

En la antigua Grecia poca visibilidad tiene la representación de lo femenino, no obstante, tenemos las vasijas de cerámica, donde se incluyen temas paganos de aseo de mujeres, pero siempre como objeto de deleite para el hombre. Como nos explica Patricia Mayayo, en el mundo ateniense ya consta en la iconografía la representación de la socialización sexual:

“...la cerámica ática de los siglos VI y V a. C. abunda en representaciones de rituales e imágenes cotidianas que ponen en escena a mujeres, ya sea aisladas, ya sea en relación con los hombres: cortejos matrimoniales, rituales funerarios, libaciones, coros y sacrificios, symposia, persecuciones eróticas (...) Pero más allá de las referencias mitológicas, es obvio también que supone la confrontación de dos estatus, masculino y femenino: a los hombres les corresponde la guerra; a las mujeres, la reproducción” (Mayayo, 2003, p.141).

En el siglo III, en Roma, la *dama Onfalia*, del Museo Pío - Clementino (Vaticano), ostenta los atributos del semidiós Hércules, la cabeza del León de Nemea se convierte en tocado y las garras anudadas sobre los senos descubiertos juegan a cubrirlos y desvelarlos simultáneamente.

Empezamos a acercarnos a las representaciones de la Roma clásica, donde ya aparece el Derecho Romano, según el cual

“La mujer no constituye una especie jurídica aparte: el derecho romano tubo que resolver innumerables conflictos en los que se hallaban implicadas mujeres, pero jamás intentó formular la menor definición de qué era la mujer en sí – aun cuando para muchos juristas, el lugar común de su debilidad de espíritu (Imbecillitas mentis), de su ligereza mental y de la relativa imperfección de su sexo en comparación con el de los hombres (Infirmitas sexos) servía como

sistema explicativo completamente natural de sus incapacidades legales. Esto queda en la tradición jurídica romana y en el derecho canónico, generando una condición explícita en la mujer que repite constantemente las evidencias” (Duby y Perrot, 2001, p.136).

4. LA REPRESENTACIÓN DE LA MUJER EN EL MEDIEVO, EL RENACIMIENTO Y EL BARROCO

Hablar de la mujer medieval es hablar de un período histórico de más de 1.000 años. Una sociedad formada por hombres y mujeres, pero historiada sólo por los “hombres de religión”, se sobreentiende de religión cristiana, que es de la que se habla en la “historia del arte oficial”. Estos hombres viven separados de las mujeres por celibato, principalmente a partir del siglo XI. Ellos son quienes informaban de su época y de lo que había que pensar respecto a las mujeres. El arte del románico es religioso, dado que es un tiempo en que cristiano lo impregna casi todo, y donde dos figuras femeninas cobran una importancia fundamental: Eva y María. A través de esta dicotomía, el rasgo fundamental del pensamiento clerical pasa a ser la misoginia: o eres santa o eres pecadora.

En el Génesis, Dios siempre se dirige a Adán, Eva sólo es nombrada como una disculpa: “*Tu deseo vehemente será por tu esposo, y él te dominará*” (Génesis 3:16.) El tema del papel secundario de Eva está en la Biblia tanto en el Génesis como en San Pablo y los clérigos del románico lo utilizan en perjuicio de la mujer.

“Estos hombres piensan sobre la base de modelos que les suministra la Escritura. Por razones de estrategia eclesial, de disciplina clerical, de promoción de una nueva moral, en este pasaje del siglo XI al XII, Eva es humillada más que de costumbre” (Yarza, 1990, p.58).

Lo general es que la representación iconográfica del Paraíso reúna al diablo, a Eva y a Adán como protagonistas. En un capitel de la iglesia de *Notre Dame-du-Port de Clermont-Ferrand* podemos observar la representación del gesto de entrega

de la manzana. La expulsión del Paraíso la lleva a cabo un ángel que toma a Adán de la barba para echarlo. Eva está en el suelo, pateada por su pareja que, la arrastra de los cabellos. En la iconografía de la Baja Edad Media, Eva es siempre la más perversa. La gran culpable.

Hay ocasiones en que se representa a Eva fuera del Génesis:

“En la portada de Platerías (del siglo XII en sus comienzos), de la catedral de Santiago de Compostela, en el tímpano de la izquierda, la imagen más llamativa es la de una mujer semidesnuda que lleva un cráneo en la mano y el cabello suelto, desparramado por los hombros. Seguramente, es Eva, por quien la muerte entró en el mundo (Yarza, 1990, p.58)”.

El artista plástico románico, generalmente escultor, pero anónimo dado que el concepto de autoría no se dará hasta la etapa renacentista, se enfrenta a la tarea de representar el mal y el infierno con el aspecto que socialmente está admitido para producir el mayor horror y espanto posibles. Avaricia y lujuria, los vicios que la Iglesia combatió con mayor empeño, son representados con forma de mujer. Lujuria es la mujer cabalgando un gallo en las jambas de la portada de *Platerías* y, por lo general, la que monta desnuda y con la cabellera al aire algún animal. La sirena, tanto la que tiene forma de pez con parte superior femenina, como la que es pájaro con cabeza y pecho de mujer, está en todas partes como símbolo de la tentación. Desde La Ilíada nos llega hasta el Románico.

Otro de los temas importantes de la escultura Románica es el de mujer desnuda, envuelta y devorada por serpientes. Es la transformación de un antiquísimo tema de origen pagano. La *Terra Mater*, que en la antigua Roma e incluso antes, en el arte Mesopotámico, representaban la figura de mujer desnuda amamantando a serpientes. La asociación de la serpiente con la tierra se explica porque en la Antigüedad se suponía que este reptil se alimentaba de ella. Mujer, símbolo de la seducción: sirenas, arpías, alegorías todas ellas de la tentación de la carne....

No podía sostenerse la visión espantosa de esta sexualidad que se vendía desde

el púlpito, dado que la mujer era un elemento muy válido de trabajo y convivencia. El sentimiento de culpa generado al sentirse acusada de incitar al pecado y estar predestinada a ello por su condición femenina generó tal presión que dio lugar, en el siglo XII, al Resurgimiento. Era necesario para las mujeres que no podían soportar tanto menoscabo y viene provocado también por el cambio que tiene lugar en el siglo XIII, en el que la mujer estrena una faceta de comerciante y artesana al comenzar a formarse sociedades más urbanas, faceta que ya existía, pero que se comienza a oficializar.

Sin embargo, se sublima la imagen de la Virgen y es importante mencionar las grandes invocaciones Marianas, donde

“las multitudes medievales acudían en apretadas filas a rendir homenaje a la Madonna – Chartres, Laon, París, Coutances, Amiens “bendita entre todas las mujeres”. Pero las otras, todas las demás, ¿Qué han recogido exactamente de los beneficios de esta excepcional bendición?” (Duby y Perrot, 2001, p.43).

Durante el medievo, la cultura fue expresada y codificada en el lenguaje de la religión, y hubo mujeres que usaron los recursos que el cristianismo ofrecía.

Como un espacio importante de y para la cultura femenina existía el Monacato, normalmente ignorado como objeto de estudio. El monacato femenino hay que entenderlo desde la limitación que deriva de la situación de las mujeres en la estructura institucional de la Iglesia. Se conforma como una institución que se transforma en función de la fuerza personal y del estatus socioeconómico de fundadoras, prioras, abadesas o monjas implicadas en su historia. Son fundamentales los

“niveles de relaciones políticas y sociales de que pueden hacer uso, recursos útiles para arrancar privilegios, inmunidades y libertades personales o comunitarias a las distintas instancias del poder establecido” (Rivera, 1993, p. 72).

Y, sin embargo, sus representaciones iconográficas, que las hubo, de mujeres-sujeto, no tienen trascendencia en la historiografía.

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, el núcleo de reflexión iconográfico viene dado por cuestiones relacionadas con la disposición física del cuerpo femenino, con la índole moral del alma femenina, y con el intelecto femenino y su capacidad de adquirir formación. Obviamente éste es un discurso que pertenece a la cultura cristiana, donde prima el Código Canónico. El discurso sobre la inteligencia de la mujer supone una base de la que partirán todos los discursos posteriores, ya que suministra los argumentos en los debates sobre la capacidad femenina de ejercer autoridad y adquirir profesionalidad, de manejar las armas y las artes, de gobernar y reinar, de formarse e intervenir en las ciencias, en resumen, de ser sujeto de su propia historia.

Poco a poco las reinas y las mujeres en puestos de poder pierden su posición de influencia y pasan a ser figuras de ceremonia; los monacatos pierden su reputación como centros intelectuales y culturales mientras que las escuelas catedralicias y las Universidades se convierten en nuevos centros del saber.

Según Rosario Camacho y Aurora Miró:

“los motivos de esta transformación que relega a la mujer a un papel secundario de sumisión al varón son, en primer lugar, la fusión de las tradiciones germánicas con los valores de la civilización romana y en segundo lugar la consolidación del papel prioritario de la Iglesia, que provoca la difusión del papel menor y sumiso de la mujer difundido por los teólogos medievales en su evangelización (Camacho y Miró, 2001, p.31)”.

La mujer se incorpora a los oficios ciudadanos como tenderas, zapateras, orfebres... Podemos suponer que trabajaron en campos creativos, pero sólo aparecen representadas como bordadoras e hiladoras. Hilar, uno de los trabajos creativos en que la mujer puede desarrollarse como sujeto, se relaciona con la prostitución. La prostituta será uno de los motivos recurrentes de representación de la mujer

en el arte. Se rehabilita su imagen en el ámbito privado, pero no en la representación iconográfica. Continuamos presenciando las simbologías perjudiciales para la mujer: “*Cuando aparece con este sentido la escena no tiene equívoco porque siempre hay junto a la mujer algún fraile o seglar ofreciéndole una bolsa de monedas*” (Yarza, 1990, p. 70).

Se comienza a desarrollar la dualidad María/Eva que va a ocupar una parte muy importante de la iconografía medieval. En España, la más importante representación de la mujer en la Edad Media aparece en el s. XII en *las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. La mujer no aparece en los manuscritos científicos, históricos y jurídicos. Es en el *Códice de las Cantigas* y en *Libro de los Juegos* donde aparecen numerosas mujeres y, en una época en que se la equipara al pecado como hemos visto, aparece una visión distinta: la función de madre es destacada como algo importante (Domínguez, 1990). En el siglo XIII la exaltación de María va en aumento y en ella participan las nuevas órdenes religiosas de franciscanos y dominicos. Un innovador como Abelardo concilia “*un antifeminismo especulativo y un feminismo práctico*” (Duby y Perrot, 2001, p.65).

La Eva denostada, criticada y juzgada en los tiempos anteriores es cambiada por la Virgen. La Cantiga 60 lo resume en dos versos cortos que acompañan a las viñetas correspondientes: “*...Eva nos cerró las puertas del cielo...Santa María las abrió por Ave*”. En la miniatura correspondiente se ve a Eva cerrando las puertas del cielo mientras que Adán queda a un lado, sin participar y libre por tanto, de una parte de la culpa. En la viñeta siguiente María abre la puerta del cielo, haciendo posible la salvación de la Humanidad y siendo su gesto equivalente al “*Ave María*” con que el Ángel de la Anunciación, al saludarla, dio comienzo al ciclo de la Redención. En lo alto de misma Cantiga se contraponen Anunciación y Pecado Original: también es Eva aquí quien agarra la manzana y se la da a Adán, siendo ella quien escuchó a la serpiente. La contraposición entre Ave y Eva de la Cantiga 60 (en otro verso dice: “*Como entre Ave y Eva hay gran distancia*”)) (Domínguez, 1990, p. 33).

Esta dualidad, Eva y María, comienza a dar paso a la imagen de otra mujer: María Magdalena. Gregorio Magno en el siglo VIII funde estas imágenes tan diferenciadas de Eva y María dando paso así María Magdalena. En 1050, el santuario de Vézelay la abadía borgoñona, dedicada originariamente a la Virgen María, es puesta bajo el patronato de Magdalena (Duby y Perrot, 2001, p. 59).

En los siglos siguientes asistimos a la evolución de las tres imágenes de la mujer que predominan en la cultura de los clérigos: la tentadora (Eva), la Reina del cielo (María) y la pecadora redimida (María Magdalena). Durante mucho tiempo, cualquier representación iconográfica de la mujer, necesitará de una de las tres mujeres anteriores para poder plasmarse. En las *Cantigas*, como algo excepcional en la Edad Media, se representan muchas mujeres que aparecen mencionadas por sus cargos u ocupándose en sus tareas. Obviamente las que cumplen roles sociales consentidos como madres, amantes o barraganas.

A partir de la segunda mitad del siglo XII se asiste a una especialización de las tareas que en épocas anteriores no existían: aparecen los teólogos, canonistas, predicadores, pastores, hagiógrafos, enciclopedistas y místicos que pasan a dividirse el campo que anteriormente abarcaba un sólo hombre culto.

A pesar de la misoginia del clero se abre paso la idea de la igualdad, en la nueva estructura social las actividades pacíficas cobran fuerza y la mujer es esencial, dado que es quien rige la vida del hogar, de los cuidados y la emocionalidad.

Al final del siglo XIII y comienzos del XIV se produce un considerable desarrollo del arte erótico. A través de la idea del amor cortés se desarrolla una mística de la sexualidad inexistente desde los tiempos de Roma. Médicos como Magninus y Jean de Gaddesden proponen consejos de los que no renegarían los modernos manuales de sexología: describen con precisión las caricias que permiten conducir a la mujer al estado deseado para el cumplimiento del coito. Estamos empezando a aproximarnos al Renacimiento y aparecen los prototipos para las escenas del amor cortés, muy trabajados en el siglo XIV, que son reproducidos en las cajitas y plaquetas de marfil de tema profano.

A un tiempo que se desacraliza la representación de la mujer y comienza a aparecer más como objeto de deseo, se va considerando un valor en alza la belleza y la juventud. Las profesoras Elena Diez y Esther Galera entran en este tema de la representación de la mujer de edad avanzada en profundidad:

“El mayor número de mujeres ancianas en la pintura del Renacimiento lo encontramos preferentemente asociado con el vicio y la maldad. Manteniéndose la idea cristiana que asocia la decrepitud del cuerpo físico con el pecado, el mal y la muerte. Así también la fealdad suele aparecer como signo de desviaciones de conducta que el cuerpo se encarga de revelar. Las cantigas de escarnio aluden frecuentemente a la fealdad y a la vejez de las mujeres, mientras que los hombres aparecen burlados por su impotencia o por su forma de vestir, pero rara vez por su fealdad o su vejez” (Diez y Galera, 35).

En el siglo XVI en España, en tiempo de inquisición, los que más hablan de amor y sexualidad, los que tienen el uso de la palabra en las relaciones de pareja son los clérigos. Irónicamente los que por voto están apartados del sexo son los regidores del mismo.

Pero el Renacimiento trae cambios, el humanismo italiano hace de Venus la gran potencia creadora, pero el discurso eclesiástico sigue insistiendo en las pautas marcadas por la gran tradición patristica. Y la // Contrarreforma // se nutre de ella de modo que el panorama dibujado por los especialistas que se han acercado desde la óptica de la historia al estudio de la mujer en la sociedad del Antiguo Régimen (Baja Edad Media), coinciden en señalar que el modelo oficial y ortodoxo sólo permitía dos salidas, la del matrimonio y la conventual. Es decir: el amor sacro y el amor profano e incluso a veces los dos.

Las referencias de pintores y escultores a la moda cortesana del momento, modernizando la forma de vestir de sus santas son cada vez más frecuentes: la delicadeza y el recogimiento expresivos contrastan con los corpiños marcando el pecho y creando generosos escotes para la mirada del que desea:

“Santas vestidas de mujer creadas por los pintores y escultores flamencos. Mujeres vestidas de santas pintadas por Zurbarán y otros artistas... La aceptación de estas imágenes por parte del público aristocrático y burgués no esconde otra motivación que la de ser la otra cara de una misma moneda, en cuyo anverso la devoción y el culto público constituyen elementos tan importantes de la vida social que la iglesia es contemplada con un marco tan idóneo como el salón palatino para hacer ostentación” (Camacho y Miró, 2001, p.137).

El siglo XVII en España viene determinado por la temática religiosa, dado que la vida cotidiana está marcada por todo lo religioso. La iconografía de la Virgen y las escenas relativas a la vida de las santas llenan nuestra pintura, una característica fundamental de la pintura española, motivada por la situación social del Siglo de Oro. La representación o imitación de las acciones humanas que, según Manuela Mena (Mena 1990, p.105) son la clave de la teoría humanística de la pintura italiana del Renacimiento, en España no tienen lugar.

La visión de lo femenino incorpora a su representación la pobreza y la mendicidad. Pintores como Murillo o Velázquez, en obras como *La Sagrada Familia del pajarito* y *Mujer friendo huevos* respectivamente incorporan cambios de importancia sobre la imagen de las mujeres. El estudio psicológico que Murillo hace de la mujer independiente, mientras es San José el que cuida, o el de Velázquez, en la mujer friendo huevos, mayor pero activa y protagonista por sí misma, supone un importante cambio de concepto en el imaginario colectivo sobre la mujer en la plástica española.

En *Las Hilanderas*, retratadas por Velázquez *“La escena se concibe como un cuadro de género, con la representación del taller de hilanderas con tal verismo, que hubo de ser por mucho tiempo considerado ése su único asunto” (PÉREZ, 1992, p. 232).* Los inventarios de las colecciones reales que registran los cuadros de Velázquez, no mencionan a *Las Hilanderas* hasta 1772 aunque los especialistas sitúan la fecha de ejecución alrededor de 1650/56. El cambio más importante que estos autores producen es la representación de las clases populares donde lo femenino se

refleja con un aire de libertad totalmente novedoso.

La otra cara de la moneda la dan las mujeres vestidas de Santas que analizan Camacho y Miró. Un ejemplo es la figura de la Virgen en *La Adoración de los Magos*, pintada por Velázquez, que algunos autores consideran el retrato de Juana Pacheco pintada por su esposo (Camacho y Miró, 2001, p.219). Otro ejemplo de mujer retratada de Santa es

“el recogido por González Amezua alusivo al tremendo trauma emocional que produjo a las religiosas del convento de Valfermoso de las Monjas el comprobar que el cuadro de san Rafael, objeto de su más ferviente devoción, era en realidad un retrato de la renombrada comedianta María “La Calderona”, amante de Felipe IV. Por desgracia las religiosas destruyeron el lienzo cuando supieron quién era en realidad” (Camacho y Miró, 2001, p. 219).

Algunas representaciones de Santas parecen, así mismo, inspiradas en la visión de las mujeres de la nobleza, se pueden destacar las numerosas imágenes de Santa Cecilia sentada ante su instrumento musical, característico de la educación femenina de la época en la clase aristocrática y que queda mejor ejemplificado en las damas tentadoras que se aparecen al *San Jerónimo* (1639) (Sacristía del Monasterio de Guadalupe) de Zurbarán.

Como ejemplo de retrato aristocrático de mujer cosificada hasta el extremo, el más evidente es el de *Las Meninas* (1656). En este retrato la pequeña Infanta Margarita, es un ejemplo de cómo no se deben expresar sentimientos ni emociones, debido a la clase aristocrática a la que pertenece y por su condición de mujer, se le adorna hasta convertirla en objeto.

En todas las representaciones femeninas del poder aristocrático y real, la frialdad, la distancia, el orgullo son herramientas para disfrazar la personalidad de estas mujeres desde los primeros retratos cortesanos de fines del siglo XVI, hasta los más tardíos, como el retrato de La reina *Mariana de Austria*, de Juan

Carreño de Miranda (n. 1614) vestida con hábitos de viuda. Todos presentan el mismo tipo femenino, del que el espectador sólo puede ver el rostro y las manos. En este caso el retrato de la Reina Regente tras la muerte de su marido el rey Felipe IV. Es retratada en su doble condición de viuda y regente y es válido para la representación del poder, por ello la ausencia de características individuales.

Es difícil que los artistas españoles puedan atender encargos de obras de tema mitológico que es donde podrían dar más rienda suelta a su imaginación y a su capacidad de representación. Los italianos o los holandeses que trabajan en el desnudo con más frecuencia, casi siempre con la excusa mitológica, representan a la mujer como el objeto de deseo de los hombres.

5. REPRESENTACIÓN DE LA MUJER DESDE EL ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO HASTA LOS ALBORES DEL FEMINISMO

Al final del Siglo XVIII y principios del XIX, la pintura en España fue la última de las artes en incorporarse a la estética neoclásica, tras la arquitectura y la escultura. La influencia del neoclasicismo se dejó sentir ya iniciado el siglo XIX. Por una parte, se inclinaba hacia la pintura de Tiépolo y Mengs, y por otra, hacia la estética de ese excepcional y singular artista que fue Goya.

Vamos a diferenciar tres momentos en cuanto a la representación de la mujer dentro del período romántico en España: la Ilustración, la guerra de la Independencia y la época isabelina. Cada una de ellas tienen como última referencia la exaltación de los sentimientos del amor y la muerte (Arias, 1990, p.114).

En el umbral del movimiento romántico, a la mujer se la considera como un ídolo, pero al igual que en el renacimiento italiano, es para encubrir su escaso papel social. El artista que sin salirse del cliché social da el salto personalizando a la mujer es Goya, quien realiza la más grande representación de la iconografía de la guerra de la Independencia y, sin embargo, sin abandonar la temática bélica, en la lámina VII de *Los Desastres*, donde se representa la escena del sitio de

Zaragoza, la heroica acción de Agustina de Aragón disparando su cañón nos muestra un tipo de mujer nunca antes representada. También incorpora una iconografía casi inexistente en el enternecedor retrato que pinta de la joven *Condesa de Chinchón* (1800) embarazada.

La etapa de feroz represión que se inicia con la vuelta del Rey Fernando VII, ahoga esta línea espontánea y apasionada y los retratos femeninos dan un paso atrás volviendo a ser la representación del poder. Con la llegada de Isabel II al trono, hay un establecimiento definitivo de la burguesía que se convierte en sujeto de la historia. Todos los retratos femeninos de este romanticismo pleno, nos devuelven un ideal de moderación que en el plano estético intenta conciliar lo clásico con lo moderno. El retrato de *Gertrudis Gómez de Avellaneda* (1857), escritora a la que se le niega la entrada en la Real Academia, de Federico de Madrazo y *El retrato de Fernán Caballero*, representan la figura ideal de la cultura femenina de la época, cuando la educación de la mujer sólo se considera un ocio ilustrado (Arias, 1990, p. 116-117).

En el siglo XIX la dicotomía María – Eva se reafirma. Rousseau, en el libro V de *Emilio o la educación*, dedicado a *Sofía*, reclama la especificidad de la mujer en 1800, muy en particular el papel de madre, aspecto no especialmente valorado en siglos anteriores. En 1907 Henri Rousseau pinta *La encantadora de Serpientes* y en 1902 Edward Munch pinta *La Madonna*, que pudiendo ser un intento de derribar iconografías anteriores, se convierte en una penosa y tenebrista imagen de la mujer.

En Inglaterra tienen lugar cambios en la representación de la mujer, estudiados por Griselda Pollock en su libro *Woman as sign: psychoanalytic readings*. Analiza el fetichismo de los pintores prerrafaelistas, concretamente el cuadro de Dante Gabriel Rossetti, *Cabezas de mujeres con atributos florales* a la luz de los estudios psicoanalíticos llevados a cabo por Mulvey sobre la obra de este pintor. Según Pollock, sus retratos poco tienen que ver con la representación de la mujer, sino que representan fantasías masculinas. Seguimos sirviendo como objeto erótico. O

quizás servimos como objeto erótico más que nunca. Como explica Patricia Mayayo, otros escritos feministas pondrán de manifiesto el placer voyeurístico implícito en la contemplación de un género como el desnudo femenino:

*“Ya en una fecha tan temprana como 1972, John Berger, con su perspicacia habitual, observaba en su libro *Ways of Seeing* (“modos de ver”), la asimetría existente entre el varón, educado como sujeto-que-mira, y la mujer, definida como objeto-para-ser-mirado” (Mayayo, 2003, p.200 y ss).*

Erika de Bornay desarrolla en *Las hijas de Lilith* un brillante análisis sobre las infinitas versiones de la *femme fatale* que discurren a lo largo de la historiografía el arte y la literatura durante siglos: un modelo de mujer con un cuerpo medido y presentado para la mirada masculina. En *Mujeres en el Arte*, libro coordinado por Ángeles de la Concha, se analiza el sustrato cultural de la violencia de género a través de la literatura, el arte, el cine y los video juegos, explicando como por el hecho de imperar lo masculino universal como genérico no sólo nos excluye, sino que nos daña en lo más profundo de la identidad y forma parte de la violencia estructural. Detalla en este libro la profesora Amparo Serrano:

“Históricamente la mujer se ve despojada de su capacidad de autorepresentación durante muchos siglos. El arte, exclusivamente en manos masculinas, no ha podido reflejar la mirada de las mujeres, sus deseos, su subjetividad, por lo que durante largo tiempo la identidad femenina viene determinada por el cuerpo social, compuesto esencialmente por los hombres. [...] La repetición de la misma historia durante todo el desarrollo de nuestra cultura occidental va haciendo que sean cada vez más invisibles los aspectos más desagradables de la violencia explícita hacia la mujer, que no tiene más remedio que la sumisión, y cuyas agitaciones sólo pueden tener un sentido retórico, casi decorativo. Subyace a estas imágenes un terrible modelo de relación entre hombres y mujeres.” (Serrano de Haro, 2010, p.176).

6. PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX

Un siglo más tarde, el legado más importante hecho por los románticos es la idea nihilista y sentimental de *“lo interesante”*. Susan Sontag hace referencia a ello al referirse al:

“modelo importante de la vida bohemia, vivida con o sin la vocación artística. El tuberculoso era un rezagado, un vagabundo en busca de un sitio sano (...) Los románticos inventaron la invalidez como pretexto del ocio, y para hacer a un lado los deberes burgueses y poder vivir nada más que para su propio arte” (Sontag, 1998, p.38-39).

Respecto a las mujeres, que comienzan a tomar su papel de sujetas de representación, tropiezan con la contradicción que explica Erika de Bornay en *Las Hijas de Lilith*:

“Muchas lo solucionaron sublimizando su papel, revistiendo de ideal y de misión las funciones a las que habían sido destinadas. A esta sublimación contribuyó, sin duda, la aparición de un feminismo paternalista que se reveló como la única alternativa a la tradicional misoginia” (Bornay, 1998, p.69).

Aunque empiezan a aparecer mujeres artistas que son sujeto de creación, el término *“artista”* se sigue asociando a los hombres. Los autores surrealistas fundamentan sus trabajos en la tesis de André Bretón, que marca la dirección a seguir. Sobre tres de estos textos y sobre la lectura, desde el punto de vista de género, del *Manifiesto Surrealista*, trabaja Juncal Caballero para hacernos observar el cambio que se lleva a cabo en André Bretón que se refleja en el mundo de su entorno desde que escribe Nadja, hasta que escribe Arcane 17.

“La obra “Nadja” recoge y acoge entre sus páginas, imágenes. Las palabras utilizadas por el autor van convirtiéndose, poco a poco en documentos visuales. Lo maravilloso del azar, el poder de la vivencia, se nos van mostrando como un documento gráfico. Palabras/imágenes se entremezclan conformando una misma realidad” [...] “Curiosamente maquillada como si, habiendo comenzado por los

ojos, no hubiera tenido tiempo de acabar, pero con la raya de los ojos tan negra para una rubia. La raya, de ningún modo los párpados [...] Nunca había visto unos ojos como aquellos. Nos está hablando de su objeto de deseo, representado por el aspecto externo de "Nadja", ella existe para ser descubierta y representada por él". (Caballero, 2002, p.110).

En *L'amour fou*¹, Bretón menciona a muchas de las mujeres que fueron parándose en su camino. Las mujeres, el amor y el enigmático mundo del azar son los temas recurrentes del libro, pero no tiene de inspiración a una mujer concreta. Sus protagonistas son mujeres reales que provienen de los "encuentros" que el autor provoca. Quizás la protagonista más importante es la pintora Jacqueline Lamba, cuya entrada en el mundo artístico en general y el mundo surrealista en particular, se realiza bajo la tutela de quien será su marido:

"Cuando ambos se conocieron, Jacqueline trabajaba de bailarina en un Music-Hall. Ello no tendría nada de extraño si nuestra protagonista no bailara-nadara dentro de un gran acuario de cristal. Este tipo de trabajo tan poco corriente, su belleza, su feminidad, la facilidad con la que parecía desenvolverse en el medio acuático y la locura emocional y pasional sentida por Bretón, llevó al autor a equiparar a su amada con una Ondina" (Caballero, 2002, p.128)

El cambio llevado a cabo en el concepto de mujer a lo largo de la obra de Bretón y tan brillantemente analizado por Juncal Caballero corre paralelo al producido en el mundo del arte. La gran influencia de Bretón en el arte del siglo XX marcó un antes y un después del surrealismo, derribando muchas barreras de representación y de modos de representar. Bretón y Picasso, fueron los definitivos impulsores del derrumbe de la iconografía académica. Pero, Picasso hace de la mujer un objeto de deseo que narra en su obra destruyéndolo una y otra vez y Bretón representa el deseo de conciliación y comprensión. No obstante, las relaciones que ambos mantenían con sus compañeras eran de un

¹ Caballero, 2002

nivel de violencia y una toxicidad que hoy serían motivo de denuncia.

De algún modo las artistas Remedios Varo, Leonora Carrington, Dora Maar y tantas otras, son producto de esta contradicción. Muy interesantemente resueltas las conclusiones finales de Breton donde finalmente da un espaldarazo a la entrada de la mujer en el siglo XX, como cita Juncal Caballero:

“El aspecto social de las palabras bretonianas es esencial, en la medida en que intenta hacer una reestructuración de la sociedad de su época. De esta manera se irá viendo cómo los papeles, previamente adjudicados, pueden y deben ser intercambiables” (Caballero, 2002, p.142 y ss).

En España nos encontramos dos modelos iconográficos: las mujeres simbolistas de Maurice Denis o Joan Brull y las versiones realistas como Ramón Casas o Isidre Nonell. La primera, idealizada y sublimada, tiene un claro origen prerrafaelita y la segunda, proviene del contacto más directo con la realidad. Tanto en un caso como otro, la imagen de la mujer sólo es un soporte para la ideología subyacente y su concreción en un personaje femenino la convierte en “idea”. La referencia a la mujer finisecular, sobre todo en Cataluña, con la dureza del trabajo en la industria textil, y una burguesía de signo reformista y conservador, apenas aparecen representadas.

A principios del s. XX en España los artistas plásticos encuentran en la iconografía de la mujer un terreno donde reflejar las grandes novedades en las costumbres sociales de las mujeres que vienen acompañando a la “modernidad”: fumar, hacer deporte, adoptar hábitos masculinos que se concretan en la *garçon*. Más que una mera moda, es acceder a terrenos prohibidos por la moral y las buenas costumbres e ir abriendo espacios de libertad (Camacho y Miró, 2001, p. 243).

En la España de 1898 a 1914 se viven esas ansias de lo cosmopolita con una gran intensidad. Una vez más, el mejor reflejo de ello lo constituye la literatura. Al

igual que Fray Luís de León, Wenceslao Fernández Flórez nos describe a la chica de moda:

“se volvió para mirar recelosamente el aspecto poco rústico de la moza, en la que la sencilla blusa blanca y la negra saya y los cabellos rizados junto a las sienes delataban un leve refinamiento ciudadano. Doña Rosa observó con cierto disgusto que el zapato de la muchacha tenía alto el tacón y que llevaba al aire la rubia cabeza, sin el habitual abrigo del pañuelo de seda atado bajo el mentón, con el que doña Rosa había visto, sin excepción alguna, a toda cuanta criada llamó a sus puertas en busca de jornal” (Fernández, 1986, p.22).

Las mujeres con medias de Romero de Torres, con medias caídas o asomando la liga, resultaban provocativas y eróticas. Muy llamativas son las medias de los cuadros del pintor cordobés: *Conchita Torres* (h. 1921-1922), *La copla* (1927), *La chiquita piconera* (1930). Como podemos observar en las portadas de la revista *Blanco y Negro*, la iconografía de la mujer en la plástica española cambia, pero no cambia su filosofía, salvo excepciones como Maruja Mallo o las mujeres apodadas *“Las Sinsombrero”* (Tània Balló, 2016), cruelmente tronchadas por el golpe de estado de 1936. En las ilustraciones de BN podemos ver un conjunto de rostros femeninos, de bellezas modernas que dirigen todo tipo de miradas al espectador. Los ojos como parte más expresiva del rostro sugieren su personalidad, sus instintos y anhelos: un sinfín de sentimientos. ...es común a todas ellas un tono de distanciamiento e independencia. La mujer *Art Déco* no da idea de sumisión y su mirada no suele ser la de la mujer somnolienta del *Art Nouveau*, sino de una mujer despierta y atenta a su alrededor. Una mujer representada, evidentemente para ser observada.

El siglo XX con la aparición de las artes visuales y del cine y la exigencia sobre los cuerpos de las mujeres en este principio del siglo XXI, la vampirización a través de las cirugías, la exigencia de estéticas imposibles a través del cine y la industrialización y comercialización de productos que buscan ocultar el paso del tiempo exceden el espacio de este artículo.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Arias de Cossío, A.M. (1990). *La imagen de la mujer en el romanticismo español. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*. Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: U.A.M.
- Balló, T. (2016). *Las Sinsombrero*. Barcelona: Espasa Libros, S.A
- Blazquez, J.M. (1975). *Diccionario de las religiones prerromanas en Hispania*. Madrid: Istmo.
- Bornay, E. (1998). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.
- Bretón Caballero, J. (2002). *La Mujer en el imaginario surreal. Figuras femeninas en el universo de André Bretón*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Bru Romo, M. (1990). *La mujer en el arte prehistórico: simbología y representación. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*. Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: U.A.M.
- Camacho Martínez, R. y Miró Domínguez, A. (2001). *Iconografía Y Creación Artística. Estudios Sobre La Identidad Femenina Desde Las Relaciones De Poder* (eds.) Málaga: Servicio de publicaciones centro de ediciones de la diputación de Málaga.
- De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- Dominguez Rodriguez, A. (1990) *Imágenes de la mujer en las cantigas de Santa María. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*. Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: U.A.M.
- Duby, G. y Perrot, M. (Dir.) (2001). *Historia de las Mujeres*. Seis tomos. Madrid: Taurus.
- Duby, G. y Perrot, M. (2001). *La historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.
- Duran, M. Á. (1981). *Liberación y utopía*. Madrid: Akal.
- Fernandez Flórez, W. (1986). *Volvoreta*. Navarra: Salvat.

- Hauser, A. (1972). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol III. 1.088 y ss. Madrid: Guadarrama.
- Jorge Diez, M. E. y Galera Mendoza, E. Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada. Número 35.
- León, L. (2003). *De la perfecta casada*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 11ª ed. Madrid: Espasa Calpe.
- López Fdez. Cao, M. (2000). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Madrid: Narcea.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, Ensayos Arte.
- Mena Marquez, M. (1990). *La imagen de la mujer en la pintura española en comparación con la pintura italiana. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español*. Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: U.A.M.
- Pérez Sanchez, A. E. (1992). *Pintura Barroca en España (1600 – 1750)*. Madrid: Cátedra.
- Rivera Garretas, M.M. (1993). *Cómo leer en los textos de mujeres medievales. Cuestiones de interpretación, La voz del silencio II. Historia de las mujeres. Compromiso y método en C. Segura (ed.)*. Madrid: Laya.
- Serrano De Haro, A. (2000). *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*. Barcelona: Plaza Janés.
- Sontag, S. (1998). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus.
- Yarza Luaces, J. (1990) *De “Casadas, estad sujetas a vuestros maridos, como conviene en el señor” a “señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso”*. Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinaria. La imagen de la mujer en el arte español. Organizadas por el Seminario de Estudios de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: U.A.M.