

Universidad de Salamanca

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

**Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia
del Arte**



**EL ROL DE LA MUJER EN EL MATRIMONIO Y EN
LA FAMILIA. SU REFLEJO EN EL ARTE DEL
RENACIMIENTO.**

Autor: M^a Cristina Grau Sánchez

Tutor: Margarita Ruiz Maldonado

Fecha: 11/07/2013

Departamento de Historia del Arte - Bellas Artes

**Máster Universitario en Estudios Avanzados en Historia
del Arte**



**EL ROL DE LA MUJER EN EL MATRIMONIO Y EN
LA FAMILIA. SU REFLEJO EN EL ARTE DEL
RENACIMIENTO.**

Firma autor:

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'J. S.' with a large flourish.

Firma tutor

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'M. M. G.' with a large flourish.

Índice de contenido

1. INTRODUCCIÓN.....	1
a) Metodología:.....	2
CAPÍTULO 1.....	2
EL CONCEPTO DE LA MUJER EN EL RENACIMIENTO, BASE ESENCIAL PARA EL MATRIMONIO: PANORAMA SOCIAL Y CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS.....	2
a) Panorama social.....	2
b) Consideraciones filosóficas.	2
CAPÍTULO 2.....	13
2. LA EDUCACIÓN DE LAS NIÑAS. ¿DESDE QUÉ EDAD Y CÓMO SE CONDICIONABA EL POSTULAMIENTO DE LAS NIÑAS A LA VIDA FAMILIAR Y DOMÉSTICA?.....	13
CAPÍTULO 3.....	23
3. EL MATRIMONIO: IMPOSICIÓN, DOTE Y CONTRATO.....	23
a) La voluntad paterna.....	23
b) El compromiso y la dote.....	24
c) La boda.....	29
CAPÍTULO 4.....	34
4. LA DIFERENCIA DE EDAD EN EL MATRIMONIO: ADULTERIO Y DIVORCIO.....	34
a) El adulterio:.....	34
b) El divorcio:.....	38
CAPÍTULO 5.....	38
LA MUJER CASADA: ESPOSA, MADRE Y SUFRIDORA.....	38
a) El concepto de la maternidad:.....	39
a) El embarazo.....	39
b) El parto.....	43
c) La crianza.....	45
CAPÍTULO 6.....	47
UN DÍA EN LA VIDA DE LA MUJER CASADA.....	47
a) La mujer de bajo estrato social:.....	48
c) La mujer burguesa:.....	49
c) La mujer noble o de la realeza:.....	51

CAPÍTULO 7.....	53
LA SEXUALIDAD EN LA PAREJA.....	53
a) Generalidades.....	53
b) La sexualidad ilícita: la prostitución y la homosexualidad.....	54
La prostitución:.....	54
La homosexualidad en la mujer:.....	59
CAPÍTULO 9.....	64
LAS OTRAS “PAREJAS”: EL MATRIMONIO MÍSTICO Y EL AMOR CORTÉS.....	64
a) El matrimonio místico.....	64
b) El amor cortés:.....	65
10. CONCLUSIÓN PERSONAL:.....	67
11. BIBLIOGRAFÍA:.....	67

EL ROL DE LA MUJER EN EL MATRIMONIO Y EN LA FAMILIA. SU REFLEJO EN EL ARTE DEL RENACIMIENTO.

1. INTRODUCCIÓN.

Desde los orígenes más remotos de la historia de la humanidad hasta mediados del siglo XX, aproximadamente, la figura femenina, en general, ha vivido encorsetada por un sinnúmero de normas que han establecido las pautas de su comportamiento y, por tanto, el horizonte de su destino. Durante la pervivencia y auge de la civilización griega y el Imperio Romano, su papel y catalogación dentro del orden familiar ya profetizaban, de alguna manera, el tortuoso camino que deparaba ser hija, madre y esposa. Será en el transcurso del Renacimiento cuando este sometimiento comienza, muy lentamente, a desmoronarse en favor de un mayor acceso a la intelectualidad y, en consecuencia, al dominio de cierto nivel de conocimiento. Sin embargo, no debemos ubicar el clima renacentista en una vuelta al mundo clásico de forma absoluta, ya que este espacio de tiempo, en general, está plenamente influido por el cristianismo. Este profundo cambio no será igual en todas partes ni en el mismo momento. Italia, como punto de partida, y Flandes, como seguidor parcial de esta tendencia, se adelantan en bastante tiempo e influyen, posteriormente, en otros países como España e Inglaterra aunque aportando cada uno sus propias peculiaridades. Coexistiendo con ello, la contundencia teológica medieval se debilita en favor de una nueva concepción vital: el ser humano pasa a ser el centro y medida de todas las cosas. Las invenciones científicas cuestionan ciertos dogmas religiosos y la escolástica sufre un desprestigio trascendental. La mujer y el pecado aún rezuman connotaciones atávicas no sin importantes matizaciones. En términos generales, su situación personal mejora en cuanto su cotidianidad experimenta ciertos avances en sus expectativas educacionales y su protagonismo social aunque, de cualquier forma y en apariencia, esto último siempre supeditado a los designios masculinos. La llegada del Humanismo, que con su nueva forma de concebir el mundo intentará liberarse de los estreñimientos ascéticos y religiosos del pasado, abrirá, tímidamente, una estrecha vía hacia la autonomía femenina. Es, pues, el objetivo de mi trabajo indagar, a través de la pintura renacentista y flamenca de la Península Itálica, española y Países del Norte de los siglos XV y XVI, las siguientes cuestiones:

1. El concepto de la mujer en el Renacimiento, base esencial para el matrimonio: panorama social y consideraciones culturales.
2. La educación de las niñas: ¿desde qué edad y cómo se condicionaba el postulamiento de las niñas a la vida familiar y doméstica?
3. El matrimonio: imposición, dote y contrato.
4. La diferencia de edad en el matrimonio: adulterio y motivo de divorcio.

5. La mujer casada: esposa, madre y sufridora.
6. Un día en la vida de la mujer casada
7. La sexualidad en la pareja
8. Las otras “parejas”: El matrimonio místico y el amor cortés.

a) Metodología:

Para profundizar en este análisis enlazaré mi investigación y conclusiones con las disertaciones filosóficas de eruditos extranjeros y españoles conjuntamente. La metodología seguida para conseguir mi propuesta se circunscribe a los siguientes pasos: en primer lugar realizar un esquema orientativo acerca de los puntos principales a desarrollar, posteriormente, elaborar una profunda lectura de toda la información recogida en la bibliografía y, finalmente, utilizar obras pictóricas que ejemplifiquen y faciliten la explicación y comprensión de los capítulos comentados. La estructura de este trabajo se organiza en una introducción, ocho capítulos, una conclusión final y la correspondiente bibliografía.

CAPÍTULO 1.

EL CONCEPTO DE LA MUJER EN EL RENACIMIENTO, BASE ESENCIAL PARA EL MATRIMONIO: PANORAMA SOCIAL Y CONSIDERACIONES FILOSÓFICAS.

a) Panorama social

El renacer de la cultura y el mundo grecolatino se originará en la Península itálica a finales del siglo XIII y principios del XIV y perdurará hasta el XVI. Su extensión, posteriormente, a los Países del Norte y Mediterráneo no impedirá que sus características dejen una impronta profunda en estos lugares. Este cambio en el panorama mental y artístico, transformará el de la propia mujer en la medida en que se le restituyen los valores clásicos, especialmente los griegos, en donde se le otorga un papel preponderante como bien puede advertirse en su mitología. Sin embargo, no podemos obviar que se le asigna, principalmente, ser reproductora y célula básica del engranaje familiar así como transmisora y legitimadora de la herencia. De ahí que el contrato matrimonial seguirá siendo plataforma esencial para mantener los intereses políticos y económicos de la vida social. Ser madre, criar hijos y desempeñar las labores del hogar como tejer, hilar, limpiar, y cocinar subsistirán como “obligaciones” domésticas de las esposas ferozmente defendidas por el poder eclesial y gubernativo.

b) Consideraciones filosóficas.

La fuerza de la mujer en el Renacimiento radica en un nuevo despertar del eterno femenino greco-

latino, es decir, en su consideración como cuerpo y mente. Por otro lado, persiste hacia ella una fobia adversa fundada en las restricciones y culpas ancestrales del Antiguo Testamento. Según Margaret L. King¹, la igualdad hombre-mujer no se da en base a planteamientos personales y de profesión sino que se produce por ser ambos hijos del Dios y de la Diosa primigenios (Urano y Gea, entre los griegos). Ambos se contemplan como reflejos de la chispa divina y, por tanto, como candidatos al conocimiento. Entre los humanistas que esgrimen los derechos de las damas destacan Tomás Moro² con *Utopía* (1516), y Cornelio Agrippa³ con su obra “De la nobleza y preeminencia del sexo femenino” (1529) en las que, ambos, inauguran en sus textos las primeras manifestaciones literarias en defensa de la libertad femenina.



1. Ilustración de la primera edición de “Utopía”, 1516, de Tomás Moro.

1 Es profesora emérita de la Historia en el Brooklyn College y el Graduate Center de la City University de Nueva York. Es autora de varios libros sobre las mujeres, el humanismo y el Renacimiento en Venecia, y actualmente es editora en jefe del Renacimiento y la Reforma, bibliografía en línea publicada por Bibliografías Oxford.

2 Político, humanista y escritor inglés (1478-1535), que accedió a la Corte del rey Enrique VIII en calidad de jurista. En su obra “Utopía” imaginó una sociedad perfecta donde primaban los valores de igualdad, tolerancia y democracia. Su negativa a reconocer la legitimidad del matrimonio entre el monarca y Ana Bolena le llevaría a ser decapitado en 1535.

3 Escritor, filósofo y alquimista (1486-1535), destacó, entre otros, por su defensa de las libertades femeninas y por la búsqueda de las fuerzas ocultas de la naturaleza que, por entonces, se alejaban de las pautas explicativas de la doctrina cristiana.

En el primero es destacable su audacia, teniendo en cuenta los tiempos convulsos en que expone sus ideas, al asignar a la hembra la paridad junto al varón y al sugerir que *“tanto el hombre como la mujer convictos de haberse entregado antes del matrimonio a amores furtivos, son severamente amonestados y castigados”*. Sobre estas líneas podemos observar un grabado de la portada de la primera edición de su creación. El dibujo de una isla imaginaria donde reina la armonía en la convivencia y el reparto material proyecta el mismo equilibrio social que el autor pretende entre hombres y mujeres. Este diplomático no solamente aporta la novedosa idea de tratar con igualdad a ambos sexos, sino que en su propia vida familiar, institución que defendía profundamente, establecía la necesidad de proporcionarles una amplia cultura tal como atestigua en una carta escrita a su hija Margaret: *“Te aseguro que antes que permitir que mis hijos sean unos ignorantes y ociosos prefiero sacrificarlo todo y renunciar a los negocios para ocuparme de ellos, entre los cuáles a nadie quiero más que a ti, amada hija”*. Estas líneas son muy reveladoras, teniendo en cuenta que la mayoría de sus vástagos eran féminas. De hecho llamaba a su propia prole “la academia”, ya que era allí donde ponía en práctica sus ideas sobre la familia. Podemos decir que su propio hogar fue lugar de sus experimentos aleccionadores. No hizo ninguna distinción entre “ellos” y “ellas” en su empeño por aplicar valores igualitarios y, además, su casa fue conocida, como él mismo afirma, como “un modelo intemporal de felicidad doméstica”. En las reflexiones que manifiesta en “Utopía” subraya la importancia de implicar a la Iglesia y al Estado en esta misión. La no distinción de sexos en la vida diaria de este humanista fue ejemplo para los demás y un avance educativo esencial para la pedagogía existente hasta entonces. Agrippa, por su parte, explica el inmerecido trato discriminatorio de la mujer con respecto al hombre y realza la carga emocional misógina que ésta padece desde el principio de los tiempos. Platón, por otro lado, subraya el rol de la mujer como columna vertebral de la unidad familiar. En su entendimiento, el binomio hombre mujer-hijos conforma el núcleo del aparato sociopolítico.

Este cambio de la “Eva pecadora” tendrá unas consecuencias fundamentales en el desarrollo y las conquistas renacentistas. Sin la presencia activa de la mujer, el esplendor de estos años hubiese sido menor. Factor esencial que contribuirá a ello será la invención de la imprenta en 1450, aproximadamente, por Johannes Gutenberg. Con ella surge la posibilidad de empezar a construir un espacio de igualdad, al menos sobre el papel, con los hombres. Pueden hacer públicos sus pensamientos y se dan a conocer y a tomar parte activa en la vida intelectual. Adquieren la capacidad de expresar opiniones y, en consecuencia, de dar un gran impulso a su estatus. A ello contribuyen,

indudablemente, la reforma luterana⁴ (1523) y calvinista⁵ (1533) que desacralizan el matrimonio y lo convierten en un contrato voluntario entre dos personas. Con esta última doctrina y sus disposiciones se anima a la lectura bíblica y, por tanto, con ello se ayudará a extender la alfabetización femenina y su acceso a la cultura. Se dispone teóricamente de un ideario que ensalza el trabajo y el esfuerzo como una forma de acercamiento a Dios. Esta coyuntura será un camino estimulante por el que la mujer logrará incrementar su participación en el mundo laboral, la mayor parte de las veces junto al marido. Se verifican las primeras intervenciones de los estados seculares en el derecho matrimonial hasta entonces exclusivo patrimonio de la Iglesia. Este progreso ideológico se mezclará con un ideal de mujer alentado por los moralistas del siglo XVI. Se elogia el icono femenino que imite los dones de la Virgen María, ya que toda su persona encarnaba la pureza, la honestidad y virtud buscada por los más estrictos defensores del ejemplo mariano como el que nos ofrece bajo estas líneas Baccio della Porta, más conocido como Fra Bartolommeo⁶, autor cuya vida fue analizada por Vasari⁷ en la obra que escribió titulada “Fra Bartolomé de San Marcos en las Vidas”. En la pintura “La Virgen y el Niño”, el sentido abrazo que madre e hijo intercambian servirá para exaltar la importancia de la mujer en la vida familiar, en el cuidado de los hijos y, en resumidas cuentas, en una vida de entrega y abnegación. Toda la escena de esta hermosa Madonna se ubica en un tondo que delimita la visión del espectador y, de forma metafórica, el reducido camino al que se ven abocadas casi todas las mujeres.

4 Movimiento religioso, liderado por Martín Lutero (1483-1546), en la que sus características principales más relevantes fueron: a) Considerar la Biblia como única fuente religiosa, b) la única fuente de salvación es la fe, c) los sacramentos aceptados son el Bautismo y la Eucaristía. Esta renovación se produjo, en parte, por la gran corrupción que existía entre la jerarquía eclesiástica y el escándalo que supuso la dación de indulgencias papales a cambio de dinero.

5 Es un movimiento religioso liderado por Juan Calvino (1509-1564), considerado uno de los padres de la Reforma Protestante. La característica principal de su doctrina radica en la certeza de la predestinación humana al margen de su comportamiento y vida en la tierra.

6 (Toscana 1472 - Florencia 1517), se le conoce como Fray Bartolommeo partir de su ingreso en la orden dominica (1500). Es un artista que destaca en su destreza en la aplicación de la luz. La obra “La Virgen y el niño” está datada en 1495 y fue descubierta en 1992 y subastada en enero del 2013 por 12 millones de dólares por la casa Christie's. Durante el período de esa obra estuvo muy influido por el estilo de Leonardo da Vinci. La vida de Baccio, será analizada por Vasari.

7 Arquitecto, pintor y escritor italiano (1511-1574), es célebre por las biografías que realizó sobre artistas. Una de ellas realiza un estudio sobre Baccio, titulada “Fra Bartolommeo de San Marco” .



2. “La Virgen y el niño”, 1495, Fra Bartolommeo.

Juan Luis Vives⁸ autor de "Instrucciones de la mujer christiana" (1523), será otro de los pensadores que identificaba "la virginidad, la belleza, la abstinencia y los deberes matrimoniales" como las máximas cualidades de la mujer. Establecía una serie de normas para el adecuado comportamiento y forma de vestir de adolescentes, damas, casadas y viudas. Los moralistas del momento etiquetaron la transgresión de estos rígidos papeles como un mal contra las instituciones de la familia y la ética. La castidad seguía siendo, a pesar de la evolución social, un tema muy presente en la vida diaria, sobre todo, si entendemos la necesidad religiosa y social de reservarla al seno marital como medio de probar su integridad. Además, al margen de los cambios culturales que experimenta el Renacimiento, exigir la pureza sigue siendo privilegio y dominio del varón. La rutina de la mujer “virtuosa” debe ser esforzarse por alcanzar el arquetipo elaborado por la sociedad, cuyas características más importantes son: castidad, pureza, sumisión y obediencia, sin olvidar que su principal función es casarse y ser madre. Su participación en el desarrollo de la vida pública no solo era considerado inconveniente o indeseable, sino también, inmoral. Aunque la nueva cosmovisión aporta una racionalización mucho

⁸ Humanista, filósofo y pedagogo español (1493-1540), destacó, especialmente, por llevar a cabo un servicio de asistencia social por su obra “Tratado del socorro y de los pobres” y por su deseo de culturizar a la mujer aunque con muchas limitaciones.

más amplia que en el período medieval, la imagen y tratamiento de la mujer seguía siendo bastante arcaica. Además, no debemos olvidar que la mentalidad de entonces se guía por patrones religiosos y morales considerados sacros. En general, el hogar que diseñan los humanistas es un lugar de trabajo para la mujer y de descanso para el hombre. Aún así el “lado oscuro” de estos tiempos todavía mantendrá con ahínco la idea de la inferioridad física, moral y jurídica de ella. Tanto las grandes señoras de la Corte como las que llevan una vida sencilla y anónima proyectan los dos extremos en las que se les tiene en consideración: de rendida admiración o de brutal desprecio. Cuando tiene un protagonismo es dentro del hogar y, sin duda, con importantes riesgos. Es en esos “dominios” en los que tendrá que buscar mil y una artimañas, para intentar llevar una vida lo más protegida y digna posible. Ser madre soltera, soltera simplemente, esclava o prostituta, suponía pernoctar de forma permanente en un mundo lleno de miserias y vicisitudes. De cualquier forma, no fue hasta el Concilio de Trento⁹ (1545-1563), cuando se exigió el mutuo consentimiento como una necesidad absoluta para contraer matrimonio. Aún así podemos afirmar que asistimos a los primeros y titubeantes pasos hacia la emancipación femenina. El “himno” diario de la mujer es proyectar honor y abnegación. Rol que, dentro y fuera de la pareja, se verá continuamente supeditado a un complejo entramado de honestidad que aparece asociado, culturalmente, a una sexualidad establecida por la moral imperante. Buena prueba de ello serán las múltiples metáforas pictóricas, rescatadas del mundo pagano, que inundaran las salas de palacios de reyes, nobles (muchos de ellos importantes mecenas) y burgueses. Todos ellos ostentan una economía capaz de adquirir “joyas” de gran valor iconográfico que sugieren las pautas sociales a seguir, especialmente, para la mujer y lo relativo al mundo de la pareja. Además, se produce en alguna ocasión la unión entre pintura y literatura en la que, ambas artes, se convierten en cómplices para difundir y reforzar su mensaje. Giovanni del Fora¹⁰, será uno de esos maestros a la hora de “moralizar” a través de sus pinturas.

9 Fue un concilio ecuménico de la iglesia católica que se produjo entre 1545 y 1563 y sus decisiones principales giraron en torno a la unificación de la Iglesia y sus fieles, la confirmación y definición de dogmas, la adopción de pautas morales para el clero, sobre la autoridad de las Sagradas Escrituras y la Tradición en contraposición de los protestantes que sólo admitían, como tal, a la Biblia y su libre interpretación.

10 (Florenia 1432- Florenia 1497), pintor y muralista del Quattrocento y muy considerado como tal por Lorenzo el Magnífico. En “El combate entre el amor la castidad” reproduce la pasión que Petrarca sentía por Laura de Noves. Su amor no llegó nunca a consumarse. En esta obra, Petrarca (Cupido), baja de un carro e inicia la lucha. Existe otra pintura, compañera de esta, en Turín donde la castidad se ubica en un carro triunfal. Esta obra figuró en la Exposición Ghirlandaio y el Renacimiento en el Thyssen Bornemisza en Madrid en octubre del 2010.



3. “El combate entre el amor y la castidad”, 1480-1490. Temple sobre tabla 42,5 x 34,9 cm. National Gallery de Londres. Obra de Gherardo di Giovanni del Fora, pintor y miniaturista.

Durante el Renacimiento las alegorías mitológicas serán vehículo importante para asentar los fundamentos de una vida ejemplar dentro y fuera de la pareja. Sobre estas líneas podemos observar “la batalla” constante que supone dominar los impulsos carnales. El sexo sólo ha practicarse en el ámbito marital o, si no, abstenerse. Como la temática subyacente en la vida de la mujer es la búsqueda y el reconocimiento de su virtud, el arte será fiel reflejo de estas aspiraciones. En el caso que nos ocupa, podemos contemplar cuatro cualidades atribuidas al ejemplo moral que ésta ha de poseer. La muchacha, que representa a Laura Noves, es decir, la idealizada amada de Petrarca, de perfil armonioso y grácil simboliza la belleza, el cinturón de sus ropajes la castidad y el escudo con el que

se protege son sus creencias religiosas. Su oponente es Cupido, un ángel hermoso y atlético representa la tentación de todo lo bello que aparece ante sus ojos y que encarna el personaje de Petrarca y la pasión que sentía por ella. Las flechas rotas y el collar de oro que sostiene la dama encarnan el triunfo sobre el mundo de la seducción. En este caso Giovanni del Fora creará esta representación como una de las seis de la serie de ilustraciones de los Triunfos de Petrarca¹¹. Hermosura, equilibrio y narración engalan estos relatos sobre la relación entre hombre y mujer. No conseguir dicho propósito supone humillarse a sí mismo y a la pareja, si existe. “La mancha” del alma, del comportamiento, oscurece, para siempre, la reputación propia y familiar. Esta circunstancia será reflejada con gran realismo en “El suicidio de Lucrecia” por Joos Van Cleve¹².



4. “El suicidio de Lucrecia”, 1520 - 1525, Joos Van Cleve. Óleo sobre lienzo. Kunsthistorisches Museum, Viena.

En este lienzo, el autor, encarna de forma explícita la desdicha de la dama afrentada. La sexualidad ultrajada ha de ser expiada. Esta obra relata la historia de la hermosa mujer de Tarquinio Colatino,

¹¹ Humanista y lírico italiano (Arezzo 1304- Padua 1474) cuyo estilo generó el Petrarquismo. Escribió “Los Triunfos, poema de tercetos encadenados de fuerte carácter alegórico, donde ensalzará sus sentimientos respecto a su amada Laura de Noves y que Giovanni del Fora plasmará con sus pinceles en esta obra.

¹² (?1485- Amberes 1540), pintor flamenco que brilló por realizar temas religiosos y retratos. Llegó a ser uno de los artistas más importantes de Amberes. Supo combinar con acierto su fluidez técnica con su capacidad de captación psicológica. En esta obra, concretamente, como otras que acogieron esta temática se buscaba no solamente moralizar sino satisfacer la demanda de imágenes de desnudos y escenas eróticas, bajo la apariencia de un argumento histórico.

sobre cuya virtud éste apostaba en los campamentos con sus compañeros de guerra. Una noche, Sexto Tarquinio, enamorado de esta doncella, mancilló su honra violándola bajo amenaza de herirla con su espada. Dada tal ofensa, la dama se suicidó ante su esposo y padre haciéndoles prometer a éstos que vengarían su desgracia. Esta pintura recoge el momento en que podemos observar las “consecuencias” de no mantener intacta la pureza personal. La posición de sus manos, la expresión de su rostro denota la tragedia interior que la corroe. La necesidad obsesiva de mantener el contacto carnal, únicamente, con la pareja, deriva en un desenlace nefasto para la esposa, en caso de no ser respetada voluntaria o involuntariamente. Es, pues, meta ineludible del género femenino alcanzar el estereotipo inmaculado que sublima la doctrina cristiana.

Así, pues, lograr la castidad es obtener el máximo reconocimiento en una sociedad que, aún cambiante y abierta a ciertas modificaciones, conserva unos profundos cimientos cristianos que entroncan la virginidad y el recato de la mujer como salvoconducto social imprescindible para evitar el desprecio y la condena del entorno en el que vive.



5. “El triunfo de la castidad o la lujuria perseguida por la castidad”, 1530, Lorenzo Lotto. Óleo sobre lienzo. Colección Pallavicini Rospigliosi, Roma.

En esta obra, asistimos al éxito moral de la virtud sobre la lujuria encarnado en Venus y su hijo Cupido. Ésta es expulsada hacia otro lugar como metáfora de la victoria de la sensatez sobre la concupiscencia. Venus lleva uno de sus símbolos más característicos como la paloma y su brazalete de conchas marinas aludiendo a origen marino, concretamente de la espuma del mar. La estrella de la frente alude al planeta que lleva el mismo nombre que la diosa, lo que suele llamarse "el lucero del alba", que es uno de los astros más brillantes del cielo nocturno. En la mano podría llevar frascos de perfumes y cosméticos, que son una clara alusión a la vanidad. No debemos obviar la importancia del armiño posado sobre el pecho de la perseguidora en cuestión, que enfatiza la imperiosa necesidad de

proteger la castidad. Se cree que el cuadro en sí fue un encargo que Lotto¹³ tuvo que realizar para un regalo de boda y recordar a la novia “el talento”, principal que la susodicha debía mantener.

La concepción peyorativa de la relación mujer-sexo ya estaba secundada por escritores de la antigua Grecia como Eurípides que refleja en uno de sus personajes como Medea que dice: *“por naturaleza somos las mujeres las más incapaces de hacer el bien, pero artífices las más ingeniosas de todo el linaje e humano”* o Platón al afirmar que *“Realmente si una mujer quiere hacerse pasar por prudente no hace más que añadir una nueva locura a la que ya padece....”*.

Pero por encima de todo la autoridad del hombre sigue estando muy presente en cada uno de las facetas de la vida femenina y escuchar, callar y obedecer serán actitudes necesarias para ser estimada en la vida diaria. Este comportamiento es tema recurrente en el arte de todas las épocas y, por supuesto, también en el Renacimiento. Es el precio que ha de pagar por su “falta” desde el principio de los tiempos tal y como reflejará Miguel Ángel en su “Caída del hombre, pecado original y expulsión del paraíso” y Lucas Cranach el Viejo¹⁴ en su “Adán y Eva” de 1526. En éste último la dualidad del carácter femenino queda patente: son hábiles y perversas para engañar al hombre, su compañero, pero son necias porque se dejan burlar por el demonio. Son bellas y seductoras por fuera ya que los atributos de su cuerpo invitan al pecado pero son reprobables, interiormente, ya que su alma tiende al vicio y a la depravación. Toda la ambientación rebosa cierta carga de inocencia por la presencia de los animales dóciles y cercanos a la pareja, por la frondosidad del paisaje, excepto por la mirada de Eva y el acecho de la serpiente. Él, en su mirada y en su gesto, aparece como víctima de la conspiración urdida entre el Mal y la mujer. Por otra parte, es destacable la temática bíblica y, en ocasiones mitológica, que utiliza el autor ya que le permiten trabajar las características de los desnudos eróticos a los que tenía especial inclinación. Este pintor centra su atención, especialmente en la figura femenina, dotándola de sensualidad exterior y de malicia en la mirada. Recrea su capacidad técnica en concentrar en los ojos rasgados y la mirada sugerente todo el poder de “captación” que desprende la compañera amorosa. Esta escena, repetida hasta la saciedad en el arte, será un recordatorio permanente que artistas, en general, divulgaran como metáfora que domina las relaciones sociales del mundo.

13 (Venecia 1480-Loreto 1556-7), pintor veneciano de notable talento de estilo expresivo y de aguda intensidad emocional. En la obra que nos ocupa plasmó su capacidad de alegorizar temas tan importantes, en su época, como la castidad.

14 (Cranach 1472 -Weimar 1553), pintor y grabador alemán. En su pintura queda recogida la transición entre el estilo Gótico y el Renacimiento. Sus obras son fácilmente reconocidos dado su estilo muy característicos de sus personajes femeninos: sensualidad, ojos almendrados. Composiciones diagonales, oblicuas. En este caso es, especialmente, importante, su capacidad de plasmar la exuberancia de la naturaleza.



6. "Adán y Eva", 1526, Lucas Cranach el Viejo. Óleo sobre madera, 86,9 x 57,8 cm.
Colección privada.

CAPÍTULO 2

2. LA EDUCACIÓN DE LAS NIÑAS. ¿DESDE QUÉ EDAD Y CÓMO SE CONDICIONABA EL POSTULAMIENTO DE LAS NIÑAS A LA VIDA FAMILIAR Y DOMÉSTICA?

Con la llegada del Humanismo se incrementó el interés por el estudio del desarrollo de la infancia, al menos, en comparación con la Edad Media. Erasmo de Rotterdam en su obra “De pueris” de 1530, intentará comprender el comportamiento de los primeros años de un ser humano. Así, pues, la ruptura religiosa de Lutero también aportará unas repercusiones educativas trascendentales. En términos generales, la Reforma condujo a la idea de la instrucción universal y la creación de las escuelas populares destinadas a la formación de los más desfavorecidos económica y socialmente. El hecho fundamental es que todo ese cambio coyuntural, exhortaba a que todos debían saber leer e interpretar la Biblia y, por tanto, esta premisa sería el camino hacia el conocimiento de otras ideas y conceptos. Al popularizarse y secularizarse la educación, las mujeres se adentraron, paulatinamente, en el mundo del saber tanto tiempo prohibido para sus mentes. Será esencial la expansión del ideal educativo “*pietas literata*” o lo que es lo mismo, la piedad ilustrada o sabia. Será, pues, Lutero, un revolucionario, no solamente religioso, sino social y educativo que rompió el monopolio cultural, al que, hasta ahora, sólo tenía acceso las clases más altas y, sobre todo, los varones. Quiere proporcionar una formación universal y sin distinción de sexos ni estamentos. Incluso manifestó su creencia en que los niños debían encontrar en los estudios el mismo placer que en los juegos, idea que transformó la, hasta ahora, severa e incluso, en ocasiones, violenta, forma de instruir. Serán abundantes los textos donde se aconseje la educación más adecuada para las mujeres. Una de los que tuvo mayor éxito fue el escrito por Juan Luis Vives, donde desarrolla el tema de la pedagogía femenina en “La educación de la mujer cristiana y los deberes del marido”. En el capítulo IV es donde se hace hincapié en la instrucción personal de las damas. De todas sus aseveraciones concluimos que este humanista busca formar su saber de modo que se consiga moderar sus pasiones y pueda llevar, adecuadamente, el hogar y cuidar y educar a sus hijos. No se contempla la cultura como algo que enriquezca y la haga crecer como persona, sino como un instrumento que sirva a la sociedad, una ayuda para que la mujer se comporte como se espera de ella. La docilidad y la sumisión son cualidades necesarias para su adecuado comportamiento como afirma: “*en absoluto debe discutirse si las órdenes del marido deben ser para la mujer el sucedáneo de cualquier mandamiento divino, pues el marido reemplaza a Dios en la tierra*” (La formación de la mujer cristiana, II, IV, 14). En oposición a este machismo recalcitrante, Teresa de Jesús será, contrariamente, a Vives, una gran defensora de la mujer y su

formación. En múltiples ocasiones dejó constancia de sus lamentos ante las múltiples dificultades que encontraba para incrementar su sabiduría: *“nos tiene el mundo acorraladas”* (CE 4,1). Desde su posición como religiosa siempre reivindicó el derecho a conocer e investigar en la propia teología. Defendió con vehemencia la necesidad de que tanto el varón como la mujer pudieran aprovechar las capacidades mentales recibidos por Dios. Sus ansias de aprender y su alto coeficiente intelectual y de reflexión le llevaron a ser capaz de ver los peligros que encerraba una religiosidad puramente devocional, es decir, que pudiera llevar al fanatismo, por lo que llega a afirmar que *“prefiero que no se dedique a lo espiritual quien no es capaz de dejarse contrastar por quienes tienen herramientas teológicas para ver qué hay de cierto en lo experimentado”*. Pero incluso ante esta consciencia que manifiestan, excepcionalmente, algunas personas doctas, el cometido de cada mujer en su vida está estrictamente acotado. Pero si hay algo tristemente real es que ser niña en los tiempos renacentistas era un espacio de tiempo extremadamente corto. Esta etapa era aún privilegiada, en la medida en que la inocencia y despreocupación estaban permitidas. Las hijas de los campesinos, a partir de los 6 o 7 años, alternaban sus juegos con tareas domésticas como ayudar en la cocina, cuidar de sus hermanos, limpiar o, incluso, trabajar en alguna tarea en el campo. Las más adineradas, paradójicamente, mantenían durante menos tiempo ese ciclo pueril.



7. “Niña detrás de la puerta”, 1561, Paolo Veronese. Villa Barbaro, Maser.

Sobre estas líneas podemos comprobar como Veronese¹⁵ supo captar la candidez e inconsciencia de esos primeros años de vida. Medio escondida, detrás de una puerta, una niña asoma su rostro infantil como atenta a la escena que presencian sus ojos. A través de su expresión curiosa y expectante, el autor logra inundar la escena de ternura y delicadeza.

Desde muy pequeñas las enseñanzas paternas vislumbraban, en sus mentes, un destino ineludible hacia el matrimonio como una necesidad de dar una amplia descendencia a sus esposos. Se les hacía saber que el tiempo apremiaba debido a múltiples factores como guerras, hambrunas y diversas enfermedades que reducían, en mucho, la longevidad propia y la de los hijos. En el discurso humanista se contemplaba la importancia de que las infantas y mujeres de la alta nobleza se instruyeran para aprender a distinguir el Bien del Mal. Juan Luis Vives confirmaba que había mujeres muy aptas para ser instruidas, sin embargo, limitaba tanto sus lecturas como el uso de este conocimiento. Seguiría imperando la idea de que el saber femenino había de ser otra forma de ejercer un control moral sobre ellas. De cualquier forma el acceso a la cultura más excelsa era para las hijas de familias acaudaladas. Por ejemplo, la música será uno de los “tesoros” a los que pueden optar. Para poder acceder a ella debían haber nacido en una familia noble o aristocrática. Curiosamente, en este período no se consideraba mal visto que ellas pudieran aprender el alfabeto musical, siempre y cuando, lo practicasen en su propia casa. Pero el objetivo de esta permisividad tenía un sentido claro que era prepararse “adecuadamente” para la vida en pareja. Los instrumentos escogidos solían ser el arpa, el laúd, la cítara y la espineta.



8. “Muchacha tocando el laúd”, siglo XVI. Maestro de las Medias Figuras. Óleo sobre madera, 25,6 x 20,5 cm. Colección particular Bélgica.

¹⁵ (Verona 1528- Venecia 1588), es uno de los tres grandes maestros de la pintura veneciana de su siglo junto con Tintoretto y Tiziano. Sus obras, como en este caso, destacan por arquitecturas señoriales y la captación psicológica de sus retratados.

Sobre estas líneas podemos observar una de las obras más bellas y cándidas de este misterioso autor. Su destreza consigue reflejar la concentración y esmero que la joven parece aplicar en la ejecución de su partitura. Su mirada cabizbaja y la posición de sus dedos delatan un ensimismamiento profundo en el manejo de su instrumento. Toda ella, su pose y su gesto, irradian dulzura y serenidad, cualidades que le reportará su instrucción musical y de las cuáles, probablemente, tendrá que servirse en su vida matrimonial. La uniformidad fisiológica de las damas descarta que sean retratos de mujeres reales, sino más bien rostros creados en su propio imaginario.



9. “Concierto de mujeres” (1530-1540), Maestro de las Medias Figuras, siglo XVI. Óleo sobre lienzo. Museo del Ermitage, San Petersburgo.

De nuevo, este autor anónimo como es el Maestro de las medias figuras¹⁶, nos deleita con una composición triangular donde las damas despliegan sus dotes musicales dentro de un ambiente de aparente armonía y sosiego. Los ropajes y el trasfondo de la ubicación nos ayudan a situar el desarrollo de la escena en un interior burgués o cortesano, ambientes propicios para permitir, además de ventajosos pretendientes, ciertas expectativas culturales para la mujer. En otras palabras, el laúd, la cítara, o la epineta son instrumentos ideales para una mujer que pasa la mayor parte del tiempo en su hogar, tocando música para su propio entretenimiento o para el de su familia y amigos. Evidentemente algunas mujeres estaban satisfechas con este papel, y disfrutaban elaborando o interpretando sus propias composiciones. El problema venía cuando alguna de ellas quería independizarse y llegar a ser una instrumentista profesional. Había muy pocas posibilidades de que pudiese entrar a formar parte de una banda o una orquesta, sobre todo porque no tocaba el tipo de instrumento requerido y porque no estaba bien visto que una mujer tocara en público. Sucedió algo similar con el canto. Las mujeres cantaban en la privacidad de sus hogares, pero no se las animaba a cantar en público. *“Imagínese qué antiestético sería ver a una mujer tocando un tamboril o un bombo o soplando en una flauta o trompeta o cualquier otro instrumento por el estilo; y esto es así por el escándalo que encubre y acaba con esa dulce bondad que brinca cada una de las acciones que realice una mujer”* . (Castiglioni¹⁷, es personaje muy conocido, noble cortesano, diplomático y escritor del siglo XV). Como excepción tenemos a Maddalena Casulona, que fue una compositora del Renacimiento tardío. Nació en la Toscana donde recibió formación musical desde muy joven. Aunque se casó con un hombre llamado Mezari, se convirtió, con muchas dificultades, en la primera mujer compositora que pudo publicar su obra en el mundo occidental. Tuvo una estrecha relación con Isabel de Médicis, a la que le dedicó una cita en su primer libro de madrigales: *“Deseo mostrar al mundo, tanto como pueda en esta profesión musical, la errónea vanidad de que sólo los hombres poseen los dones del arte y el intelecto, y de que estos dones nunca son dados a las mujeres”*. Pero si hay una pauta seguida en todas las clases sociales es que desde su más tierna infancia, las niñas son mentalizadas para lograr que ese matrimonio sea provechoso y lucrativo. Por ello, la belleza, su capacidad de seducción a la par que una dote favorable serán “armas” esenciales para dicho propósito. La hermosura, que es un artificio a explotar, es un tesoro pasajero tanto para la mujer que la posee y la utiliza como para el hombre que la codicia. Por ello una de las ideas más tempranamente inculcadas en las mentes femeninas infantiles es que su belleza será un factor determinante en sus vidas y, también, muy valorado por los hombres. Este atributo marcará la diferencia entre casarse o

16 Pintor anónimo que se le ha relacionado con Lucas de Heere e incluso con Jean Clouet aunque sin confirmar ninguna de estas posibilidades. Su sobrenombre se debe a su hábito de representar a sus personajes de medio cuerpo. La similitud fisiológica de sus damas hace que se descarte que se trate de retratos de personas reales.

17 Noble y diplomático del siglo XVI que escribió la obra “El cortesano”. En ella describe la vida ideal renacentista en el que propone un modelo de caballero que sepa, entre otras cosas, tratar y conversar con las damas.

ser soltera. Esto último suponía la posibilidad de terminar sus días en un convento o, incluso peor, ejerciendo la prostitución y padecer un sinnúmero de desdichas morales y económicas. El valor de la juventud y hermosura estará muy bien reflejada, bajo estas líneas, en “Las siete edades de la mujer”, de Hans Baldung Grien¹⁸, en 1544. Su autor, trata de explicar una idea muy extendida en el siglo XV hasta el siglo XVII y es que la vejez era para las mujeres el momento de la decadencia: se marchita su belleza, pierden la fertilidad y adquieren vicios innobles. A los hombres, por el contrario, la edad sólo aparentaba afectarles en lo físico y no en sus virtudes morales. El atractivo y la lozanía de la mujer es una condición casi imprescindible para evitar el desprecio del sector masculino y, frecuentemente, de sus maridos. Hans Baldung nos ofrece una evolución cronológica y estética del desgaste físico que sufre. Representa la transformación de su cuerpo en las diferentes edades sin temor a revelar, a través de sus pinceles y tonalidades, los estragos del tiempo. Como la mayoría de sus obras, deducimos un sentido alegórico que, en este caso, es una forma de prevenir al sector masculino de la decrepitud a la que está sometida la parte carnal de los seres humanos. En relación a la desfiguración femenina, Quevedo realizaría en el siglo XVII un poema que encaja perfectamente con la obra y el tema que abordamos aquí y que se titula “*A la edad de las mujeres*”:

*De quince a veinte es niño, buena moza
de veinte a veinticinco, y por la cuenta
gentil mujer de veinticinco a treinta.
¡Dichoso aquel que en tal edad la goza!
De treinta a treinta y cinco no alborza;
más puédese comer con sal y pimienta;
pero de treinta y cinco hasta cuarenta*

*anda en vísperas ya de una coroza.
A los cuarenta y cinco es bachillera,
ganguea, juega y pide del vocablo;
Cumplidos los cincuenta, da en santera,
y a los cincuenta y cinco echa el retablo.
Niña, moza, mujer, vieja, hechicera,
bruja y santera, se la lleva el diablo.*

18 (Schäbischd Gmünd 1484 - Estrasburgo 1545). Pintor y grabador alemán, sus obras rebosan de sensualidad y de gran maestría al retratar el desnudo femenino, insistiendo, casi siempre, en el carácter alegórico de sus representaciones. En esta obra como en “Las Edades y la Muerte”, de 1547, vuelve a plasmar la idea de la Vanitas, de lo efímero de la vida humana. Sus imágenes evocan los estragos del tiempo y la sombra del pecado en los actos de la mujer.



10. “Las siete edades de la mujer”, Hans Baldung Grien, 1544. Óleo sobre tabla 96, 5 X 74 cm. Museum de Bildenden Künste, Leipzig.

A pesar de este panorama desolador para el ámbito femenino es necesario destacar la labor que otras

mujeres hicieron para sus propias semejantes. Estas son las mecenas del arte como fueron Isabel d' Este¹⁹ y Vittoria Colonna²⁰. La primera fue una profunda defensora del Humanismo, pasión que quedó reflejada en la creación de una corte esplendorosa citada en la obra "El cortesano" de Castiglione. Protegió, muy especialmente, a Mantegna, Rafael, y Giulio Romano, éste último arquitecto de Mantua. Básicamente lo que trató fue de ayudar a consagrar los artistas más relevantes del momento. En el caso de Vittoria Colonna, descendiente de la familia ducal de los Urbino, también destacó por su labor poética con sus "Rimas espirituales" y su influencia en la intelectualidad renacentista a través de obras de contenido religioso y político. El detonante que hizo aflorar su talento fue una desgracia, como la muerte de su marido, militar fallecido en Milán antes de que ella pudiese asistir a sus últimos minutos de vida. En ambos casos, estas "atrevidas" de su tiempo coincidieron en que, aunque sus enlaces matrimoniales fueron pactados, dicho discurrir conyugal fue armonioso y sosegado. Solamente cabría exceptuar la fase final de la convivencia de Isabella que tuvo que lidiar con los celos de un marido abrumado por la mayor capacidad administrativa que demostró su esposa durante su ausencia. De cualquier forma, estas damas fueron personas privilegiadas de su tiempo ya que muy pocas pudieron lanzarse a la aventura de plasmar sus ideas y su inteligencia en territorios acotados únicamente para los hombres. Ciertamente es que ambas contaron, desde su más tierna infancia, con un ambiente receptor de saber y de novedades culturales, circunstancia que ya invitaba, aunque fuera implícitamente, a encauzar el pensamiento hacia otros derroteros distintos a los tradicionales. Sus méritos quizás no radican tanto en la calidad de sus obras sino, sobre todo, en ese impulso profundo y desconocido, pero absolutamente necesario, que incita a las personas a seguir sus instintos emocionales desafiando todas las consecuencias posibles.

19 (Ferrara 1474- Ferrara 1539), esposa de Francisco Gonzaga II, marqués de Mantua, destacó por tener una personalidad amante de la cultura y defensora de artistas de su tiempo y sus obras.

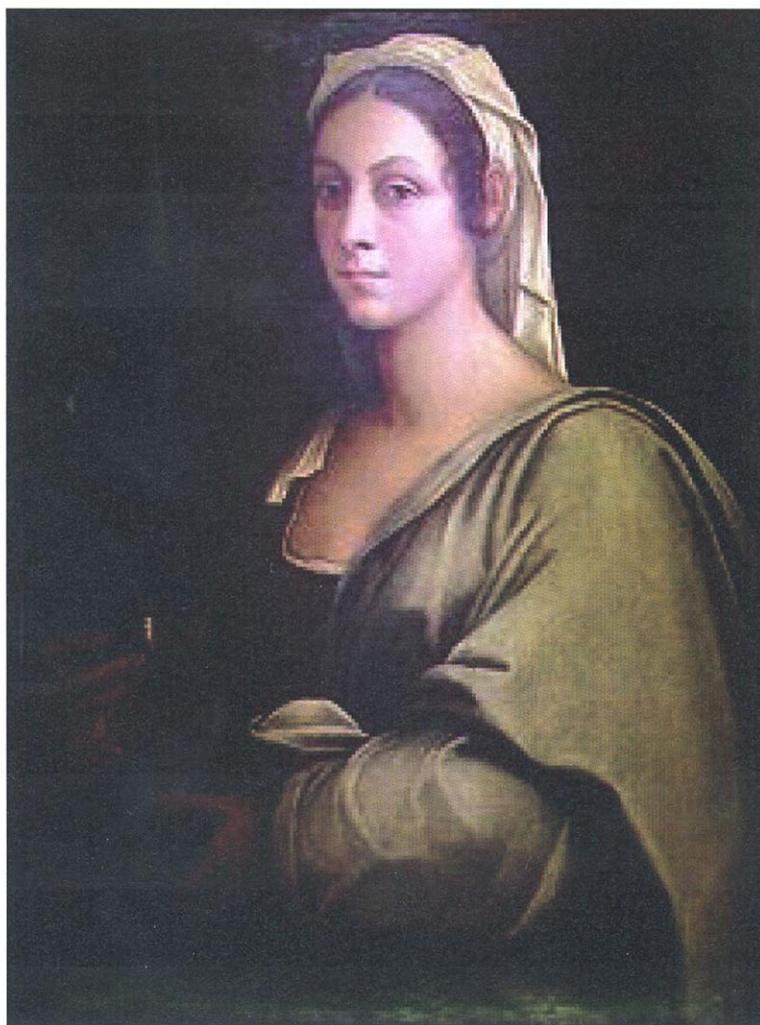
20 (Marino 1490-Roma 1547), poetisa e intelectual relevante de su tiempo. Culta y refinada, fue casada en 1509, a los 17 años, con el marqués de Pescara. Al morir su esposo, en 1525, debido a las heridas sufridas en la batalla de Pavía, Vittoria se dedicó a menesteres artísticos como su labor de escritora en obras de contenido político, amoroso y religioso. Mantuvo una gran amistad con Miguel Ángel que la estimó profundamente.



11. "Isabella d' Este", 1534, Tiziano. Óleo sobre lienzo, 102 x 64 cm. Kunstishistorisches Museum.

En esta obra podemos apreciar una Isabella, esposa de Francisco II de Gonzaga, en plena juventud. El autor de la misma tuvo que utilizar como referente otro retrato de la dama realizado por Francesco Francia ya que, por las fechas del presente cuadro, nuestra protagonista ya contaba con sesenta años. De aspecto delicado aunque firme, la dama aparece ataviada con sus mejores galas en la que destacan sus mangas en brocado, la estola de piel que recorre en diagonal su hombro hasta su cintura y un

tocado un tanto aparatoso que, por otra parte, realza el ovalo perfecto de su rostro. El fondo oscuro acentúa, de forma asombrosa, su piel sonrosada y su mirada firme. Como tantas obras del momento, la modelo posee los rasgos propios del ideal renacentista sustentados en una cabellera rubia, ojos claros y piel blanca. Una vez acabada esta preciosa pintura se dice que la propia Isabella comentó que ni siquiera cuando tuvo la edad en la que se la refleja en la misma tuvo tanta belleza. Tiziano²¹ no fue el único artista que la inmortalizó a través de sus pinceles, también fue representada por Leonardo da Vinci en un dibujo que hoy atesora el Museo del Louvre en París.



12. “Vittoria Colonna como Artemisa”, 1520, Sebastiano del Piombo. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Conde de Harewood Collection, Leeds, Inglaterra.

Sobre estas líneas contemplamos un magnífico retrato de Vittoria Colonna. Con porte majestuoso y

²¹ (Pieve di Cadore 1489- Venecia 1576), pintor y, considerado, mejor artista veneciano del Renacimiento. Su obra, en general y, muy especialmente, en sus retratos ofrecen una gran riqueza de colorido, sensualidad e idealización. Al autor se le encargaron, por parte de Francisco II de Gonzaga, dos retratos en 1534. Uno debía reflejar la edad que entonces tenía su esposa Vittoria (unos 60 años) pero, hasta hoy, no se ha encontrado, y otro de aspecto más rejuvenecido que es el que podemos contemplar sobre estas líneas.

sereno aparece portando en su mano derecha una pequeña vasija. Su mirada directa al espectador le otorga cierta aura de distinción y orgullo quizá por la propia admiración que ella causaba a hombres tan distinguidos y reputados de entonces como Leonardo da Vinci y Castiglione. Aparece ante nuestros ojos con una indumentaria cuidada aunque exenta del recargamiento decorativo y de la ostentación de joyas característico de las damas de su condición. Carece de los atributos físicos renacentistas aunque parece que, en este caso, del Piombo²² se preocupa más de reflejar el prestigio y la fuerza de una mujer denostada por aquellos detractores que se empeñan en alejar al sexo femenino del mundo cultural y artístico. El autor ha combinado, una vez más, la riqueza cromática de la escuela veneciana junto con volúmenes y formas cercanas a la monumentalidad estética de Miguel Ángel.

CAPÍTULO 3

3. EL MATRIMONIO: IMPOSICIÓN, DOTE Y CONTRATO

a) La voluntad paterna

Aunque en el S. XV la Iglesia comienza a desdibujarse en las decisiones personales y amorosas, la conyugalidad es un hecho sustancial a conseguir en el panorama vital de las mujeres. Al igual que en la Edad Media, su propia persona actúa de canal transmisor de los derechos sucesorios. El cambio, sin precedentes, lo aportan las teorías protestantes que renuevan las causas del divorcio por motivos tales como el adulterio o la simple incompatibilidad de caracteres. De cualquier forma, seguirá muy presente la búsqueda de la posición social a través de la unión marital. Los hijos podían casarse con ricas herederas y de esa forma aumentar la fortuna y la importancia de sus padres. Las hijas, por el contrario, debían tener una cuantiosa dote para atraer a los maridos más convenientes. No siempre las familias podían proveer de una cuantía necesaria a todas sus hijas, por eso las más jóvenes, frecuentemente, acababan en los conventos. Sabemos que en Florencia, había un banco de dotes en el que se depositaba una suma cuando nacía una niña. Una vez que cumplía 15 años, se devolvía el dinero con intereses para la obtención del ajuar. Se consideraba que una niña estaba lista para el matrimonio a los 12 años, pero normalmente no se casaba antes de los 15 ó 16. La importancia capital de los esponsales como medio de adquirir y mantener estructuras de poder y bienes impedía, a los jóvenes, influir en la modificación de los planes de sus progenitores, especialmente entre los miembros de las clases más adineradas pese a la doctrina eclesiástica que, teóricamente, defendía el consenso amoroso entre los contrayentes. Realmente, solo las clases bajas urbanas o rurales tenían

22 (Venecia 1485/1586 – Roma 1547), pintor de la llamada Escuela veneciana, demostró un estilo austero en sus inicios y, posteriormente, manifestó la influencia de Miguel Ángel en la monumentalidad de las figuras. Su estilo estuvo muy cercano al de pintores como Giorgione.

mayor libertad y posibilidad de resistencia frente a la tutoría paterna. Así, pues, afecto y matrimonio no solían ser ingredientes simultáneos de la relación marital, al menos, en sus inicios. Esto significaba que el amor, tal y como lo entendemos hoy en día, no entraba, habitualmente, en los componentes emocionales que sostenía la pareja. Reducir la existencia de los recién casados a una perpetua dependencia del varón era la consecuencia lógica y esperada socialmente. Las esposas se unían, al igual que en la Edad Media, por medio de la “caritas”. Este vocablo definía la afección que se podía tener a las personas, especialmente al marido (y éste a su esposa). El amor, propiamente dicho, sólo se daba a Dios. El objetivo principal, para ellas, era pertenecer a un grupo familiar que las amparase junto a sus hijos ya que esto suponía cierta garantía para su supervivencia. El compromiso de la pareja era, casi inevitablemente, el primer paso para obtener una cierta estabilidad económica y personal en el futuro. Las mujeres eran meros objetos de transacción supeditadas a los deseos económicos y familiares.

b) El compromiso y la dote

La dote es el patrimonio que la futura esposa o su familia entregan al novio, siendo en muchos casos proporcional al estatus social del futuro esposo. Su significado esencial era el de contribuir a la manutención de la propia novia y a las cargas matrimoniales. En todo caso, se otorgaba al hombre quien la administraba durante la duración del matrimonio y, de producirse el repudio, la separación o el divorcio tendría que devolverla. Podemos ver en la dote una especie de compensación o premio que el varón obtenía al decidir unir su vida, oficialmente, al de otra persona y un “salvavidas” económico para ella en caso de una posible ruptura matrimonial. Los artistas flamencos recurrieron, frecuentemente, a la temática de esta asignación y todo lo relativo al compromiso de pareja para plasmarlos en sus creaciones. El esposo era el centro de las decisiones familiares. El sistema tiránico de este “hábito” amoroso fue, especialmente gravoso, para las clases medias-altas durante el Renacimiento ya que suponía un ahorro de dinero que no siempre se lograba invertir adecuadamente en la medida que el matrimonio no era siempre tan “provechoso” como se esperaba. Además el marido tenía la facultad de ser libre en todas sus decisiones en todos los ámbitos. Era responsable en todos los asuntos legales, administraba las finanzas (la esposa no tenía participación en la riqueza del marido), y tomaba las decisiones cruciales que determinaban la vida de sus hijos. La autoridad del “pater” sobre la familia era absoluta, hasta que moría o emancipaba oficialmente a los hijos. En la Italia renacentista, los hijos no pasaban a ser adultos al alcanzar determinada edad; la adultez se daba sólo cuando el padre iba ante un juez y los emancipaba legalmente. La edad de la emancipación podía variar desde los diez cumplidos hasta casi los treinta. La esposa administraba el hogar, una posición que le daba un cierto grado de autonomía en su vida cotidiana. Rechazar a la persona elegida podía

incurrir en el llamado secuestro domiciliario o la reclusión en un convento acompañado de violencia física y, a veces, mortal. Pero la institución de la dote daba lugar a otro gran drama en la vida de las mujeres: La gran diferencia de edad de los contrayentes. Montaigne señala que *“el mercado nupcial sacrificaba la juventud femenina por el amor a la dote”*. Como había que garantizar la fertilidad y el sometimiento de la mujer, lo habitual era que la convivencia fuera muy dificultosa. Además el tema de la honestidad iba unida a la fama requerida por los teóricos del humanismo, siendo inseparables el uno del otro. Un ambiente así no necesitaba mujeres irascibles, orgullosas y sí serviciales. La mujer que aspiraba a contraer matrimonio había de ser trabajadora. Se había de mantener a la dama ocupada y así es como se inclinaba su función a ser hacendosa y a formar parte del engranaje productivo familiar. Esto se producía porque los humanistas vinculaban la honra a no estar ocioso y, por tanto, a la laboriosidad. Esto produjo, entre éstos, una permanente crítica hacia las mujeres burguesas que se preocupaban más de acicalarse y lucirse a vista de la sociedad que tener su hogar debidamente atendido. El combinado “deshonestidad-ociosidad-vanidad”, para una vida “digna” se contraponen al de “honestidad-laboriosidad-humildad”

El aspecto significativo del contrato era la cuantía de la dote, una cantidad de dinero que la familia de la esposa daba al esposo al celebrarse el matrimonio. La suma podía incluir joyas, dinero y objetos valiosos. Cuánto mayor era la aportación más probabilidades existía de casarse con un hombre de más alto nivel social y, en consecuencia, facultaba a su familia al mismo nivel; sin embargo, si la hija se casaba con un hombre de escasos recursos, la dote sería menor, puesto que la reputación de su familia elevaría la de la familia del esposo. Comprometerse era un acto establecido por la sociedad y recogido y propagado por los artistas más relevantes del momento.



13. “El compromiso”, 1527, Van Leyden. Óleo sobre panel, 30 x 32 cm. Koninklijk Museum Voor Shone Kunsten, Amberes.

Van leyden²³ nos expone, en este caso, el momento en que una pareja sella su compromiso, tal y como indica el propio título de la obra, con la entrega de anillos. La mano derecha de la dama sobre el hombro izquierdo de su prometido parece reforzar el sentimiento de unión que atestigua el intercambio. De la pose de los protagonistas, la escasa distancia que les separa y del gesto de sus rostros, se deduce cierto beneplácito y complacencia ante el acontecimiento. Esta armonía que desprende la actitud de los novios será la que se supone deberá reinar una vez casados. Será entonces cuando las exigencias y responsabilidades serán más vigiladas en la mujer, de acuerdo al

23 (Leiden 1494 – Leiden 1533), fue un pintor y grabador holandés, considerado el primer representante de la pintura de género holandesa. En sus pinturas destaca la monumentalidad de los personajes así como la precisión en el trazado de las líneas. A menudo se le compara con Durero por la temática tratada y su habilidad en el dibujo.

entendimiento de humanistas como Pedro de Luján o Erasmo de Rotterdam, aunque el marido debe responder con protección y respeto. Los ropajes, elegantes y lujosos, nos indican que son personajes de alto nivel social. Mangas anchas, tanto para dama como para caballero, cabellos adornados con tocados o sombreros que aportan elegancia y distinción. Monumentalidad en la composición de las figuras y originalidad en el ángulo desde el que retrata a la pareja son peculiaridades a destacar de la maestría del autor.



14. “La dote o el contrato de matrimonio” 1466, Quentin Metsys. Óleo sobre tabla, 56 x 89 cm. Museo de Arte Sao Paulo, Brasil.

En esta obra, Metsys, nos expone el momento en que se hace entrega de la dote. El intercambio de regalos, la efusividad de los novios y la aparente alegría de los presentes nos lleva a pensar que el acuerdo conyugal es beneficioso para las dos familias. Dinero, joyas, es decir, elementos muy valorados se exponen sobre la mesa sin ningún decoro. Más que la posible felicidad de los contrayentes parece que lo que realmente interesa es la contraprestación que cada familia obtiene. Casarse es un negocio y, por supuesto, malograrlo no es el objetivo. Resulta llamativo como el abrazo de la joven se produce en el mismo momento en que el novio, en una muestra de escaso romanticismo, abre, presuroso, la bolsa que contiene las monedas. Con este gesto parece que la pasión del momento es proporcional a la cuantía del peculio. Desde el punto de vista técnico, toda la atención visual recae en el centro del cuadro. La estratégica disposición y mirada de los propios comensales sobre la pareja, acentúan el protagonismo de ésta. Dentro de la importancia social que

tiene este evento, el artista dota de cierta connotación caricaturesca el talante de algunos personajes. El colorido de los trajes, la expresividad gestual de los rostros, la forma tan calurosa en que ella abraza al esposo imprime cierta sensualidad al acontecimiento. A primera vista, se adivina cierto aire festivo, incluso caótico, Algarabía, afecto y satisfacción son los sentimientos que irradia la escena realizada por este artista flamenco. El cuadro, en sí mismo, se aproxima más a una estampa satírica de las costumbres sociales. Cabe destacar la minuciosidad en el detalle y la capacidad de captar la psicología de los personajes.



15. “Retrato de boda de Coloma Helmschmid y Agnes Breu”, 1500-1505. Óleo sobre tabla 38 x 47,9 cm. Jörg Breu el Viejo y un pintor anónimo. Museo Thyssen Bornemisza, Madrid.

Podemos contemplar, sobre estas líneas, un magnífico cuadro de Breu el Viejo²⁴ en el que, de nuevo, se inmortaliza el acuerdo de boda. El novio enseña un anillo a la dama elegida como su esposa y, a la

²⁴ Este tipo de doble retrato es más frecuente, si hacemos una comparación, en el arte alemán que en el resto de países. La pintura procede de Italia, donde estuvo registrada el Palazzo Giovanelli de Venecia. De allí se trasladó a la Galería Fleishmann en 1930, siendo adquirido ese mismo año para la colección Rohoncz. Las iniciales, que aparecen bajo los dos escudos, son las que han permitido conocer la identidad de los retratados. Los especialistas han detectado que intervinieron dos manos distintas en su realización

postre, hermana del artista. Enseñar la alianza equivale a una propuesta y confirmación explícita que el enlace entre ellos está acreditado. El caballero, con la mirada sesgada y dirigida al espectador, parece buscar la presencia de testigos al acontecimiento. Ella asiste impasible, casi con pose estatuaria, al gesto de su prometido. El conjunto escénico transmite más indiferencia que gozo y felicidad por la unión venidera. Los escudos familiares, que ocupan la parte central superior, remarcan la categoría social de ambos personajes. Con este doble retrato asistimos a un compromiso nupcial más solemne que los ejemplos expuestos anteriormente. Sabemos que el futuro esposo, Helmschmid, perteneció a una importante familia de armeros, que trabajaron para el emperador Maximiliano, para Carlos V y, también, para el duque de Mantua, por tanto, para la novia Agnes Breu este matrimonio supondría una mejora sustancial de su estatus. En cuanto a la realización técnica de la obra se atribuye el retrato de Coloma a un pintor desconocido y el de Agnes a su propio hermano. Esta dualidad artística quedará especialmente diferenciada en el espacio de mayor amplitud y comodidad en que aparece la dama respecto a su esposo y los fondos que tienen una tonalidad muy distinta, así como el mayor detallismo en la indumentaria y el cabello de la protagonista.

c) La boda

Este acontecimiento en sí mismo estaba absolutamente supeditado a las formas protocolarias exigidas por la Iglesia. Realizarlo al margen de ella lo despojaba de toda validez legal y moral. Entre el común de la población, la tónica general, era que tres semanas antes de la celebración se publicitaba la misma a las puertas de la parroquia correspondiente por si acaso alguien tenía alguna objeción. Solían celebrarse a las 12 del mediodía y el cortejo salía desde la casa de la novia que iba acompañada de cantos y música realizada por laúd, y cítara. Abril y mayo eran los meses más apropiados para la ceremonia ya que, dados los escasos hábitos higiénicos, la olor de los contrayentes todavía eran soportable para consumir, sin demasiado sufrimiento, el compromiso. Como es lógico, la confirmación que nos ha quedado acerca de de las costumbres y organización de tan magno suceso hacen referencia a las clases más adineradas como los nobles o los reyes. En estos últimos las formalidades eran incesantes. Los representantes de los consortes negociaban los capítulos matrimoniales en los que se fijaba la dote, los privilegios de los cónyuges en el país respectivo así como los derechos dinásticos a los que renunciaban una vez producida la boda. Solía ocurrir que antes de la ceremonia los protagonistas no se conociesen o lo hicieran a través de algún retrato. La ceremonia regia constaba de varias fases: el primer acto consistía en la lectura y firma de las capitulaciones matrimoniales, a continuación se producía el desposorio, mediante el que las partes otorgaban su consentimiento. Esto tenía fuerza de contrato social que invitaba, formalmente, a llevar a cabo la vida marital. Algunas horas o días después se efectuaban las “velaciones”, así denominadas

porque los cónyuges iban cubiertos con un velo durante el acto religioso que santificaba la unión conforme a las leyes del derecho canónico. Como el fin último de la unión conyugal era procrear, el ritual civil y sagrado antes descrito no era válido hasta que no se produjera el primer trato carnal. Era esencial tener garantía que se había consumado y, por ello, este débito conyugal se llevaba ante testigos como en el caso de los Reyes Católicos como relató un cronista del momento “*esta noche fue consumpto entre los novios el matrimonio, donde se mostró cumplido testimonio de su virginidad e nobleza de jueces e regidores e caballeros, según pertenecía a reyes*”: También sucedió que, algunas veces, la realeza recurrió al matrimonio por procuración o por poderes. El novio enviaba al país de la novia a un príncipe o gran noble que actuaba, simbólicamente, en su lugar tanto en la ceremonia como en el lecho nupcial. En la alcoba se deslizaba una pierna o un brazo en el lecho como muestra de que el matrimonio se había consumado. Posteriormente, la princesa, ya legalmente, casada emprendía el viaje a su nuevo reino, acompañada por su enorme séquito de damas y nobles ricamente ataviadas. En la misma frontera se procedía a la protocolaria ceremonia de entrega y luego era acompañada por un numeroso cortejo hasta su encuentro con el rey. Esto contrastaba, ampliamente, con el concepto matrimonial utópico que ansiaba Tomás Moro “*los jóvenes debían conocerse previamente, y no solo por su conversación sino incluso desnudos. ¡fuera los vestidos que tanto engaño podían encubrir bajo sus ropajes!*”. De cualquier forma, la futura esposa siempre estaba en una posición de desventaja respecto a su pretendiente. Acatar la decisión de los padres y los deseos del candidato, siempre que la compensación económica o política fuese provechosa, se convertía en una obligación ineludible. Este “deber” fue perfectamente relatado por Botticelli en una serie de cuadros donde, el autor, expone las consecuencias de no obedecer las normas establecidas o rechazar la propuesta de matrimonio. El conjunto pictórico está realizado al temple sobre tabla y en los tres primeros episodios la violencia y el sufrimiento son “la guía” para obtener la aceptación femenina.



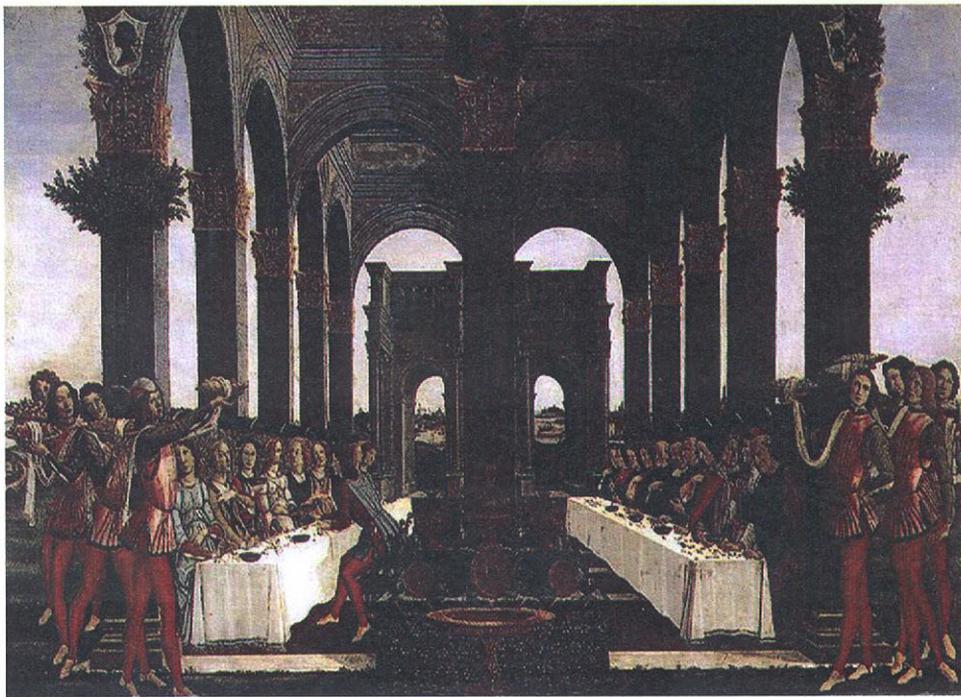
16. “La historia de Nastagio Degli Onesti”, 1483, episodio primero, Sandro Botticelli. Técnica mixta sobre tabla, 83 x 138 cm. Museo del Prado, Madrid.



17. “La historia de Nastagio Degli Onesti”, 1483, episodio segundo, Sandro Botticelli. Técnica mixta sobre tabla, 83 x 138 cm. Museo del Prado, Madrid.



18. “La historia de Nastagio Degli Onesti”, 1483, tercer episodio, Sandro Botticelli. Técnica mixta sobre tabla, 83 x 138 cm. Museo del Prado, Madrid.



19. “La historia de Nastagio Degli Onesti”, 1483, cuarto episodio, Sandro Botticelli. Temple sobre tabla, 84 x 142 cm. Palacio Pucci de Florencia.

Antonio Pucci, mercader florentino, encargó como regalo para la boda de su hijo este conjunto pictórico a Botticelli en 1483. El tema esta inspirada en la octava novella de la Quinta Jornada del

“Decameron”²⁵ de Boccaccio²⁶, concretamente de “El infierno de los amantes crueles”. El resumen de dicho relato viene a explicar una moraleja en la que se concluye que la mujer nunca debe negarse a las pretensiones de aquel que la corteja. Para conseguir su propósito el tal Nastagio recurre a la violencia hasta obtener el sometimiento de su “amada”. Por tanto, en esta obra se demuestra la imposición al que estaban obligadas las damas respecto a sus pretendientes. Desde el punto de vista artístico, podemos destacar la viveza del colorido y el dinamismo de los personajes de los tres primeros episodios, mientras que en el último la profundidad visual se logra, especialmente, al posicionamiento de la fila de camareros que ocupan un primer plano. Este tema tuvo una amplia popularidad durante el Quattrocento como decoración de cabeceras de cama o arcones nupciales, también llamados cassoni. Estos baúles de lujo se decoraban de forma alegórica para dirigir el comportamiento de las jóvenes casaderas. La hipótesis más fidedigna se inclina a pensar que estas tablas, debido al tamaño que poseen, fueran en realidad spallieras, es decir, paneles decorativos que se encastraban en paredes forradas de madera, parecidas a las “boisseries” francesas. Se sabe, con seguridad que fueron un encargo de Lorenzo el magnífico como regalo para Giovannozzo Pucci con ocasión de su matrimonio con Lucrezia Bini en 1483.

25 Se trata de una obra escrita por Giovanni Boccaccio, en 1353, que relata cien historias en la que la temática desarrollada se centra en el amor, la inteligencia humana y la fortuna. En el conjunto de estos textos se representa al hombre y a la mujer como dos seres destinados al amor y que, como tal, han de experimentar corporalmente todas sus pasiones.

26 (Florencia 1445- Florencia 1510), pintor italiano que se formó con Filippo Lippi y que destacó en sus composiciones mitológicas, religiosas y en numerosos retratos. Su capacidad de recrear paisajes y situaciones rodeadas de naturaleza son, especialmente, llamativas. En esta obra utiliza una alegoría para “enseñar el camino” a la jóvenes casaderas. El artista tomó la historia de la Octava novella de la Quinta Jornada del Decamerón de Boccaccio “El infierno de los amantes crueles”.



20. “Marido y mujer o retrato conyugal de Niccolò Bonghi y de su mujer”de Lorenzo Lotto, 1543. Óleo sobre lienzo, 96 x 116 cm. Museo del Hermitage. San Petersburgo, Rusia.

Fueron muy frecuentes los cuadros que buscaban moralizar el camino marital. El arte ayudaba a cimentar los “pilares” de la ética y en estas obras los iconos metafóricos tenían una poderosa función. Los animales, las plantas y la naturaleza, en general, fueron utilizados, frecuentemente, como simbología conceptual con todo lo relacionado con la moral. Sobre estas líneas observamos un matrimonio típicamente burgués de la Italia renacentista. Ambos esposos próximos el uno del otro en sus gestos. El esposo señala la ardilla, encarnación de la avaricia y la maldad, mientras sujeta una nota: “homo nunquam”, que exhorta a que “el hombre nunca debe comportarse así”. El perro, en brazos de su esposa, representa la fidelidad a la que se deben los cónyuges, mientras que los árboles doblados por fuerte viento que se advierten a través de la ventana encarnan la fuerza de la unión que, ambos cónyuges, deben tener ante las adversidades. Una vez más, el arte ayudará a publicitar la moral

imperante. Así, pues, el paisaje que se aprecia al exterior no es más que una guía y forma de subrayar la actitud que ha de tener una pareja bien avenida.

CAPÍTULO 4

4. LA DIFERENCIA DE EDAD EN EL MATRIMONIO: ADULTERIO Y DIVORCIO.

a) El adulterio:

Casarse sin amar al cónyuge era un hecho absolutamente rutinario en la sociedad del Renacimiento, especialmente entre las clases sociales más elevadas. Buscar una seguridad económica y un prestigio del linaje, sobre todo por parte de los progenitores, daba lugar a múltiples infidelidades entre los contrayentes. Dicha circunstancia predisponía, de alguna forma, a que, especialmente, la mujer joven buscara consuelo en brazos de hombres más apuestos y lozanos. La falta de compromiso emocional en los matrimonios pactados alentó las relaciones extramatrimoniales, sobre todo para los grupos cuyo estilo de vida ofrecía tentaciones frecuentes. En este aspecto, nos referimos a la nobleza y personajes reales, que por la propia dinámica de su vida, solían conocer a más personas que, por ejemplo, un campesino que, noche y día, se dedicaba a conseguir una cosecha suficiente para sobrevivir él y su familia. La clase social más relevante viajaba, con frecuencia, a numerosos y distintos lugares, optaban a distracciones que, lógicamente, conllevaba una mayor interrelación con el mundo exterior al de su propia familia y, por tanto, tenían más “oportunidades” para la infidelidad. La curia eclesiástica tampoco estaba exenta de este tipo de tribulaciones ya que, a menudo accedía a los favores de damas casadas de notable estirpe, ya que su misión adoctrinadora conseguía adentrarse en el más íntimo rincón de sus pensamientos y, como no, de su devoción. Si bien la permisividad sexual para los varones era la norma, se esperaba que las mujeres siguieran distintas líneas de conducta. Como ejemplo de ello sabemos que la primera esposa del duque Filippo, María Visconti de Milán, tuvo un desliz amoroso con el músico de la corte y se la ejecutó por ello. El arte pictórico no fue ajeno a este fenómeno existente en todas las capas de la sociedad. Se reflejó, en muchas ocasiones, esta doble moral existente, a pesar de las advertencias religiosas y políticas que intentaban definir el camino “correcto” de las personas y sus familias. En el caso de Cranach el Viejo trató esta temática con insistencia porque además de ser amigo personal de Martín Lutero, destacó por ser el pintor del reformismo y azote de la moral desviada de las pautas religiosas.



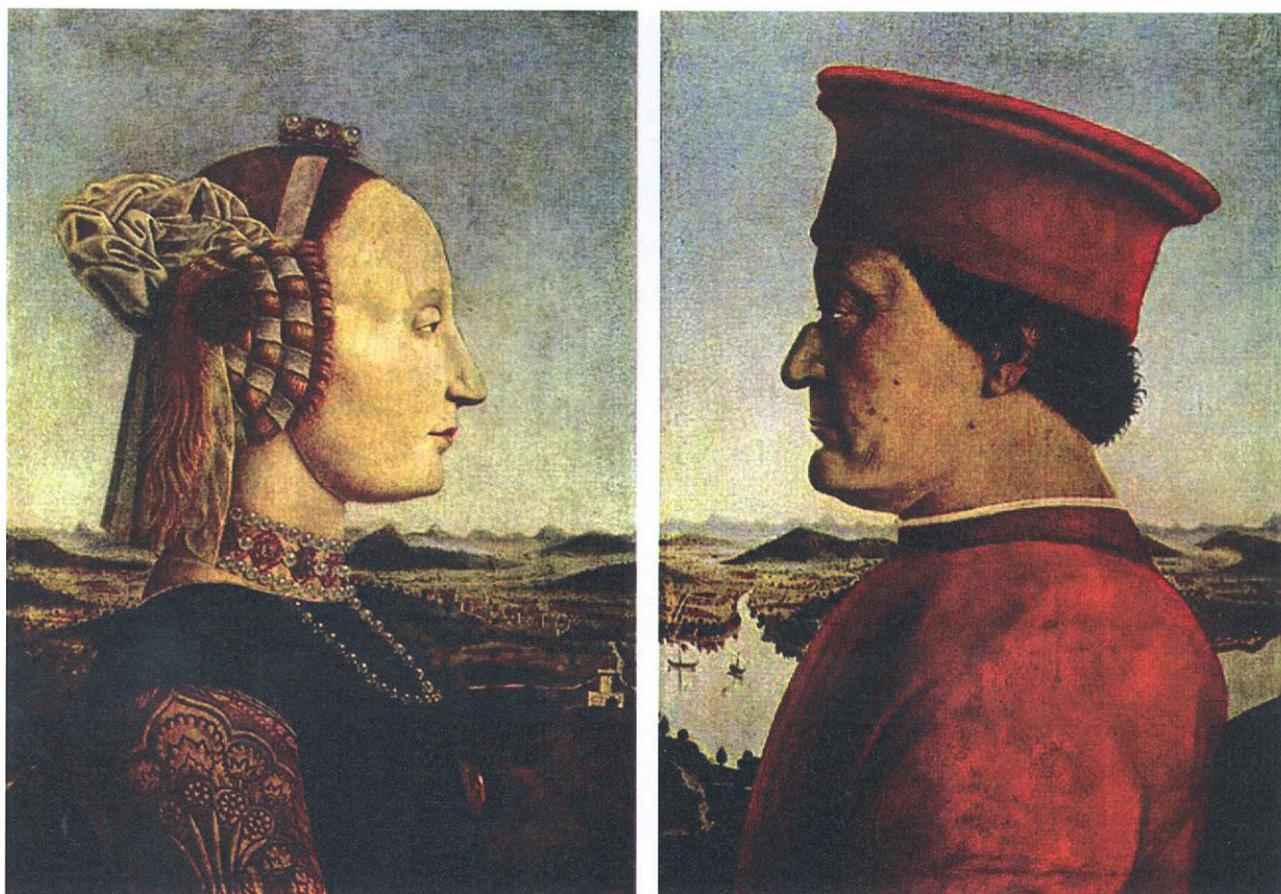
21. “Pareja amorosa desigual”, 1517, Lucas Cranach, el Viejo. Clasificación genérica. Óleo sobre madera, 27,3 x 18 cm. Colección Legado Cambó. Museo nacional de arte de Cataluña (MNAC).

En esta obra de Cranach, la desigualdad de años no se evidencia, solamente, a través de los rasgos físicos de los dos personajes sino en la actitud del uno respecto del otro. Él, con ostensible posición de entusiasmo hacia ella, tanto en la forma en que la mira como en el modo en que rodea su cintura.

Mientras tanto, ella se muestra pasiva con una pose de resignación, totalmente apática a la pasión que manifiesta el anciano pero robando el dinero de su monedero. Su mirada, directa al espectador, parece casi una burla a la grotesca situación que, tan fielmente, ha sabido exponer el autor. Esta temática es uno de los predilectos de la Reforma luterana porque, además, sirve para perpetuar el aura de pecado y depravación que envuelve a la mujer y que puede contagiar al hombre. En el lado derecho, cercano al brazo de la joven podemos observar el distintivo típico del artista: Un dragón (en algunos sitios se identifica cómo serpiente) con las alas elevadas hacia arriba.

Los matrimonios con una gran diferencia de edad entre ellos eran absolutamente comunes en este período de la historia y desembocaba, fácilmente, en el adulterio reincidente, siendo el femenino duramente castigado. Según G. Chaucer²⁷, suponía una grave transgresión al romper la fe matrimonial, en la cual residía la clave del cristianismo, y sin ella el sentido del amor se tornaba vacío. Incurrir en el adulterio suponía perpetrar, al mismo tiempo, un hurto y homicidio: hurto, “*porque se despoja de algo a alguien en contra de su voluntad*”, y si es la mujer la adúltera, “*con su comportamiento roba su propio cuerpo a su marido y lo entrega a un lujurioso, lo profana, y roba su alma a Cristo y la entrega al diablo*”; homicidio, porque a través de la relación adúltera se «*escinde y se rompe en dos lo que fue una sola carne*». Además, se comete una corrupción y un sacrilegio al contravenir el sacramento del matrimonio que Dios instituyó en el Paraíso «*durante el estado de gracia original para multiplicar el género humano*». En el caso que no ocupa la representación enlaza con el propósito de la moral reformista de la época que sigue viendo a la mujer como fuente de pecado. Frente a la habitual infelicidad en la que vivían los esposos, por la ya comentada diferencia de edad, también existieron parejas que gozaron de buena armonía a pesar del abismo generacional que les separaba. Este es el caso de Battista Sforza y Federico Montefeltro. Ella tenía trece años cuando se adentró en las “fauces de la convivencia” y él treinta ocho. Aunque esta dama murió extremadamente joven, la dicha que acompañó sus vidas de casados quedó muy bien expuesta en una frase atribuida a ella respecto de su marido: “ El deleite tanto de mi público como de mis horas privadas”

27 Escritor, filósofo y diplomático inglés (1343-1400), escribió “La leyenda de las buenas mujeres”. Se caracterizó por su severidad moral respecto a la fidelidad.



22. “Díptico de los Duques de Urbino”, 1472, Piero Della Francesca. Pintura al temple sobre tabla, 47x 33 cm. Galeria Uffizzi, Florencia.

Este magnífico cuadro de Piero Della Francesca²⁸ nos ofrece un retrato de Battista y Federico Montefeltro ubicados uno frente al otro. Matrimonio modélico, al menos tal y como se concebía en el Quattrocento, fueron firmes defensores de las artes y las teorías humanistas. Quizás, esto fue, uno de los puntos en común de vital importancia para mantener la armonía conyugal de la que disfrutaron. La pose de perfil, muy similar al realizado en las monedas romanas y muy de moda durante el Renacimiento, ayuda a una mayor idealización física y social de ambos cónyuges. Al dotar de gesto firme y distante a los protagonistas, el artista logra transmitir la solemnidad y el poder que detentaban. Es, especialmente, llamativo el blancor de la tez de Battista, característica que, probablemente, se debe a que se utilizó como modelo su máscara mortuoria, ya que había fallecido en la fecha de la que data la obra. Él, con nariz aguileña y piel muy bronceada, posa de su lado izquierdo ya que, por avatares de la guerra, había perdido su ojo derecho y no permitía que se le retratara desde otro ángulo. El paisaje que se divisa en segundo plano y realizado con una técnica miniaturista, se interpreta como parte del territorio de Montefeltro. La composición en la cuál los esposos mantienen

28 (1415 Sansepolcro – 1492 Sansepolcro), pintor italiano que aportará a sus obras una importante volumetría en sus figuras e iluminación aunque, también sus rostros transmiten cierta frialdad expresiva.

una posición sobreelevada con respecto al paisaje de fondo supone una novedad en la pintura italiana y demuestra una clara influencia flamenca. En el reverso el artista nos ofrece la llegada triunfal de los esposos a la villa de Urbino donde ángeles y unicornios, símbolos de la castidad, remarcan la victoria de los mandatarios: Él coronado por la victoria y ella sostenida por unicornios.

b) El divorcio:

El divorcio no era muy común en este período y, normalmente, en caso de producirse era siempre por causa de una unión ilegal o de un adulterio. Por tanto, el primer paso era demostrar ante los tribunales dicha ilegalidad o transgresión. Locura, herejía, incesto o impotencia eran los motivos más aducidos para lograr dicho propósito. En todos los casos, era el Papa, el único que podía conceder ese divorcio. Los hombres eran más dados a acudir a estos procedimientos, ya que, en caso de infidelidad conyugal, tenían la excusa perfecta para “deshacerse” de su pareja.

CAPÍTULO 5

LA MUJER CASADA: ESPOSA, MADRE Y SUFRIDORA.

Casarse, al no ser una decisión espontánea, legitimaba tanto a los padres como a la Iglesia en el derecho y el deber de intervenir. Esto desembocaba en que cada familia se configuraba a imagen y semejanza de las anteriores durante generaciones, es decir, se perpetuaba, tristemente, el estereotipo matrimonial, a pesar de que esta “metodología” provocase, frecuentemente, que el hogar se convirtiese en un ambiente agreste para ambos. No obstante, hay que destacar que la vida conyugal era mucho menos prohibitiva, legal y moralmente, para el hombre que para su esposa. El poder del marido era asfixiante tanto sobre los hijos como sobre ella. Por contra, el hecho de que él, a menudo, estuviera alejado de la familia por motivos laborales abría una vía oxigenante a la libertad femenina que aprovechaba para gestionar tanto el funcionamiento de la casa como el cuidado de los hijos. De cualquier forma, la ley de la jerarquía y la del principio de autoridad del hombre degradaban la capacidad de decisión y de acción femenina a la nada. Padecer con buen ánimo debía ser el lema de sus días. La perfecta casada implicaba una actitud en la que el resultado final aportase paz y sosiego al hogar. Este objetivo enlazaba, forzosamente, con ser complaciente y fiel con el esposo, tierna y severa al mismo tiempo, con los hijos pero, sobre todo, sufrir con paciencia y resignación los desmanes del “pater familia”, además de convertir sus años de vida en un trayecto insalvable hacia la maternidad.

a) El concepto de la maternidad:

Tener descendencia era un trance absolutamente necesario para la propia “normalidad” del

matrimonio y para obtener la consideración social necesaria, siempre y cuando se produjera dentro de la legalidad. A través de la maternidad, la sociedad organizaba su propia forma de ver el mundo. Desde Aristóteles, en su trabajo Enciclopedia, se asignaba a la mujer una función generativa que, paulatinamente, se instalará, fuertemente, en el discurso social. Así al hombre se le sitúa en el dominio del pensamiento y la inteligencia, es decir, en el origen y sustento del funcionamiento del mundo, y la mujer en el lado de la “carne” y los ámbitos domésticos, es decir, en los aspectos obscenos y cercanos a la trivialidad y, por supuesto, excluida de los saberes filosóficos y morales. Este pensamiento será heredado por el cristianismo, conservando a “ellas” en el lado de la inferioridad y de la carnalidad. Así es como su “obligación maternal” se configura como una creación del hombre y para el hombre. Será esencial la transmisión de este concepto a través de la pintura que embellece e idealiza “el triunfo” y la suerte de ser madre. Unas veces a través de la mitología, otras por medio de escenas religiosas, o bien, mezclando ambas iconografías se lograba idealizar el momento de la concepción.

a) El embarazo

A partir del siglo XIII y, especialmente, en el Renacimiento asistimos a una modificación sobre el concepto del alma femenina. Su cuerpo y su mancha originaria siguen siendo un lastre imposible de obviar aunque la devoción mariana permitirá entrever las cualidades de este ser considerado inferior al varón. La mayoría de las mujeres acababan siendo madres, y esta maternidad era, prácticamente, su aspiración e identidad. Sus vidas como adultas (desde aproximadamente los veinticinco años en casi todos los grupos sociales y desde la adolescencia entre las familias más ricas) era un ciclo casi ininterrumpido de embarazo, crianza y embarazo. Las más pobres daban a luz cada 24 ó 30 meses, las más ricas solían tener un mayor número de hijos ya que la necesidad de asegurar la descendencia, para garantizar una transmisión efectiva de la riqueza, las forzaba a ser fértiles. Como tónica general hay que saber que el conocimiento del proceso médico del embarazo dormitaba sobre un cúmulo de conocimientos científicos, mágicos y supersticiosos. Era inevitable acudir al saber de las parteras, ya que ellas dominaban multitud de hierbas que permitían, a veces, aliviar los dolores propios de tal situación. A pesar del resurgir de la erudición, el peso medieval seguía siendo importante. Por ejemplo, para evitar los abortos, se recomendaba la casi abstinencia sexual entre la pareja. Era muy habitual que el día en que se producía el nacimiento, horas antes, se preparaba un baño aromatizado con malvas, violetas, manzanilla y aceite de almendras dulces. Hubo algunas creencias, un tanto rocambolescas que afectaban, directamente, a la salud del feto. Se creía que cualquier niño concebido durante el ciclo menstrual, era más susceptible de padecer enfermedades como la lepra, el sarampión o la viruela. El hecho de que en el siglo XVI, Leonardo da Vinci realizara un dibujo del feto en el

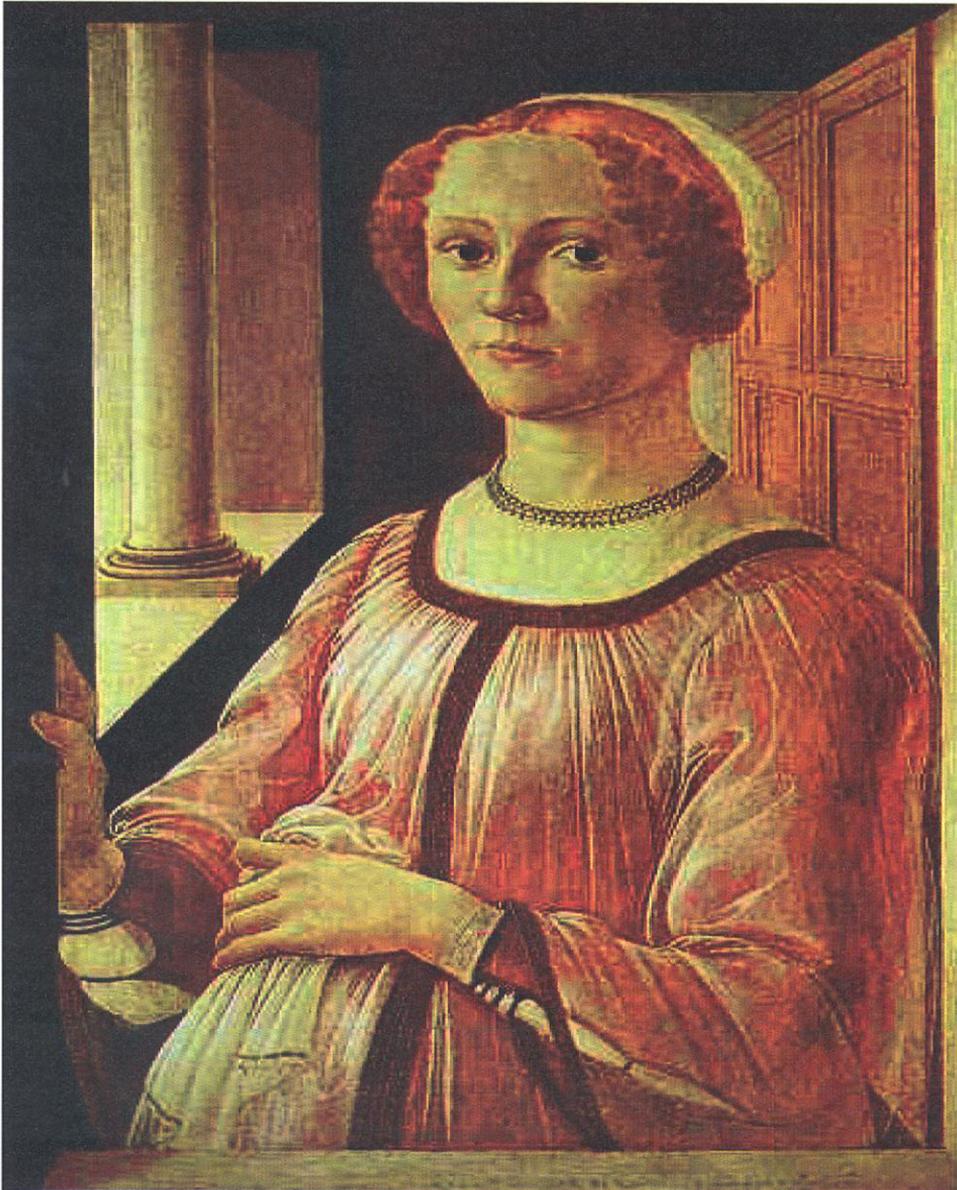
útero abrió, de forma crucial, un mundo de conocimientos nuevos en el campo de la obstetricia, aunque estos estudios serían más valorados en futuras generaciones. Pero no fueron los riesgos que implicaba la maternidad lo que ayudó a obtener mayor miramiento hacia la mujer sino mostrar en el arte a la madre de Dios en avanzado estado de gestación. Si bien es cierto, que no se acostumbraba a ensalzar, a diferencia de hoy en día, este momento en la vida de la mujer, nos han quedado algunos, importantes y bellísimos, testimonios como los siguientes:



23. “Madonna del parto”, 1460, fresco de Piero della Francesca. Museo de la Madonna del Parto, Monterchi, Italia.

Si algo de particular tiene esta “Madonna del Parto” es que nos acerca un poco más al lado más humano de su persona, ya que resulta familiar como acaricia su vientre o sujeta su costado por el peso

de su hijo. Su gestualidad, menos hierática que en otros lienzos proyecta, claramente, una mayor comprensión hacia el sufrimiento femenino. Escoltada por dos ángeles que retiran el cortinaje, destaca la expresión de su rostro entre fatigada y pensativa, al mismo tiempo. Resulta muy llamativo la sincronía de colores existente entre las alas y las calcetas de ambos querubines. Tras el concilio de Trento desaparecerá la costumbre de representar a la Virgen en estado de buena esperanza ya que se prefería propagar la imagen de la Virgen menos naturalista y más sacralizada.



24. “Retrato de una mujer”, 1470, Sandro Botticelli. Óleo sobre madera, 65,7 cm x 41 cm.

Sobre estas líneas, podemos admirar una doncella, de identidad desconocida, que apoya, con delicadeza, su mano izquierda sobre su vientre. Con mirada serena, incluso orgullosa, su gesto parece

querer remarcar su incipiente maternidad. Las tonalidades rosáceas y cobrizas que dominan el cuadro incrementan, más si cabe, la dulzura visual de la escena. El apoyo de su mano derecha sobre el marco, induce a pensar que, nuestra protagonista, se halla cansada por su avanzado estado de gestación. La fina gargantilla que adorna su cuello, al igual que el bordado de su vestido, nos indica su pertenencia, más que probable, a un estatus social relevante. El lugar en el que posa, posiblemente, sea una estancia de la casa donde vive y en el que, irremediamente, dará a luz a su hijo. Es de suponer que su respaldo económico hará que esté mucho mejor atendida que otras mujeres de su tiempo de inferior condición social.



25. “Dama desconocida”, 1595, Marcus Gheeraerts el Joven. Óleo sobre tabla, 927 x 760 cm. Tate Gallery, Millbank, Londres.

Gheeraerts²⁹ será uno de los artistas más dedicado a captar la intimidad familiar y logró, de forma excepcional, retratar a mujeres encinta a pesar de que, en esta época, los maridos eran muy reacios a

²⁹ (1562- 1536), pintor de la corte de los Tudor y de la sociedad londinense, su estética fue revolucionaria ya que plasmó sus personajes en tres dimensiones y con una ambientación realista a través del juego entre tonos sombreados y luces.

que los artistas, en general, las inmortalizaran en esta etapa de sus vidas. Si bien es cierto que aquí tenemos uno de esos escasos ejemplos, las ricas vestimentas, su peinado y las alhajas que porta nos facilita deducir la alta posición social que ostenta la dama. El cuello isabelino, originario de Inglaterra, causó furor en la moda femenina de entonces, y el artista no renunciará a dejar testimonio de esta tendencia. La cercanía del artista al círculo de Isabel I de Inglaterra hace pensar que la joven retratada, probablemente, hiciera parte de las damas de su corte. Incluso se ha llegado a decir que puede tratarse de Lettice Knollys, condesa de Leicester.

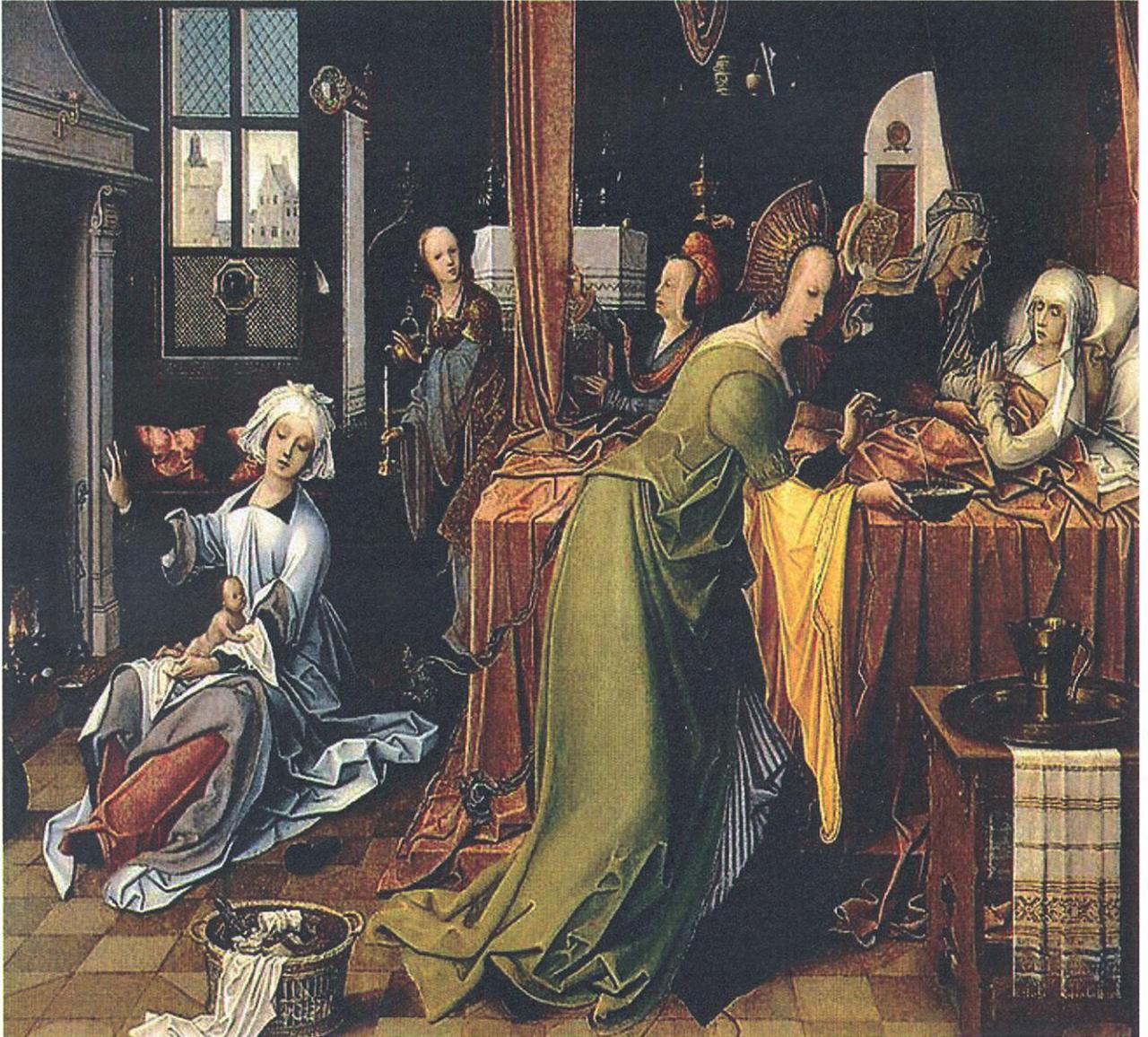
b) El parto

El parto era un momento muy temido en el sector femenino renacentista. El tormento físico que suponía este trance se aceptaba, psicológicamente, como el castigo divino por el pecado de Eva en el Paraíso. Si a ello le sumamos que la posibilidad de supervivencia de los recién nacidos rondaba entre el 20% y el 50%, ser madre era un proceso de sufrimiento casi permanente. Normalmente, las dificultades del alumbramiento eran atendidas por las comadronas. Dentro de este gremio se distinguían dos clases : aquellas que atendían a las personas más adineradas y que, por tanto, eran bien pagadas y consideradas y, por otro lado, las que atendían a las gentes con pocos o ningún recurso y que sobrevivían a duras penas. Eran dos las características principales que acompañaban el prestigio de estas trabajadoras: una era su antigüedad en el oficio y otra la tradición familiar en el mismo. Las funciones básicas de estas profesionales se centraban en asistir a las mujeres en todo el embarazo, administrar el bautismo de urgencia cuando el recién nacido corriera riesgo de morir, realizar declaraciones jurídicas cuando fuese necesario por la muerte de la madre para certificar si el niño había nacido vivo o muerto o si se había dado a luz o no, ya que su testimonio era muy importante en los asuntos hereditarios y, por supuesto, enseñar el oficio a futuras parteras. Su rol de “acompañante” en momentos tan peligrosos para las madres, le permitió compartir con las familias otros momentos, muy significativos, como el bautizo y el posterior cortejo de exhibición del recién nacido. En general en el siglo XV, en Italia concretamente, se inicia un rápido progreso en el conocimiento de la anatomía. En la eficacia de la labor de estas mujeres será importante la aportación de Ambroise Paré³⁰, que difunde sus conocimientos para los casos de partos complicados y, además, el nacimiento de la obstetricia moderna en 1560. Bajo estas líneas, podemos contemplar una de las escenas más frecuentes del arte religioso cristiano y que reproduce el momento en que Santa Ana da a luz a la Virgen María. Curiosamente, la actitud de la primera resulta impactante ya que se halla rezando cuando, supuestamente, debería tener una expresión más cercana al dolor que al misticismo. Parir,

³⁰ Médico francés (1510-1592), considerado el padre de la cirugía moderna y papel relevante en la obstetricia. En esta especialidad logró demostrar que era posible darle la vuelta al niño, antes del parto, cuando se presentaban complicaciones por su posición.

sobre todo en esos tiempos, se acerca más a un hecho heroico que a un acto de amor maternal. Sus ojos cerrados parecen subrayar la concentración que busca para mitigar el suplicio por el que acaba de pasar o, tal vez, agradece, de forma sentida, que ella y su hija hayan sobrevivido a tan arriesgada “aventura”. La habitación llena de mujeres, probablemente comadronas, atentas al desarrollo del acontecimiento, nos da una idea del escaso protagonismo que tenían los hombres en la hora cumbre de la parturienta. En este óleo sobre tabla, Beer³¹, logra recrear, con bastante acierto, el ambiente que debía existir en la habitación donde se producía el alumbramiento. El que cada mujer se ocupe de realizar una tarea concreta nos permite percibir la buena y necesaria organización que provocaba el acontecimiento. Fuego, agua, paños y sus conocimientos generacionales, eran los únicos “utensilios” al alcance de estas profesionales. Llama la atención en este cuadro, concretamente, como el ajeteo y el dinamismo de la propia habitación destaca sobre la importancia figurativa de la Virgen María y su madre. Predomina el empleo de fuertes contrastes en el color y la aparatosa vestimenta de las protagonistas. El conjunto pictórico, que forma parte de otra tabla donde se representa “*La Anunciación*”, nos ofrece una mezcla de estilo donde confluyen elementos de final del Gótico como de principios del Renacimiento y, además, la maestría del artista consigue que los diferentes espacios estén repleto de objetos combinados con otros que, en sí mismo, constituyen bodegones de gran belleza. Los colores son de una gran vivacidad como el amarillo, el verde y el cobrizo, éste último presente en casi todos los “rincones” de la habitación. La imagen desprende una gran diligencia por parte de las damas. Cualquier retraso o descuido en sus tareas podría “condenar” la vida de la madre y de la niña.

31 (? 1475- ? 1519) Pintor holandés que se caracteriza por una pintura detallista, empleo de vivos colores y una influencia de artistas como Robert Campin y Jan Van Eyck. Su trabajo con los pinceles lo compatibilizó con actividades en el gremio de San Lucas al que perteneció. Forma parte de un grupo de artistas conocidos como manieristas de Amberes. En esta obra destaca el alargamiento de las figuras y la escena religiosa en un interior doméstico burgués. Reproduce objetos y elementos que aparecen en composiciones de Campin o Van Eyck como el cesto con la labor en primer plano o como el espejo cóncavo que aparece en el centro de la ventana.



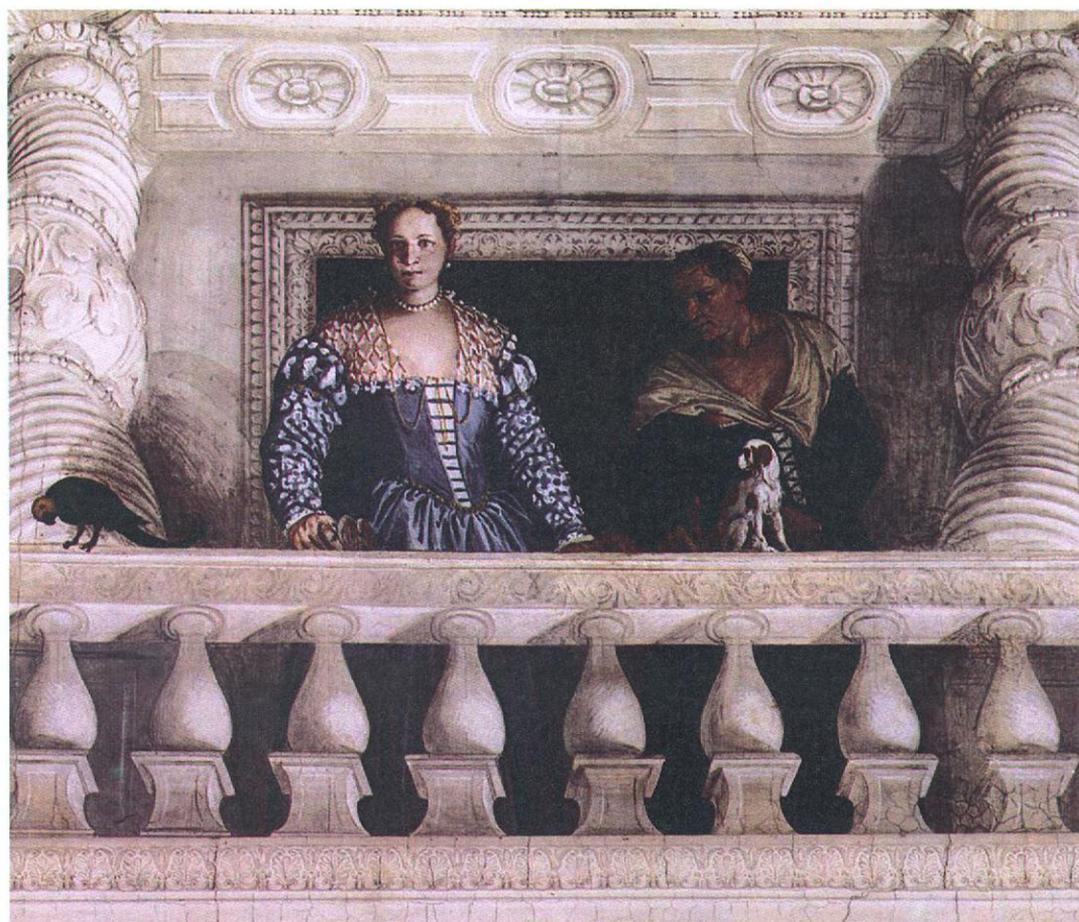
26. “El nacimiento de la Virgen”, hacia 1520, Jan de Beer. Óleo sobre tabla, 111' 5 x 131. Museo Thyssen -Bornemisza, Madrid.

c) La crianza

Hay que remarcar que venir al mundo con salud era inusual debido a las carencias alimenticias de los propios padres, pero sobrevivir a los primeros años de vida era un auténtico prodigio. Las criaturas eran presas fáciles de las infecciones, diarreas, pestes, tuberculosis y hambre. Los niños, normalmente, que sobrevivían eran amamantados entre 18 y 21 meses. En los pueblos y ciudades de toda Europa la mayoría de las mujeres tenían que dar pecho a uno o más lactantes durante casi toda su vida adulta. Algunas amas de cría tenían una abundancia de leche tal que podían hacer frente sin problemas a las nuevas bocas. Las madres que no podían hacerse cargo de sus hijos, en muchas ocasiones, podían abandonarlos, con la esperanza de que el abandono fuera menos grave que el

asesinato, y de que algún extraño caritativo haría posible la supervivencia del niño. En Florencia, hacia 1300, en contraste con las representaciones artísticas que ofrecían la visión de Madonnas amamantando a su hijo y exaltando el vínculo materno-filial establecido por medio de ella, se extendió la costumbre de enviar a los niños de las clases noble y media urbanas con una nodriza al campo durante un promedio de dos años, aproximadamente. En el siglo XVI se producirá una eclosión en el tema de las amas de crianza y la gran mayoría de familias pudientes recurrirán a estas mujeres. Aún así la mortalidad infantil seguía siendo importante ya que estas mujeres no eran alojadas en casa y, por tanto, las tomas diarias que el niño necesitaba no eran las necesarias para evitar la desnutrición. En el Renacimiento aparecen dos eventos que hacen que disminuya el uso de las nodrizas y se fomente, un poco más, la lactancia materna por parte de sus progenitoras. Uno de ellos fue el descubrimiento de América, ya que se observó que los indígenas poseían una buena alimentación debido a que los períodos de lactancia materna eran prolongados y, el otro, la importación de la sífilis, y la exportación de la gonorrea a Europa. Paulatinamente se ensalzó las virtudes de la lactancia debido a que generaban un vínculo muy fuerte con el recién nacido por lo que cada vez había más partidarias de que el amamantamiento debía ser a cargo de la madre y no de la nodriza. A lo largo de los siglos XVI y XVII, serán muchos los partidarios del amamantamiento materno como Erasmo de Rotterdam, Juan Luis Vives, el obstetra Jacques Guillemeau³² y para Ambroise Paré (1510-1590) "*una mujer no es madre si no pare y amamanta*". Cada vez tendrá más fuerza la idea de que sea la propia madre la que alimente a su hijo. Comienza a valorarse el vínculo madre-hijo, como concepto de afecto, puesto que había observado en las nodrizas el desarrollo de un sentimiento, y una relación estrecha con el niño y viceversa. Era frecuente, que tras acabar el período de lactancia, muchas de esas nodrizas se ofrecían a seguir alimentando y cuidando esos niños por el cariño desarrollado hacia ellos. Como consecuencia, en ocasiones, tras cumplir el período de lactancia muchas de ellas eran reacias a devolver el niño a su madre o se ofrecían a seguir dándoles el pecho gratuitamente, ya que esos niños representaban los hijos que no tenían o que, en algunos casos, habían abandonado.

32 Cirujano francés del siglo XVI (1549-1613). Destacó por sus avances en la cirugía, obstetricia y pediatría.



27. “Giustiniana Giustiniani Barbaro y su nodriza”, 1560-1562, Paolo Veronese. Sala del Olimpo, Villa Barbaro, Maser.

En esta pintura, Veronés nos ofrece la imagen de una nodriza junto a la que es, probablemente, la dueña de la casa. Posicionada a la derecha, se nos muestra con una vestimenta modesta, cabello descuidado y aspecto cansado. El perrito que sujeta con su mano derecha y el loro, de colorido plumaje, además de mascotas, aparecen como símbolos de lujo y capricho que tenían muchas familias adineradas de la Italia renacentista. El autor ha conseguido, a través de una indumentaria y complementos opuestos, realzar quién es la sirvienta y quién es la dama. En éste último caso, observamos un engalanamiento señorial y opulento muy propio de la estética veroniana. Los encajes, las joyas que porta, realzan su tez pálida, sus ojos azules y cabellos dorados, es decir, todo aquello que se considera el ideal de belleza renacentista. Las rosas que porta en su mano derecha dotan de cierta delicadeza el gesto frío y severo de su mirada. En una visualización general, parece como si ambas estuvieran observando desde el balcón de un palacio los acontecimientos que transcurren fuera de él. Esta visión de “abajo a arriba” será frecuente, a partir de ahora, en la producción de el autor. Toda la escena se desarrolla delante de un cuadro que se ubica a espaldas de las dos protagonistas. Actúa como “paisaje” estático en el que, además, se advierte la presencia de una escena bélica o, al

menos, de soldados ataviados con casco y escudo. El marco que rodea esta representación y las formas esculpidas del techo otorgan a esta obra una teatralidad acorde con el estilo del artista. La composición de los elementos es ordenada y diáfana, características que se ven mejoradas por la luminosidad de la misma. Las tonalidades azules, verdes y blancas dominan la paleta de color y el detallismo del dibujo demuestra, una vez más, la destreza de este pintor

CAPÍTULO 6

UN DÍA EN LA VIDA DE LA MUJER CASADA.

El Renacimiento, aunque aportó ciertas modificaciones con respecto a la situación femenina de los siglos XI al XIII, siguió siendo muy poco proclive a que ellas pudieran formarse con las mismas posibilidades que los hombres. El trabajo de la mujer era en el ámbito del hogar, la cocina y el cuidado de los hijos. Eternamente menor de edad, la mujer pasa del sometimiento paterno al de su marido y cualquier decisión debía estar supeditada a su permiso. A pesar de las opiniones de Robert d' Arbrissel³³, a finales del siglo XI, que proclamaban la igualdad del hombre y de la mujer, la imagen que se imponía de ella era la de un ser tentador, débil, pecador, creada del hombre y para el hombre. En ese contexto la mujer estaba esclavizada a pocas tareas. La mujer noble, que no trabajaba, no tenía opinión y estaba relegada a la voluntad del hombre y, salvo excepciones, no participaba de ninguna decisión política. Para la Iglesia la mujer no existía nada más que para hacer feliz al esposo y criar sus hijos. La participación de la mujer en la vida pública dependía mucho de la región y de la clase social. La corriente adanista que achacaba todos sus males a la conducta de Eva, entroniza la imagen femenina como torpe y sibilina. Esta concepción la relegará, lamentablemente, a una posición de servilismo permanente.

a) La mujer de bajo estrato social:

En el mundo rural la mano de obra se sustentaba en un porcentaje muy alto de mujeres que realizaban las labores agrícolas y las manufacturas caseras. Las condiciones de vida para ellas no variaron desde la Edad Media: el horario era tan exhausto como en esos tiempos, es decir, desde la mañana hasta la noche, y debían participar, además, en tareas tales como recoger cosechas, cuidar de los animales, maridos y niños. Los métodos anticonceptivos apenas se usaban y las mujeres tenían un hijo cada dos años, aunque la mortandad infantil era muy alta. En las ciudades las mujeres participaban en escaso número en la actividad productiva de las ciudades y las que trabajaban, en su mayoría, lo hacían como sirvientas o bajo el yugo constante de los esposos. Con frecuencia eran objeto de explotación

33 Religioso bretón fundador de la Orden de Fontevraud. Vivió y murió entre 1047 y 1117. Sus discípulos eran de cualquier condición, edad y sexo, con lo que equiparó, de alguna forma, el hombre a la mujer.

económica y sexual por parte de sus patronos. Cocinar, limpiar, cuidar, es decir, realizar todos los trabajos de atención que una casa y una familia necesitaban eran, casi siempre y mayoritariamente, las aspiraciones permitidas a las generaciones presentes y venideras con ligeras variaciones. La rueda de la vida era una constante repetición de costumbres acerca de lo que debía ser el matrimonio, la educación de los niños y el desempeño del trabajo. Las excepciones a esta rutina diaria sólo se daban entre mujeres muy altamente posicionadas que, o bien tenían un marido muy enamorado que permitía influencias femeninas en sus decisiones o, quizá, algunas viudas poderosas que, a la muerte del cónyuge, supieron dirigir con paciencia y diplomacia (por los múltiples obstáculos) e inteligencia la herencia recibida.



28. “Cocina”, 1580, Vincenzo Campi. Óleo sobre lienzo, 1,115 x 800 cm. Pinacoteca Brera, Milán.

En esta obra, Campi³⁴, nos presenta una especie de bodegón de cocina. En él se adivina la dinámica diaria que realizaban estas trabajadoras y, aunque a primera vista podemos entrever cierto desorden y caos, si observamos detenidamente, cada persona realiza una labor muy concreta. De cualquier forma, de todo el ambiente se deduce una profunda dedicación a las tareas y una buena dosis de cordialidad. Este tipo de pinturas eran, también, ejemplo para mostrar a futuras novias los comportamientos no deseables como recoge la siguiente reflexión de Pedro Belmonte en *“Institutione de la Sposa”*, 1587:

34 (Cremona 1536 -Cremona 1591), pintor, grabador y dibujante italiano, su talento se centró, especialmente, en pintura de género donde demostró gran destreza técnica en las rostros y expresiones grotescas y caricaturescas.

Usted no debe comportarse como he visto algunas mujeres, que hacen tal alboroto, y golpear y moverse de sillas, y mucho ruido de platos y cuchillos, que el huésped espera una suntuosa comida, y al final se da cuenta de que la montaña ha dado a luz un ratón.

c) La mujer burguesa:

La Reforma trae un contexto favorable para la expansión del capitalismo. El ambiente burgués estuvo dominado por un deseo de expansión y de afán de riesgo y conquista. La riqueza se alcanza gastando poco. El ahorro se convirtió en una virtud sagrada y, por tanto, muy estimada. Se valoraba optimizar la fuerza y el tiempo empleadas de modo racional para obtener el mayor rendimiento. Era preciso huir de la ociosidad. Una nueva ética publicitaba la expansión de nuevos valores como el esfuerzo, economizar y, sin duda, la conciencia profesional. El quehacer, en sí mismo, se convirtió en vehículo en el que hacer valer cualidades queridas por Dios. La mujer podrá aprovechar esta coyuntura para sumergirse en “los asuntos masculinos” y formar parte de un mundo, hasta ahora, vedado a ellas. El negocio del marido, se convertía para la mujer burguesa casada en un nuevo camino a través del cuál pondrá de manifiesto su inteligencia y, sobre todo, su capacidad para aprender y demostrar que podía hacer las mismas tareas que el hombre.



29. “El cambista y su mujer” 1539, óleo sobre tabla, 83 x 97 cm. Marinus Claesz Van Reymerswaele. Museo del Prado, Madrid.

En esta escena de género, Reymerswaele³⁵, nos ofrece una actividad que encuentra en el Renacimiento una plena efervescencia. El préstamo de dinero, se convierte en el motor esencial de la economía y sus protagonistas, los banqueros, serán retratados en numerosas ocasiones. Esta tarea era una de las que los maridos permitían a sus mujeres trabajar junto a ellos. El manejo de grandes cantidades de dinero hacían que ellas fueran, en principio, el personaje familiar más fiable para mantener el negocio a salvo de la quiebra. Esta situación, la propia pose de los personajes, transmite una complicidad, al menos laboral, bien asentada. El desorden y la dejadez de los documentos que se aprecia en la parte trasera contrasta con la profunda atención que la pareja presta al escrutinio económico. Muchas de estas obras llevan un mensaje de reprobación hacia el pecado de la usura, muy denostado en la sociedad flamenca de entonces. El detallismo de la estancia, especialmente en las

35 (Reymerswaal 1493/1497 -Goes 1546/ 1567), pintor neerlandés que destacó por sus cuadros alegóricos donde emplea una gran riqueza cromática y la utilización de objetos simbólicos.

calidades materiales, nos da una idea de la destreza de su autor. Los atuendos burgueses, en plena consonancia con la moda flamenca del siglo XVI, enlazan, de forma coherente, con el nivel social de los esposos. Los dedos largos, incluso afilados de los protagonistas, su mirada concentrada en el recuento de las monedas, se interpretan como una condena metafórica a la codicia. El flujo de transacciones comerciales crece, cada vez más, hasta el punto de que trabajar y vivir se convierten, casi, en la misma cosa. Hay que remarcar que esta composición deriva de un cuadro muy parecido realizado por Quentin Metsys en 1514.

c) La mujer noble o de la realeza:

Ser noble y mujer, en la época renacentista, no era, precisamente, un camino de facilidades. Obviamente, no solían pasar dificultades económicas ni alimentarias pero su rutina, como para el resto de las mujeres de otros estratos sociales, no era más que un sinfín de decisiones acordadas por el machismo circundante. Bucear entre sus vidas nos lleva a comprender la dimensión de su soledad que, a veces, inconscientemente acababa en la infidelidad, ya que, de alguna forma, era una opción para modificar la monotonía de sus vidas, la desidia conyugal y un vacío emocional provocado por la falta de oportunidades en todos los sentidos. Además de “matrimoniar” a temprana edad, tener hijos y ocupar su tiempo libre a tareas tales como tocar un instrumento, leer o pasear en sus inmensos jardines, algunas damas de este nivel lograron destacar en sus inquietudes culturales como el caso que nos ocupa bajo estas líneas. Margarita de Angulema, además de formalizar dos veces con el obligado cumplimiento de la boda, primero con Carlos IV (duque de Alençon), en 1509, y, posteriormente, con Enrique II, rey de Navarra en 1527, publicó dos novelas “*Diálogo en forma de visión nocturna*“, en 1525 y “*Espejo del alma pecadora*“, en 1531. En ambas recoge reflexiones sobre algunas formas para mantener la salud y alcanzar la perfección del alma. Con su obra inacabada “*Heptamerón*“, que sigue más o menos la temática del “*Decamerón*” de Boccaccio, utiliza la temática amorosa, sobre la infidelidad y la lascivia, donde pone de manifiesto su interés por el comportamiento humano en estas lides. Esta obra vería la luz, de forma póstuma, en 1558. De cualquier forma, su afición a escribir demuestra las pretensiones culturales que, muchas de estas damas, sentían y lucharon por hacer llegar al mundo. Tuvo un carácter muy abierto hacia otras ideas, actitud que le hizo crear en su corte un conocido centro abierto a las ideas humanistas. Acogió con agrado los inicios de la Reforma difundiendo el evangelismo y el platonismo. Fue de vital importancia para llevar a cabo sus aspiraciones eruditas el hecho de que, en 1515, su hermano fuera coronado rey de Francia. Esta circunstancia, indudablemente, le permitió obrar con mayor libertad y mantener sosegadas las voces más discrepantes a sus iniciativas culturales.



30. “Margarita de Angouleme”, 1527, Jean Clouet el Joven. Walkert Art Gallery, National Museum, Liverpool.

En este enigmático lienzo de Jean Clouet³⁶, Margarita de Angoulême aparece majestuosa y con cierta expresión de complacencia y serenidad, portando sobre su mano derecha un pequeño loro. Este animal, como cualquier tipo de ave en general, era considerado desde la antigüedad, representación del alma alada. Puede, que en este caso, su presencia en el cuadro no sea más que un elemento de distinción, capricho o excentricidad de nuestra protagonista. Hemos de tener en cuenta que, por la fecha de la obra, son frecuentes las numerosas novedades faunísticas, alimenticias, como de otro tipo que llegaron a Europa con el descubrimiento de América. Sus ropajes opulentos y señoriales a la par que sus joyas, brindan al espectador una visión clara del alto nivel social que ostenta.

³⁶ (Bruselas 1475 -París 1541), pintor, miniaturista y dibujante de origen flamenco. Su fama se debe, sobre todo, por los retratos realizados tanto al pastel como al óleo. Centra su atención en los detalles y en el realismo del rostro del modelo en cuestión .

CAPÍTULO 7

LA SEXUALIDAD EN LA PAREJA

a) Generalidades

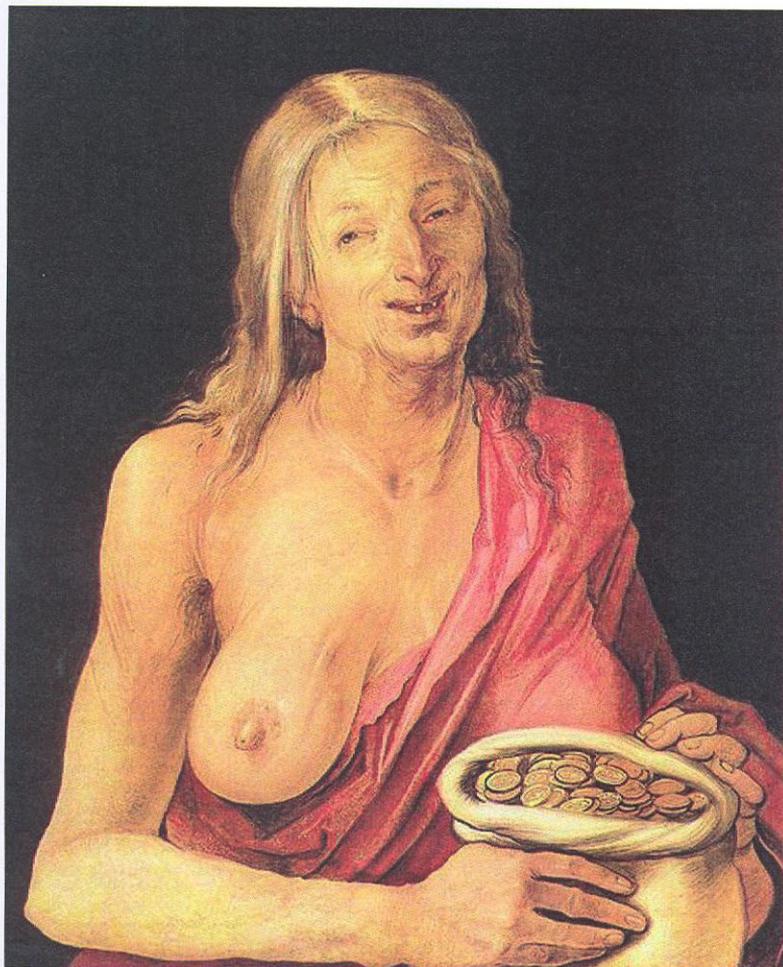
Muchas de las creencias y costumbres sexuales medievales se enquistaron, todavía más, durante el Renacimiento. La culpa sexual siempre permitió a la Iglesia dominar al mundo cristiano, especialmente a la mujer. La curia eclesiástica tenía la capacidad de manifestarse, a través del sacerdote, en la mano que condena o perdona. El peso de los santos y filósofos medievales había sido determinante para seguir con ese lastre generacional. La propia obsesión eclesiástica contra la libre sexualidad era un factor difícil de diluir. El mundo occidental perseguía la imposición de un matrimonio cercano al de María y José y, por tanto, despojado de erotismo terrenal. La legislación matrimonial tenía como fin regular el orden sexual. Con el Renacimiento el enfoque científico comenzó a aplicarse a todos los ámbitos incluido el de la sexualidad. Para ello fue necesario el destierro de los ideales escolásticos, la aparición de la imprenta, la reforma protestante y la reproducción de la sensualidad y sexualidad a través del arte greco-latino. De esta forma, se volvió a exaltar el “amor corporal” y la belleza de las necesidades humanas. Las corrientes protestantes desencadenaron una verdadera revolución al afirmar que la función del sexo dentro del matrimonio no era sólo procrear, sino, que debía servir “*para aligerar y aliviar las preocupaciones y tristezas de los asuntos domésticos o para mostrar cariño*”. A pesar de estos importantes avances, la mayoría de la población permanecía condicionada por una marcada represión sexual dictaminada a base de restricciones, posturas, tiempos y costumbres que evitaban caer en el vicio o en el pecado de la lujuria. Obviamente todas estas prácticas debían realizarse en el ámbito conyugal y será el Concilio de Trento en 1545, que establecerá el marco adecuado para ello. Un ejemplo de esto es que prohibía la práctica de caricias y sexo oral, además de condenar cualquier intento de impedir la concepción. De cualquier forma la vida real contradecía las recomendaciones y normas establecidas: por una parte la gente se preocupaba por acatar estrictamente las normas religiosas y, por otra, el libertinaje superaba, ampliamente, lo socialmente aceptado como lícito. Ejemplo de ello era el censurar los anticonceptivos y el aborto con permitir la publicación de manuales médicos donde abundaban las explicaciones de técnicas para lograr el resultado inverso. El contagio de múltiples enfermedades como la gonorrea y la sífilis eran consideradas como un castigo divino. Así, pues, las contradicciones morales eran la tónica habitual de gobernados y gobernantes como por ejemplo el que los tribunales regios no reprimieran la prostitución considerada como un “mal necesario” cuando, por otro lado, se censuraba la actitud de sus denigradas protagonistas.

b) La sexualidad ilícita: la prostitución y la homosexualidad.

La prostitución:

El origen de esta situación se producía como una solución penosa e inevitable para las mujeres que intentaban salir de la miseria. Solían provenir de las clases menos pudientes como antiguas sirvientas seducidas y, después, abandonadas por el señorito de turno. Exceptuando las cortesanas de palacio que, realmente, daban sus favores a cambio de dinero, el resto de meretrices daban buena parte de sus ganancias a terceros. Durante el Renacimiento no solamente se consideraba lícito este trabajo, sino que, paradójicamente, se defendía como una forma de evitar conductas deshonorosas por parte de los maridos. Por tanto, en caso de infidelidad, era más “comprensible y permitido” solicitar los servicios de las profesionales que tener una amante y así aumentar la afrenta a la propia esposa. Por ejemplo, en los crímenes sexuales lo más común era que procesaran y castigaran a la mujer y no al hombre; si una dama casada sostenía relaciones con un varón que no fuera su consorte, se le acusaba de adúltera; pero, si el que cometía el desliz era el hombre, él recibía sólo la denominación de ‘amancebado’ o “amigado”. Asistimos, pues, como en gran parte de las sociedades a lo largo de la historia, a una doble moral que perdona “los deslices pasajeros” de los hombres y sentenciaba y destruía las vidas de las adúlteras. Eran muy abundantes las mujeres viudas, madres solteras o personas que no habían conseguido casarse ni entrar en la vida religiosa que acababan en la prostitución. Su clientela era extensa y variada ya que tanto campesinos, burgueses, nobles y reyes requerían sus servicios. Su actividad estaba muy denostada no, solamente, por lo pecaminoso de su función sino porque, entre las de menor estatus, eran habituales los desvalijamientos de sus clientes. Este trabajo se tornaba especialmente duro al llegar a la senectud. La pérdida de atractivo, enfermedades y el desdén social del que eran objeto complicaba una vida extremadamente difícil de por sí. Los artistas, que habitualmente, atesoran una especial sensibilidad hacia la miseria humana, supieron reflejar con acierto la tristeza de su vida cotidiana y la escasa dignidad en la que la mayoría de ellas acababan sus días. Al llegar a la vejez, estas vendedoras de sexo, veían reducido, aún más, su círculo social. Esto se debía, en parte, a que el anciano, en el Renacimiento, estuvo poco valorado. La decadencia física y mental fue ridiculizada incluso por los más doctos como en el caso de Erasmo que en su “Elogio de la locura” dijo “*lo que verdaderamente resulta más divertido es ver a ciertas viejas, tan decrepitas y enfermizas como si se hubieran escapado de los infiernos, gritar a todas las horas ¡viva la vida!, arreglan constantemente su rostro con afeites, depilarse las partes pudibundas, enseñar con complacencia sus senos blandos y marchitos, estimular con temblorosa voz el amor lánguido mezclarse en la danza de los jóvenes, escribir palabras tiernas y enviar regalitos a sus enamorados*”. Fueron muchas, pues, las viudas o solteras, que atrapadas por el sórdido mundo de la prostitución en

su ancianidad, convivieron con la burla de los demás y una pobreza económica que dificultaba, más todavía, el fin de sus días. Esta triste disyuntiva, entre sobrevivir o prostituirse, fue maravillosamente retratada por Alberto Durero, como podemos apreciar bajo estas líneas:



31. “Anciana con monedero”, Alberto Durero, 1507. Óleo sobre tabla, 35 x 29 cm. Kunsthistorisches Museum de Viena.

Durero³⁷ supo retratar con indudable maestría “los dardos” del infortunio de estas mujeres. En esta obra podemos contemplar el peso de los años, la piel ajada, el seno marchito y la sonrisa quebrada. Sus axilas descuidadas, su túnica a medio vestir, casi de forma provocativa, refuerzan la crudeza visual que irradia la protagonista. Su mirada entre cansada y aliviada, contrasta con el saco de monedas relucientes que sostiene con fuerza, probablemente, “el premio” a sus fatigosas andanzas. Es impactante, la capacidad del autor para captar la satisfacción de la anciana en el momento en el que muestra su “tesoro”. En cierto modo, confinadas al abandono de la sociedad, sólo encuentran refugio y sustento en este oficio que, en muchas ocasiones, a malas penas consiguen ejercer. Al ser el

³⁷ (Nuremberg 1471-Nuremberg 1528), pintor y grabador alemán, su vocación temprana se vio favorecida por el ambiente cultural de su ciudad de origen. El clasicismo italiano y sus preocupaciones religiosas marcaron gran parte de su carrera. Escribió tratados teóricos sobre el arte. Destaca la minuciosidad de su obra así como sus figuras llenas de expresividad. El cuadro es una alegoría a la avaricia donde la pecaminosidad de la naturaleza femenina queda patente.

Renacimiento un período en la que la juventud será exaltada en extremo, envejecer es la antítesis de lo ensalzado por la filosofía imperante. El deterioro físico, sobre todo, entre el colectivo femenino de las prostitutas, suponía un pasaporte al sufrimiento y a la soledad.



32. “Hombre joven y anciana³⁸”, 1520-1522. Lucas Cranach el Viejo. Museo Szépművészeti, Budapest.

Aquí tenemos un ejemplo más en el que la necesidad económica empujaba a la prostitución. En este lienzo asistimos al momento en que la anciana meretriz recoge el dinero acordado por sus servicios. Su sonrisa refleja una cierta mezcla de codicia y regocijo, mientras que él reposa su mano izquierda sobre su hombro. Ambos se miran con aprobación por lo pactado: yo te doy y tu me das. Ella, ofrece una imagen avejentada. Su espalda encorvada, con una sonrisa desdentada contrasta con el aspecto fuerte y lozano de su cliente. El artista vuelve, una vez más, a criticar la eterna “unión-disparidad” entre el sexo y dinero. En esta obra, Cranach supo captar el objetivo principal que perseguían estas mujeres en sus “encuentros” personales. El dinero era necesario para su salud y, a veces, para mantener una prole, casi siempre, dependiente de su trabajo. Venderse para vivir se convirtió en un acto de vital importancia. Cranach parodiaba, sin ningún tipo de contemplaciones, a diferentes tipos de parejas que él consideraba “antinaturales”, más unidas por el beneficio propio que por los sentimientos.

³⁸ Cranach ridiculiza en esta obra, por un lado, los estragos producidos por la pasión masculina y, por otro, las consecuencias que muchas mujeres estaban dispuestas a sufrir para poder sobrevivir. La mirada de ambos personajes y, sobre todo, la sonrisa de ella delatan, de alguna forma, el acuerdo que se ha de cumplir.

Así, pues, entre las numerosas damas que ofrecían sus favores a otros hombres, la jerarquía eclesiástica y el arte se unieron para prevenir al sector masculino que supiera resistirse. Los varones debían saber zafarse de las tentaciones, en la medida de lo posible, y Tintoretto, entre otros, supo encajar, a través de sus pinceles, esta advertencia que podemos apreciar, bajo estas líneas, en su obra “José y la mujer de Puttifar”.



33. “José y la mujer de Puttifar”, hacia 1555, Tintoretto. Óleo sobre lienzo, 54 x 117 cm. Museo del Prado, Madrid.

Resistirse a los placeres carnales era una cuestión necesaria a expandir entre la gente. Por constitución física y mental ya sabemos que se atribuía una mayor debilidad, respecto a estos temas, al hombre. La mujer, como bien refleja el arte, era el imán sexual irresistible por definición. Así, pues, autores como Tintoretto³⁹ ensalzaron la heroicidad de personajes bíblicos como José al rechazar las artes seductoras de la bella mujer de Puttifar. Es así como José se convirtió en el prototipo de varón capaz de superar las proposiciones lujuriosas. Tintoretto, a través de esta obra, impulsa, de alguna manera el sentido de la fidelidad, un tanto olvidado o justificado, entre la población masculina.

En el caso de las prostitutas más adineradas, resulta interesante saber que algunas se convirtieron en la élite de las cortesanas más refinadas. No es osado pensar que, de alguna forma, podrían ser

³⁹ (Venecia 1515 – Venecia 1594), fue uno de los grandes pintores del Renacimiento. Su estilo tiene influencias de Tiziano y de Miguel Ángel del que toma las posturas complejas de sus personajes además de aportar la luz, el color y el paisaje de la Escuela Veneciana. “José y la mujer de Puttifar” forma parte de un conjunto de seis representaciones en forma apaisada: “Susana y los viejos”, “Ester ante Asuero”, “Judith y Holofernes”, “La reina de Saba ante Salomón” y, finalmente, “Moisés salvado de las aguas”. La temática de la obra sigue teniendo una connotación moralizante y, al mismo tiempo, sirve de excusa para inundar de sensualidad estética el ambiente donde se ubica. Su datación es aproximada.

consideradas el primer ejemplo de mujer moderna que lograban, a través de sus ingresos, emanciparse del yugo matrimonial. Con su presencia, evocaban la atmósfera de la Edad de Oro de la Antigua Grecia. Las más atrevidas abrieron cenáculos literarios en sus propias residencias. Las menos adineradas, por contra, llevaban una vida de fatigas y padecimientos inconmensurables. La labor de algunos clérigos y hombres piadosos se centró en tratar de convencerlas para que abandonasen esta trayectoria. Este cambio de vida hacia otra más decorosa era ampliamente deseada por muchas de ellas aunque, a veces, difícilmente asequible. La Iglesia obtuvo, a través del arte, una forma de propagar la contrición y encontrar en la fe la puerta abierta hacia otros hábitos.



34. “Santa María Magdalena que lee”, 1500-1510. Óleo sobre tabla, 72 X 53 cm, Piero di Cosimo. Palazzo Barberini. Galeria Nazionale d' Arte Antica, Roma.

Este bellissimo cuadro de Piero di Cosimo⁴⁰ nos ofrece una visión distinta a la habitual expresión de

40 (Florenxia 1462 – Florenxia 1521), pintor que adquirió fama, especialmente, por sus damas, de la alta sociedad.

apesadumbramiento de la santa en cuestión. En este caso, podemos contemplar una mujer distinguida y con un porte rebosante de serenidad. Su ademán, majestuoso y contenido, contagia, sin lugar a dudas, la transformación que la propia Iglesia busca en sus devotos. Sería, pues, con María Magdalena y los múltiples ejemplos bíblicos, la guía más adecuada para redimir el camino de estas profesionales del sexo. Di Cosimo supo captar, en el lienzo que nos ocupa, un momento de recogimiento íntimo. Su vida como prostituta y posterior redención encajaba perfectamente con la búsqueda de contrición que publicitaba la Iglesia. Su historia, casi siempre, lograba captar la atención de los fieles ya que invitaba, positivamente, a renovar la vida de los que así lo deseaban. Su importancia como personaje no radicaba solamente por el perdón que Jesús le otorgó sino que, además de María, sería ella quién lloraría a los pies de la cruz, ella, también, la primera a la que Dios aparecería después de resucitar y, por tanto, estos prodigios alentaban a las personas a vivir una vida más cercana y coherente al ejemplo de Cristo.

La homosexualidad en la mujer:

Desde el principio de los tiempos las mujeres se han amado entre sí y han tenido relaciones sexuales entre ellas. El Renacimiento italiano había vuelto a importar de los griegos, no solamente, los ideales estéticos sino, también, otras formas de “sentir” que para ellos eran absolutamente lícitas y normales, actitud que influyó enormemente en la vida social y en las artes en general como bien podemos apreciar bajo estas líneas.



35. “Las tres gracias”, 1530, óleo sobre tabla, 57, 5 x 38 cm. Lucas Cranach el Viejo. Colección privada.

florentina, retratadas de perfil y de medio cuerpo. El más conocido de ellos es el de Simoneta Vespucci, amante de Giuliano de Médici. En esta obra nos deleita con una María Magdalena pensativa, culta, ingenua pero no exenta de sensualidad. Los temas religiosos ya no “ignorán” la parte erótica de los santos.

Podemos observar una de las pinturas de Cranach que más variadas interpretaciones ha recibido. Se trata de la continuación del cuadro “El sueño del caballero” de Rafael Sanzo de Urbino. La temática se centra, concretamente, en el reposo de Escipión. Las damas son las tres Hespérides con una manzana en mano que, se supone, entregan al héroe en cuestión como recompensa a sus virtudes. Estas ninfas son una simbología de los dones que encarnan las mismas frutas que entregan a sus elegidos. Algunos estudiosos atribuyen cierta connotación lésbica en la pose y el cariño que emana del conjunto pictórico. Las tres muchachas personificaban el lado festivo de la vida de los griegos cuya base emocional estaba sustentada en el juego, el amor, el deseo, el placer y la seducción. Sensuales, desenfadadas, incluso desafiantes, una de ellas mira, con cierta osadía, el posible espectador. Llama la atención la desnudez engalanada que ofrecen a primera vista. Gargantillas, cabellos cuidados, y un velo transparente que parecen compartir se configuran como elementos que, de alguna forma, aportan picardía a la escena.

Poco a poco la filosofía neoplatónica suplantó los sistemas medievales de pensamiento. No sólo eran las almas de los santos considerados hermosos, pero también lo eran sus cuerpos, pues la belleza física era el reflejo de la perfección interior. Es en el siglo XVI, cuando se empieza a denominar a las lesbianas mediante el uso de la palabra “tribadas”, vocablo que quiere decir “frotarse, entrefrotarse”. Según Marie Jo Bonet, este término se utiliza porque se hace referencia a la técnica sexual que se interpreta como una imitación de la sexualidad fálica, considerada como la única y verdadera y, por tanto, lo que ellas practicarían de esta manera, sería una imitación de la sexualidad masculina. Anteriormente jamás habían sido designadas por una denominación que las significase. En Grecia, cuando Safo hablaba de sus amantes las llamaba “*mis amigas*”, fórmula genérica que siguió utilizándose en la Edad Media. Aún con el cambio mental que experimenta el Renacimiento esto no impidió que existiese una represión organizada de la sodomía a un nivel nunca visto con anterioridad aunque con menos dureza entre las mujeres. Lo que sí se castigó, sin miramientos, entre las lesbianas fue el travestismo, es decir, el vestirse como hombres para poder acceder a otras mujeres. Agnolo Firenzueola⁴¹ parece comprender el hecho de que una mujer ame a otra como forma de evitar un riesgo a su castidad, pero concluye que la naturaleza ha decretado que la belleza de los hombres inspira mayor deseo en una mujer que la de otra mujer. Brantôme, autor de “La vida de las damas galantes” hará alguna referencia al tema del lesbianismo: “*últimamente las relaciones sexuales entre mujeres se han convertido en algo común tras la moda traída de Italia por una dama de alcurnia a quién no nombraré*”. Este autor establece una relación directa entre la promiscuidad y el lesbianismo y el travestismo. Además, aunque reflexiona con aparente naturalidad sobre esta tendencia sexual,

41 Poeta y escritor italiano del Renacimiento (1493-1543). Escribió comedias donde alabó la belleza femenina. Destacó por su defensa del amor entre las mujeres como forma de evitar contactos sexuales con hombres que no fuesen sus parejas.

para él, estas damas son una simple falsificación del hombre. Piensa que estas mujeres utilizan sus relaciones entre ellas como un simple divertimento y que, de ninguna manera, obtienen un placer comparable al que les proporcionaba las relaciones con los hombres. Fueron muchas las mujeres lesbianas y conocidas por ello como por ejemplo Louisa Labé. Aquí podemos leer un fragmento de la poesía de esta autora en relación a la mujer que amaba sin ser correspondida:

*“De ti me quejo, que tanto fuego poseyendo,
en tantos lados mi corazón fuiste encendiendo,
sin que un solo destello en ti pudiera caer..”*

Como podemos apreciar en el poema anterior, existe una gran pasión desprendida en cada frase. El arrebatado amoroso que se deduce del conjunto de esta rima nos da una idea del sufrimiento que, a menudo, podían llegar a padecer estas mujeres. Desear la reciprocidad amorosa o esperar a que llegase producía fuertes impulsos emocionales. En la Europa renacentista se dieron múltiples casos de lesbianismo entre las religiosas. Hay que tener en cuenta que el 10% de la población adulta femenina acababan sus vidas entre los muros de estos lugares y aquí, estas relaciones tuvieron un clima más propicio para florecer. Vivir y pernoctar cerca del objeto del deseo sin poder obtenerlo resultaba extremadamente complejo, sobre todo, si tenemos en cuenta que toda esa turbulencia de sentimientos y deseos se veía constreñida y combinada con un sinnúmero de prejuicios religiosos y sociales. Además muchas de ellas eran obligadas a entrar en la vida religiosa sin, ni siquiera, haber tenido nunca ninguna relación sexual, dada su extrema juventud, con lo cual carecían de toda experiencia para saber realmente la opción exacta de sus apetitos fisiológicos. Las monjas, normalmente, eran hijas de familias reales, nobles y burguesas, generalmente sin ninguna vocación religiosa, que eran recluidas en los conventos porque, aparte del matrimonio, el noviciado era el único camino en la vida al que podían optar. Carlomagno, en el siglo VIII, prohíbe a las monjas que compongan canciones de amor, sin embargo a lo largo de toda la Edad Media se popularizan en Europa los "Lais de Maria de Francia". Los Concilios de París (1212) y Ruán (1214), prohibieron a las monjas dormir juntas y exigieron que una lámpara ardiese toda la noche en los dormitorios, para evitar la tentación. Las reglas monásticas prohibieron a las hermanas, entre otras cosas, que entrasen en las celdas de las otras y estaban obligadas a no cerrar con llave y, de la misma forma, les instaban a evitar desarrollar especiales lazos de amistad en el interior del convento. Es sorprendente saber que el lesbianismo era "aceptado" con mayor transigencia que la homosexualidad masculina. Se pensaba que la semilla del hombre era más importante y, por tanto, su derroche era castigado con penas mucho más severas,

llegando, incluso, a la pena de muerte. El problema del estudio del amor entre mujeres radica en que eran mucho menos conocidas y ello ha supuesto tener mucha menos información acerca de sus vidas. De estas relaciones ya hablaban los textos bíblicos como las descripciones de la sodomía que se describían en el Nuevo Testamento en una carta que San Pablo envió a los romanos. Por desgracia, comentaba Pablo, tanto hombres como mujeres habían abandonado el "uso natural" del orden prescrito cuando los hombres se juntaban con hombres y las mujeres con mujeres, en vergonzoso acto. En el Renacimiento, a pesar de criticarse la sodomía femenina, la ley divina o la secular no castigaba el coito entre dos mujeres: "*coito de mujer con mujer no se encuentra castigado por ley divina ni humana [...] aunque este es un pecado grave no es tan grave como el vicio sodomítico de varón con varón [...] mayor es la perturbación del orden natural en el pecado sodomítico entre varones que entre mujeres*". Se consideraba que el hombre era un colaborador de Dios en la tarea de la Creación ya que en el semen existían los hombres del futuro que podían poblar el mundo. En el caso femenino sus relaciones no suponían ni pérdidas humanas ni económicas para la Humanidad. La actividad de ellas no ofendía los planes de Dios. En consecuencia, las mujeres no sufrían, por ello, el castigo de la hoguera. Las penas eran más suaves en el caso de que hubieran empleado *aliquo instrumento virginitas violetur* entre sí, es decir, un instrumento artificial. Muchos moralistas consideraron la sodomía entre mujeres como imperfecta y desprovista de semen desperdiciado y los tribunales, por lo general, delegaban estos casos y sus sentencias a los obispos locales. El Renacimiento, que produjo muchos cambios culturales y políticos pero no en la persecución a los homosexuales, no solo continuó con la misma intensidad que se produjo en la Edad Media, sino que durante la época se produjeron algunas de las mayores persecuciones a este colectivo tanto por las autoridades de la Iglesia como por las civiles de toda Europa. En el siglo XV y principios del XVI se produjeron persecuciones en Venecia y Florencia. A finales del siglo XVI, el escritor francés Pierre de Bourdeille (señor de Brântome), admitía que las relaciones sexuales entre mujeres se habían convertido en una moda trasladada de Italia a Francia por una dama noble que probablemente era la reina de Francia, Catalina de Medici. Esta señora habría sido adalid de un grupo de damas conocidas como "Batallón volante" que, según Pierre de Bourdeille, preferían hacer el amor entre ellas a quedar embarazadas con las consecuencias sociales que ello suponía para sí mismas y su entorno.



36. “Catalina de Médici”, 1580, Francois Clouet. Óleo sobre madera, 33,7 x 25,4 cm. Walter Art Museum, Baltimore.

En este magnífico retrato de Catalina de Médici, Clouet⁴², como es habitual en él, ha sabido penetrar en el “alma” de la protagonista. De mirada firme, tez lechosa y ojos saltones, rasgo éste último, muy característico de sus descendientes, observamos una mujer de apariencia firme a pesar del trance de viudedad que delatan sus ropajes. Resulta curioso como el artista utiliza un fondo negro que contrasta

⁴² (Tours 1510 - París 1572), pintor francés que se formó bajo la atenta mirada de su progenitor y sucedió a su padre, Jean Clouet, en la Corte de París. Tuvo gran capacidad para retratar la psicología interior. Centró su obra en retratos destinados a la aristocracia.

escasamente con su vestimenta pero que, sin embargo, aporta mayor solemnidad a la condición y temperamento del personaje. Sólo el tono cobrizo de sus cabellos aportan algo de vivacidad visual a una reina hostigada por los problemas desde la muerte de su marido Enrique II. A pesar de esta imagen contundente, fue una persona tolerante con las diferencias religiosas, actitud poco habitual en este período de la historia asediado por el fanatismo de las creencias. Como en los primeros diez años de matrimonio no tuvo hijos, para algunos estudiosos, se achaca esta “anomalía” al escaso entusiasmo que ella sentía por su marido dadas sus inclinaciones lésbicas.

CAPÍTULO 9

LAS OTRAS “PAREJAS”: EL MATRIMONIO MÍSTICO Y EL AMOR CORTÉS.

a) El matrimonio místico.

La mayoría de las mujeres aspiraban a lograr un matrimonio ventajoso en la que las pretensiones económicas propias y de su familia quedasen cubiertas. Si durante la convivencia la compatibilidad de los caracteres era positiva entonces, aunque ello no era muy frecuente, la vida se convertía en un camino mucho más placentero. Pero esta opción no era factible para todas las jóvenes y, por tanto, la otra vía para quedar “protegida” de los avatares sociales era el ingreso en un convento. La elección de la orden, normalmente, también se reservaba al gusto de los progenitores y, sobre todo, a la cuantía de la dote o ventajas que la comunidad en cuestión obtenía por acoger a la postulante. También es cierto, que otras decidían su entrada en la rutina monástica en determinadas situaciones como, por ejemplo, en casos de viudedad. Serán abundantes las reinas o damas de la nobleza que, ante la pérdida del esposo, ofrecían el resto de sus días a la vida contemplativa. La motivación era de muy distinta índole. Podía ser causado por la búsqueda de una cierta seguridad para su vejez, por la necesidad de llevar a cabo una penitencia por actos pasados o, en ocasiones, por mandato del mismo marido que, en su testamento, castigaba a un encierro perpetuo a la dama que, en otros tiempos, había aceptado o solicitado e incluso, en casos, excepcionales, amado. En otros casos, la elección religiosa era una inclinación natural de la propia mujer, como ocurrió con Doña Juana de Austria, hija natural de Carlos V, y esposa de Juan Manuel de Portugal con el que se casó en 1552. Al quedar viuda dos años más tarde y, después de dar a luz, asume la regencia de España el 12 de julio de 1554. Ese mismo año se convirtió en la única mujer que a los 19 años consiguió ingresar en la Orden de la compañía de Jesús, por sus contactos privilegiados y, probablemente, por la gran vinculación que tenía con su confesor, San Francisco de Borja, y su amigo San Ignacio de Loyola. La admisión secreta de Juana supuso la

necesidad de atribuirle un seudónimo “Mateo Sánchez” que aportaría la discreción necesaria para evitar polémica y escándalo ante tan inusual suceso. De cualquier forma, hay que admitir que la comunidad jesuita se vio extremadamente beneficiada por las aportaciones económicas y políticas que esto supuso. Bajo estas líneas, podemos contemplar esta dama con los hábitos correspondientes. Toda su pose recatada, y sobria, con la mano izquierda sobre su pecho y con la derecha sosteniendo un libro, posiblemente, de las Sagradas Escrituras, nos indica la rectitud exterior e interior que guía los actos de la, otrora, regente.



37. “Doña Juana de Austria”, siglo XVI, autor desconocido. Monasterio de nuestra Señora de Gracia. Madrigal de la Altas Torres, Ávila.

b) El amor cortés:

En el Renacimiento el amor cortés sigue asentado y ensalzando el prototipo perfecto de la amada y su conquista, pero modelado por el tratamiento que le da Petrarca y el neoplatonismo del Dolce Stil Nuovo⁴³, que hace de la pasión y el afecto el elemento cohesionador del cosmos. La mujer es ahora reflejo de la belleza divina y camino sublime hacia Dios. Desde el punto de vista neoplatónico, esa belleza externa no es más que el eco de su hermosura interior y constituyen un destello en la tierra de la magnificencia divina. Exaltar la belleza exterior supone ensalzar la de la propia alma de la persona venerada. El propio Petrarca, en su obra, enaltece a su amada, Laura Noves, como muestra de

⁴³ Es la denominación que Francesco de Sanctis dio, en el siglo XIX, a un grupo de poetas italianos de la segunda mitad del siglo XIII. Esta denominación proviene de la obra de Dante de la Divina comedia, concretamente, de la parte del “Purgatorio”. Es la expresión más alta en poesía amorosa por la exquisitez del lenguaje y la complejidad de los temas espirituales e ideales.

cohesión de todos los ideales de la dama cristiana así como el modelo por excelencia de belleza griego. Quién ama se desespera en su visión o recuerdo por la castidad angelical que la hace inalcanzable. La diferencia básica con el período Medieval es que, entonces, el pretendiente permanece en un estado perenne de melancolía en el que se deleita en una situación que no pasa a mayores consecuencias y, en el Renacimiento, esa pureza sentimental va alejándose para buscar y defender una obtención carnal. Esto último tuvo una clara relación con el libro del “Buen amor”, del Arcipreste de Hita, donde sus defensores abogan por las relaciones que lleguen a consumarse por considerarlas coherentes con la naturaleza humana. Por tanto, el concepto originario del amor cortés pasa a transformarse, en su consecuencia final, en una pasión consumada pero interpretada como anhelo sacralizado del deseo más profundo y honesto. Esta sublimación perenne de la mujer se produjo, en algunos casos, tanto en vida como, posteriormente, a la muerte de la dama en cuestión. Esto fue lo que ocurrió en el caso de Simonetta Vespucci⁴⁴, muchacha genovesa que, con su sola presencia, encendió los ardores de gran parte de la nobleza masculina de la ciudad. Su temprana muerte en 1476, a los 23 años, provocó una inmensa cantidad de retratos de su persona por diversos pintores del momento. Sus rasgos delicados, ojos claros, tez nacarada y cabellos rubios, se convirtieron en prototipo de belleza anhelada por los hombres y envidiada por las mujeres de su tiempo y lugar. Botticelli será uno de los artistas que manifestó su profundo y enigmático interés por esta joven. La pasión de este artista por la dama conllevó que en muchas de sus obras, como por ejemplo “El nacimiento de Venus”, el rostro de Simoneta le sirviera de modelo para las mujeres que pintaba. Casi podríamos afirmar que, a través de su arte, supo sublimar una devoción que nunca llegó a declarar públicamente. No solamente fue musa y protagonista de la mayoría de sus cuadros sino que, a su muerte, pidió ser enterrado cerca de ella, como así sucedió.

44 Simoneta Vespucci se convertirá en el ideal de belleza renacentista para la sociedad de la época. En un mundo lleno de convencionalismos, retratar desde esta perspectiva, supondrá dar conocimiento no solo de la fisonomía sino una forma de acentuar rango y poder. En Florencia será el lugar donde el retrato independiente aparecerá, por primera vez, en una escala significativa en comparación con los Países del Norte más propensos a la estética naturalista.



38. “Retrato póstumo de Simoneta Vespucci”, 1476-1480. Témpera sobre panel, 47,5 x 35 cm. Sandro Botticelli. Staatliche Museen, Berlín.

Sobre estas líneas podemos contemplar uno de los retratos póstumos que Simoneta Vespucci inspiró a Botticelli. Con las características propias del ideal de belleza renacentista, el autor nos ofrece una visión, casi perfilada de la noble italiana. El recogido de su abundante melena, el trenzado que cae sobre sus hombros y su espalda, las perlas que coronan su frente, así como el collar que adorna su escote revelan, sutilmente, el importante estrato social que ostenta. De cuello esbelto y erguido, sus atributos se convierten en cauce del fluir amoroso. Su gesto sereno y distante, al mismo tiempo, irradia una apacibilidad acorde con el cielo azul, nítido y despejado, que asoma por la ventana. El fondo oscuro y contundente realza, más si cabe, la blancura de su piel y la tonalidad cobriza de su vestido. Toda esta pintura emana, por sí sola, una elegancia y quietud que parece inalterable, aún con el transcurso de los siglos.

10. CONCLUSIÓN PERSONAL:

Ser mujer en el Renacimiento supuso un difícil equilibrio entre querer y no poder. Aunque los nuevos descubrimientos y el uso de la razón abren, hasta entonces, inéditas consideraciones hacia el mundo en general y hacia el sector femenino, la intransigencia medieval sigue limitando su autonomía y su

intelecto. Mostrar sus capacidades, siempre estuvo sometido a los parámetros religiosos o a los designios masculinos. En resumen, manifestar cualquier tipo de iniciativa personal o profesional fuera de los hábitos establecidos encontraron múltiples obstáculos de culpabilidad y discrepancia. Solo algunas de ellas, como reinas, artistas y otras afortunadas por sus privilegiados medios y educación lograron exteriorizar sus ideas. El matrimonio y la familia siguió siendo un freno a sus aspiraciones pero, sobre todo, la propia mentalidad social profundamente enraizada, generación tras generación, generó un abismo entre sus deseos y el talento natural de su personalidad.

11. BIBLIOGRAFÍA:

V.V.A.A., “*El arte en la Italia del Renacimiento*”, editorial Akal. Publicación Madrid: 2002.

Chastel, André, “*El Renacimiento italiano 1460 -1500*”, editorial Akal, 2005.

Wakernagel Martin, “*El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*”, editorial Akal, 1997.

Viñuales González, J. M., “*Historia del Arte Moderno*”, Volumen II. Pintura y escultura del Renacimiento, editorial Uned, 2007.

Sancho, J. L. “*VERONES. Catálogo completo de pinturas*”. Trad. A.Alonso Soriano y Edic.T.Pignatti y F.Pedrocco. Con fotos. Por: Pignatti, T.;1992 Ediciones Akal, S.A.

Deimling, Bárbara, “*BOTTICELLI*”, editorial: Taschen, publicación: 2007: Martin Wackernagel.

Beriguistain, M^a Teresa, “*Arte y mujer en la cultura medieval y renacentista*”. Asparkía VI, 1996. Dona dones: art i cultura, pp.135-146 .

Serrano de Haro Soriano, Amparo, “*Retrato de la mujer renacentista*”, ed. Uned 2010.

Maio, R., “*Mujer y Renacimiento*”, Madrid, Mondadori, 1988

Duby, G., y Perrot, M .,(dirs.), “*Historia de las mujeres*”, Madrid, Taurus, 1991-93.

Vasari Giorgio, “*Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempo*”, ed. Cátedra, Grandes Temas, 2011.

Wundram, Manfred, “*Renacimiento*”, editorial Taschen, 2006.

Toman, Rolf, “*El arte en la Italia del Renacimiento*”, editorial Könemann,cop. 2005.

Piotrovski, Boris B., Neminlova, Inna S., “*Museo del Ermitage*”, Océano Grupo editorial, 1997, S.A.

Serullaz Maurice, Pouillon Christian, “*Museo del Louvre*”, Grandes museos del mundo, Océano grupo editorial, 1997, S.A.

Pérez Sánchez, Alfonso E., *"Museo del Prado"*, Grandes museos del Mundo, Océano grupo editorial, 1997, S.A.

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *"Leer la pintura"*, SPES editorial, 2005.

Carr-Gom, Sarah, *"Historia del Arte: El lenguaje secreto de los símbolos"*, ed. Blume Sa editorial Naturart, 2010.

Fernández Álvarez, M., *"Casadas, monjas, rameras y brujas"*, editorial Espasa, 2010.

Martos, Ana, *"Historia medieval del sexo y del erotismo"*, editorial Nowtilus, 2008.

Romero Tabares, M^a Isabel, *"La mujer casada y la amazona: un modelo femenino renacentista en la obra de Pedro de Luján"*, editorial universidad de Sevilla, secretariado de publicaciones, 1998.

Perrot M, Duby Georges, *"Historia de las mujeres 3: Del Renacimiento a la Edad Moderna"*, editorial Taurus, 2000.

Bonnet Marie Jo, *"Les deux amies. Essai sur le couple de femmes dans l'art"*, Paris, edition Blanche, 2000.

<http://bivaldi.gva.es/en/consulta/registro.cmd?id=3401>

<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line>

<http://www.ciudaddemujeres.com>

<http://www.debatefeminista.com>

http://pendientedemigracion.ucm.es/info/psicoevo/Profes/IleanaEnesco/Desarrollo/Tema1_1_HISTORIA_INFANCIA.pdf

<http://el-arte-de-ser-madre.blogspot.com.es/search/label/Embarazo>
<http://el-arte-de-ser-madre.blogspot.com.es/search/label/Embarazo>

<http://grandesmujeresenlahistoria.blogspot.com.es/>

<http://juancarlosboverimuseos.wordpress.com/page/7/>

http://revista.inie.ucr.ac.cr/uploads/tx_magazine/concepqwe.pdf

<http://apuntesliteraturaextranjera.blogspot.com.es/2010/03/el-amor-cortes.html>

http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/10016/12336/1/cortesanae_bornay_AEIHM_2002.pdf

<http://symbolos.com/s27fgon1.htm>

