

Las imágenes como fuente para el estudio de la Historia

Magdalena SANTO TOMÁS PÉREZ
Universidad de Valladolid

*“La pintura es una poesía silenciosa, y
la poesía es una pintura que habla”*
Simonides de Ceus (S. VI aC)

1.- Iconografía: Cuestión de método

Aunque los historiadores han acudido, de forma tradicional y mayoritaria, a las fuentes documentales para conocer el pasado, la necesidad de abordar aspectos históricos que generalmente no fueron consignados por escrito, pone de relieve la necesidad de acudir a otras fuentes, por ello, en los últimos años parece haberse despertado un interés cada vez mayor por las fuentes iconográficas.

Para abordar un estudio histórico valiéndose de fuentes iconográficas, es necesario tener presentes algunas cuestiones.

La **iconografía** es un término de origen griego compuesto de dos vocablos, *Eíkon*, imagen y *Graphia*, escritura, representación, dibujo. Generalmente se le han dado dos acepciones:

1. Rama de la Historia del Arte que se ocupa de la descripción e interpretación de lo representado en la obra de arte
2. Disciplina subsidiaria de la Historia que se ocupa del estudio pormenorizado del contenido de la obra de arte tratando a ésta como un documento.

En la actualidad y según plantean algunos historiadores del Arte, como G. Zárate¹, podría definirse como: *“ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas”*

Desde el siglo XVI, se iniciaron estudios iconográficos sistemáticos y pormenorizados, que llevaron al establecimiento de comparaciones, relaciones y clasificaciones de las obras de arte sacras romanas, bizantinas y medievales.

Esa clasificación en categorías de temas e imágenes dio lugar a diversos tratados de arte con enorme repercusión para la disciplina de Historia del Arte, convirtiéndose así la Iconografía en una pieza imprescindible para ella.

Este interés por la Iconografía se ve incrementado desde el siglo XVIII por la curiosidad que despierta toda la cultura clásica antigua, incluida la cultura

¹ González de Zárate, J.M.- *Método iconográfico*. Ed. Ephialte, Vitoria 1991

egipcia y se plasma en una obra fundamental en la que se clasifican las obras de arte por sujetos o aspectos iconográficos (Caylus)²

Desde comienzos del siglo XX con la creación del instituto Warburg en el que trabajaron personas relevantes para esta disciplina, como Panofsky³, la investigación en Historia del Arte aplicando una metodología iconográfica, ha supuesto un importante desarrollo de esta disciplina.

El uso del método iconográfico es lo que permite a los historiadores valerse de una obra de arte como si de un documento escrito se tratase, y analizar así más que la forma y la técnica, la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, buscando en la obra de arte un significado intrínseco que sobrepasa lo visual.

Según este autor, Panofsky, la interpretación iconográfica se realiza en tres fases:

1. **Descripción preiconográfica.** Debe captarse el sentido del fenómeno, de la forma, para poder describirla en su vertiente más técnica: materiales, composición, etc., Es necesario tener un cierto conocimiento que nos haga percibir algunos de los elementos que se representan en la obra, para que podamos hacernos una primera idea aproximativa a la representación en su conjunto.
2. **Análisis iconográfico.** Permite profundizar en los motivos y significado de la obra e identificarla con total precisión, lo mismo que a los elementos figurativos y simbólicos que están presentes en la obra; para ello es imprescindible que nos apoyemos en una identificación correcta de los motivos, lo que requiere un cierto conocimiento de las fuentes literarias que son las que proporcionan los temas y conceptos específicos que se desea identificar.
3. **Interpretación iconográfica o iconológica.** Captación del significado más profundo de la obra de arte⁴, lo que permite identificar aspectos muy relevantes de una época, de una sociedad, de sus gentes, de sus usos y costumbres, de su mentalidad y creencias. Todo ello es posible con el conocimiento de los momentos históricos y de las tendencias esenciales de la mente humana.

La necesidad de aunar diverso tipo de conocimientos para hacer un uso adecuado y efectivo del método iconográfico puso de manifiesto la posibilidad de conjuntar este método con otros más sociológicos, superándose así algunos problemas específicos del saber de algunos investigadores y ampliándose con ello la validez del método iconográfico.

Se hacía imprescindible dar sentido al contenido de la obra de arte, a su significado, por lo que las imágenes pasaron a tener el papel de documento histórico, valiéndose de ellas para la reconstrucción de un periodo histórico.

² Caylus, Ph.- *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques et romaines*. Paris 1761-67

³ Panofsky, Erwin.- *El significado de las artes visuales*. Argentina 1960

- *Ideas*. Madrid 1985

- *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Madrid 1986

⁴ Lo que Panofsky denominó en un primer momento como “*religión del sentido de la esencia*”, ver capítulo “de Warburg a E.H. Gombrich. Notas sobre un problema de método” en Carlo Ginzburg: *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Ed. Gedisa. Barcelona 1994, pp38-93

En 1912, Warburg recuperó el término iconología⁵ para referirse al análisis de las imágenes desde esta nueva perspectiva.

La **iconología** trata de desentrañar cual es el contenido simbólico y alegórico de esas imágenes, es decir, los signos que la imagen contiene y el significado que puede dársele, valiéndonos de su interpretación simbólica, profundizando más allá de lo que su apariencia parece indicar, es decir, se analiza la obra en su contexto cultural lo que, de conseguirlo, permite comprender su significado en el mismo momento de su creación.

González de Zárate establece, basándose en que la imagen está sometida a numerosas interpretaciones, diferentes elementos a ser estudiados:

1. Búsqueda de la relación simbólica con las formas, por ejemplo, refiriéndose a la arquitectura, una planta centralizada y el círculo como una forma sagrada.
2. La iconografía natural, que se ocupa de las representaciones en las que las imágenes carecen de sentido figurativo.
3. Iconografía simbólica, que incluye variedad de atributos y signos que convierten a cualquier motivo visual en un tema iconográfico.

En el devenir histórico y a medida que las técnicas artísticas se perfeccionan, parece que se produce una tendencia a incluir en ellas diferentes atributos que simbolizan aspectos significativos que se desea destacar o cuestiones variadas que tienen un significado oculto que se plasma pero se desea no hacerlo demasiado ostensible, por ello seguramente, a medida que avanza la Edad Media, la creciente tendencia al laicismo que se manifiesta en los últimos tiempos del medievo, y que se plasma en diferentes aspectos sociales que van desde las revueltas del común, a la crisis de la iglesia cristiana y la instauración de las monarquías absolutistas, también aparenta tener su proyección en las obras artísticas, que parecen obedecer a sentimientos más “libres” de los artistas, tendentes no solo a introducir nuevas técnicas sino también a nuevas representaciones retratísticas y nuevos elementos que indican una lectura particular y simbólica de determinados acontecimientos.

Seguramente por ello, en el concilio de Trento se trataron aspectos relativos a la representación de las imágenes y se adoptaron decretos, estableciéndose las características que debían de reunir las imágenes y las funciones que estas imágenes debían de tener.

Se establecieron dos tipos de imágenes: las de contenido dogmático y las devocionales.

⁵ Aunque este término ya había sido empleado por Platón para referirse al lenguaje figurado, su difusión se debe a Cesare Ripa, que en el año 1593, publicó una obra con el nombre de *Iconología* en la que planteaba una especie de repertorio o catálogo de alegorías, y en el se describían una serie de imágenes y lo que representaban. Se trataba de una serie de figuras femeninas con diferentes ropajes y con distintos objetos en las manos que aludían a su condición. Esta obra, especie de diccionario, tuvo una gran difusión y fue utilizada por los artistas y los aficionados al arte para interpretar y comprender el significado de los objetos que en ellas aparecían. Este tipo de obras, denominadas por Alciato “literatura emblemática”, proliferó a lo largo del Renacimiento y en ellas se representan todo tipo de objetos, figuras y animales acompañadas de un texto en el que se explica su significado.

Las primeras incluyen imágenes relacionadas con las figuras centrales de la religión, los contenidos dogmáticos y sus alegorías, mientras que las segundas se referían a los santos y cuestiones “secundarias” pero relacionadas también con aspectos religiosos.

La gran profusión de imágenes de la Virgen María y de la Magdalena que se va a producir con motivo de la persistencia de la devoción mariana será el motivo de que las normas que se adopten en Trento afecten a este tipo de imágenes, prohibiéndose las representaciones de la Virgen de la leche o de Belén y llegando a que estas imágenes fuesen retiradas de los templos.

El **simbolismo**. Es un sistema de símbolos.

Símbolo: figura retórica o forma artística, con que se representan creencias, conceptos o sucesos (RAE); es un signo, o un conjunto de ellos, que hace referencia no solo a su significado visual estricto y manifiesto, (una cremallera es una cremallera) sino a un conjunto de valores que se encuentran ocultos (¿qué hay detrás de la cremallera?). Es una representación sensorial perceptible de una realidad en virtud de rasgos que se asocian con ésta por una convención socialmente aceptada.

Generalmente se asocia a un lenguaje del espíritu, por ello ha sido muy estudiado por la Psiquiatría y la Psicología.

Es un pensamiento intuitivo que se aleja de la forma de pensamiento racional ya que trata de establecer la relación entre lo más oculto del ser humano, la psique, el alma, y el exterior en el que está inmerso, el mundo que le rodea; decía Jung: “*Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón*”.

La mayoría de los símbolos, según los psicólogos, tienen su origen en los sueños, que además es donde parece que se desarrollan; según diferentes estudiosos de este campo del saber, parece que en muchos sueños se representan imágenes con enormes analogías con los ritos y mitos primitivos, (soñar con serpientes, con toros, con escaleras...) dando lugar a lo que Jung denominó “inconsciente colectivo”, un modelo de pensamiento heredado que como los estímulos, parece ser también instintivo. Estos modelos tienen un funcionamiento similar en todos los seres humanos y constituyen los llamados *arquetipos* que suponen una tendencia a representar un motivo de una forma similar y que aunque con amplias variaciones en cuanto a los detalles puntuales, pueden ser homogéneos en el fondo. Los arquetipos que los seres humanos utilizamos suelen ser generalmente religiosos.

Esta dimensión psicológica que contiene el símbolo es lo que hace que podamos y tengamos que diferenciarle de la *alegoría* que es una representación simbólica de ideas abstractas por medio de figuras, grupos de figuras o atributos (RAE), es un elemento concreto, un signo, que supone una significación puntual y precisa sin ningún entresijo psicológico.

La relación de significados simbólicos que se han ido atribuyendo a diferentes objetos, es extraordinariamente extenso y variado, así, los colores, números, objetos naturales y artificiales, figuras geométricas, etc., pueden ser expresados en el arte y dar origen a composiciones que van más allá de lo estrictamente visual introduciéndose en el mundo interno individual y colectivo

Así pues, y en base a estos planteamientos, podemos concluir que el método iconográfico pasa a ser del máximo interés para los historiadores y las imágenes pueden ser analizadas como si de documentos escritos se tratara

2. Las imágenes prohibidas

Para dar sentido a estas explicaciones teóricas, he elegido para analizar en primer lugar, las imágenes que fueron prohibidas en el siglo XVI en el Concilio de Trento, y por ello he elegido dos versiones diferentes de *La Virgen de la leche o de Belén*

Las madonnas de la leche

Las imágenes seleccionadas corresponden a dos estilos artísticos diferentes, dos periodos diferentes, y a artistas distintos: una escultura de Andrea Pisano conocida como la madonna de la leche y una pintura de Jan van Eyck, que aunque el tema es igual al anterior, es conocida como Madonna de Lucca.

1.- La Madonna de la Leche. (Figura 1) Se trata de una escultura realizada por Andrea Pisano⁶ en el año 1343, para ser colocada en una iglesia, en Santa María Della Spina, en Pisa, ciudad en la que hoy se encuentra, en el museo nacional de san Mateo



Esta imagen representa a una mujer con un niño al que está amamantando. No es sin embargo la única escultura que sobre este tema realiza este artista y otras vírgenes dando de mamar al niño se conservan aunque algunas con diferencias significativas en relación sobre todo con la forma y el fondo que son completamente diferentes. La imagen que vamos a estudiar, es una composición en la que está representada solo una mujer y su hijo en actitud de darle de mamar. La escultura está realizada en mármol y carece de elementos que distorsionen la visión de manera que en una primera impresión lo que se destaca es la idea de una madre cualquiera alimentando a su hijo al que parece mirar con ternura.

Figura 1

⁶ Andrea Pisano, se cree que de origen florentino donde realizó entre 1330-1336, las puertas de bronce para el baptisterio de mármol blanco situado frente a la fachada de Santa María del Fiore. Desde Florencia se instaló en Pisa, recibiendo el apelativo de Pisano por haber pertenecido a la escuela de escultores de Nicola Pisano.

El centro de la imagen, que es donde primero depositamos la visión, está constituido por tres elementos: el pecho, las manos y la cara del niño.

Estos elementos "centrales", constituyen un número con un elevado simbolismo; el tres es por antonomasia y tras el uno, el número sagrado, porque todas las cosas buenas son tres, y la triada, que surge de la tesis y antítesis, da forma a otros elementos simbólicos importantes que tienen el tres como identificador, como por ejemplo el triángulo.

El pecho femenino, en sí mismo y en principio, carece de simbología en la iconografía eclesiástica y no parece estar dotado de un sentido erótico; prueba de ello son las numerosísimas imágenes que existen de la Virgen dando el pecho a su hijo (seguramente la mayoría si no son todos, los artistas de diferentes épocas y estilos han representado a la Virgen en esta situación; también algunos santos como Bernardo de Claraval -(siglo X-XI)- fue fortalecido para alcanzar la santidad con una visión de leche espiritual del pecho de María, el mismo don que como consuelo recibieron las almas del purgatorio).

También algunas santas lo son por el martirio que sufrieron al serles cortados los pechos, es el caso de santa Águeda que sufrió ese martirio en el siglo III y por ello es representada con los pechos sobre una bandeja. En imágenes que representan a Artemisa o Diana de Éfeso, hay casos en los que se la plasma con muchos pechos (Artemis polimastos).

Las manos, otro de los elementos que conforman el triángulo, son la parte del cuerpo que con mayor frecuencia se representa con carácter simbólico. Ya en el arte rupestre se pintaron en numerosas ocasiones y su significado puede ser muy variado, positivo o negativo, dependiendo de cómo estén, abiertas o cerradas, y dependiendo de las actitudes que se representen, por ejemplo el tocar con las manos se considera sinónimo de aceptación y bendición, "la magia del contacto", o la representación en la iconología cristiana de Dios mediante una mano: "la mano diestra de Dios", confiriéndose así a ese lado, el derecho unas connotaciones positivas. En el renacimiento las manos alcanzan una significación especial de "fuerza, lealtad, diligencia, inocencia y unidad" y por ello son utilizadas con frecuencia en escudos heráldicos.

En la imagen que estudiamos, las manos son bien visibles, la madre sujeta a su hijo y el hijo sujeta con ambas manos el pecho del que mama.

En cuanto a la forma en la que la madre sujeta a su hijo, produce una sensación extraña, como si el niño pesara demasiado para sujetarle de forma tan liviana y pudiera caerse, esa postura sería adecuada si la mujer se encontrase sentada pero la impresión es que no es así y que está representada de pies; es una impresión subjetiva pues la mirada y la actitud de la madre no indican ningún tipo de esfuerzo por sujetarlo más, como ocurriría en el caso de que la madre pensase que se iba a caer. Sin embargo, es posible que la intención del artista fuese la de representar a la mujer sentada, una postura más lógica para llevar a cabo esa actividad de amamantar; es un detalle difícil de dilucidar porque en las otras dos imágenes en las que se representa el mismo tema se pueden apreciar también posturas llamativas, en una claramente la madre está de pie y el niño sentado y en la otra se observa el mismo problema, un niño demasiado grande para la postura que adopta la madre para sujetarlo, quizás sea solo cuestión de técnica o de falta de perspectiva realista del artista.

La imagen tiene bastantes similitudes, no solo en el tema, sino en la técnica utilizada para el colocar los brazos y en el drapeado del manto, con la realizada por Ambrogio Lorenzetti, un pintor también de la escuela de Siena, que vivió en las primeras décadas del siglo XIV, y que al parecer murió de peste en 1348, un artista que se convirtió en modelo a imitar, entre otras cosas por haber sido el primero en realizar una obra civil con un gran simbolismo y en quién quizás se inspiró Pisano para su obra.

En cuanto a la cara del niño, el otro elemento central, está representado con una mirada de complicidad con la madre y una sonrisa parecida a la de ella que confiere a la imagen placidez, ternura y paz y representa la idea de amor materno y filial.

La obra está representada en dos tonalidades, que junto con los pliegues de la ropa confieren profundidad a la escena.

La protagonista de la escena es la mujer y está vestida con una especie de camisola que da la impresión de estar abierta por un lado o ser corta y estar subida por encima del pecho. Encima de esa ropa lleva una especie de manto que le cubre parte de la cabeza y los brazos. El manto tiene también un significado simbólico importante ya que es la prenda que envuelve el cuerpo y al cubrir totalmente la figura humana la hace parecer poderosa; numerosos santos y santas portan manto e incluso algunos lo son en función de la utilidad que dieron a su manto; también los hombres poderosos como los reyes llevan manto y suele estar adornado con joyas y colores cargados de señales, como rojo, azul o dorado que son representativos de su poder y superioridad.

En la imagen no aparecen otro tipo de elementos, quizás su sencillez la hace tan bella, pero también por ello, por su falta de otros signos, parece necesitar de símbolos, porque no existen elementos identificativos ¿por qué decimos que es la Virgen?; en las imágenes de la figura 2 puede observarse cómo en una la Virgen está representada con una gran corona y figuras aladas, ángeles, y en la otra, tanto la madre como el niño tienen unos círculos sobre la cabeza que son representativos de su condición e identidad; en este caso, en la imagen que estudiamos, solamente acudir a la interpretación simbólica permite la identificación.

2. La Madonna de la leche. (Figura 2) En realidad es conocida como la Madonna de Lucca, y lo es por haber pertenecido a la colección de ese duque. Hoy se encuentra en el Instituto Städel de Fráncfort.

Se trata de una pintura realizada por Jan van Eyck, el pintor holandés más representativo de la escuela flamenca en sus comienzos y reconocido no solo por sus obras sino por haber sido, junto a su hermano Hubert, los introductores en los países Bajos del renacimiento florentino.

Este periodo conocido como el Flamenco Primitivo se caracteriza por el naturalismo con que dotan a las pinturas al óleo basándose en colores radiantes y texturas muy precisas, en su meticulosidad en los detalles que adornan sus obras y en la búsqueda constante de la perspectiva valiéndose en la representación tridimensional del espacio.

Sus obras más significativas hay que situarlas en la década de los años 20-30 del siglo XV y según parece esta Virgen se data en su última etapa, en el año 1435, un año después de haber terminado su famosísima obra Los desposorios de los Arnolfini.



Figura 2

Es una obra cuya temática es la que nos ocupa, una mujer amamantando a un niño, pero como vamos a observar, con diferencias técnicas y ambientación completamente distintas. Son más o menos cien años los que separan ambas obras

Tanto la madre como el hijo aparecen sentados pero hay una diferencia fundamental a señalar que se observa a simple vista: la madre está completamente vestida, solo el pecho está descubierto, mientras que el niño está desnudo. Además, la escena se desarrolla en un ambiente doméstico, pero a la vez el lugar donde aparecen sentados es claramente un trono, que además ocupa toda la habitación lo que confiere a la escena una sensación de monumentalidad que le hace parecer ya de por sí majestuosa.

Esta imagen, al igual que otras muchas de Van Eyck, están fuertemente dotadas de simbolismo, tanto es así que los detalles requieren un análisis pormenorizado.

Es una obra colorista donde el rojo de la capa adquiere un papel predominante y constituye el lugar donde primero depositamos la mirada.

Los colores han supuesto y son motivo de interés preferente por sus implicaciones en diferentes aspectos, uno de ellos la sensación que causan en cada persona⁷. Al color rojo se le atribuyen cualidades afectivas con capacidad de poder recibir y descargar estímulos externos. Es probablemente el color preferido por las personas de todas las culturas desde la antigüedad más remota, ya los hombres de Neardertal pintaban sus cadáveres de rojo, seguramente para devolverles la vida con el color de la sangre; es un color fuerte, que transmite energía y seguramente por ello, por tener poder simbólico de lucha entre la vida y la muerte, se ha utilizado con diversa significación en diferentes culturas, por ejemplo, en China, el rojo era el color sagrado, revitalizador, que proporcionaba fortuna y buena suerte, aunque también se podían volver rojas las caras de los hombres que se excedían en las prácticas sexuales lo que suponía un peligro de muerte inminente.

⁷ Hoy existe una escuela que apoya el tratamiento de determinadas enfermedades, principalmente psíquicas, acudiendo al uso de los colores, la colorterapia o cromoterapia, apoyándose en los efectos que tienen los colores en los trastornos psíquicos y en las enfermedades psicosomáticas.

En la simbología cristiana el rojo es el color del sacrificio de Cristo, de su sangre, y de la sangre de los mártires, es un color de sacrificio y amor y las capas rojas, como las que usan los cardenales, indicarían la disposición de morir en sacrificio de quién las lleva. Un color de vida y muerte y se usa desde las corridas de toros, los semáforos, o los faroles rojos que señalan determinados ambientes, hasta en la liturgia, y por eso, por ser de vida y muerte, también es el color del infierno y del demonio.

La capa roja que lleva la Virgen se adorna con un remate dorado y con perlas y piedras preciosas realizándose su valor y la importancia y el poder de quien la lleva, además de suponer simbólicamente que con ellas se alejan los maleficios.

El color dorado también es significativo en la obra y tanto la alfombra como el trono contienen esta tonalidad. El amarillo cuando se combina con el rojo indica el resplandor de la sabiduría; para la simbología cristiana, principalmente en la iglesia ortodoxa, el color oro es expresión de perfección y el símbolo de la luz celeste, probablemente por ello gran número de obras artísticas medievales son representadas sobre tablas doradas al igual que las imágenes de la iglesia oriental.

Es habitual que en las obras de este artista abunden las alegorías y las simbologías y en esta silla con apariencia de trono podemos encontrarlas, vemos como se encuentran representados los cuatro leones de Salomón que son el símbolo de la realeza.

En la habitación donde se representa la escena, ocupada prácticamente en su totalidad por el trono, pueden apreciarse el hueco de una ventana y una hornacina donde se encuentran unos objetos. En la ventana hay dos huevos, elementos con un elevado simbolismo a los que se relaciona directamente con la energía vital y por ello muy relacionado con la magia curativa y con la fertilidad; pero también es visto como el despertar de la naturaleza fecunda, de ahí los huevos de Pascua.

En la hornacina se distinguen con precisión tres figuras: un candelabro de metal dorado, una botella con un líquido y un recipiente de metal dorado con líquido, probablemente agua. El candelabro, concebido para dar luz, es muy utilizado en el arte medieval simbolizando un árbol de luz que se irradia hacia Dios. La botella puede contener diferentes líquidos y aunque es difícil intuir la que aquí quiere representarse, si que hay que señalar que la botella es de cristal fino, no es muy grande, tiene una tapa y el color es más o menos como el ámbar; con estas características habría que deducir que se trataría de un líquido preciado y dada la temática de la obra podría ser una sustancia aceitosa de utilidad para el pecho de la madre o para la piel del niño, una especie de esencia olorosa o incluso un producto de carácter medicamentoso o incluso vino. El agua que parece contener la jofaina podría estar destinado a lavar al niño, en otras imágenes se utilizan recipientes de este mismo estilo para bañar a los recién nacidos; además el agua es vista como una alegoría con un alto contenido simbólico, es la fuente de la vida y está dotada de un sentido ambivalente, vivifica y fecunda y a la vez puede ser hundimiento y perdición. Si el líquido que figura en la botella fuese vino, estaría simbolizando junto con el agua de este recipiente, una especie de sistema dual refiriéndose a dos naturalezas, la divina y la humana en la persona del Niño Jesús.

La actitud con la que se representa a la madre y al hijo, podríamos decir que son las habituales en ese tipo de escenas, la madre se sujeta el pecho mientras el niño mama y las miradas son entre madre e hijo de complacencia y ternura. Según parece la esposa del artista posó como modelo para la obra, sin embargo hay algunos aspectos que son llamativos como la desnudez del niño que ya antes he mencionado y su postura, demasiado rígida para mamar. A diferencia de la imagen anterior, en esta solamente se observan tres manos y constituyen, por ser la zona de la imagen junto con el rostro de la madre y la figura del niño, la zona más luminosa de la obra y la parte del cuadro en la que antes detenemos la vista.

Son numerosísimas las obras realizadas sobre este tema y representar a la Virgen con el niño en diferentes posturas y con distinta técnica ha sido una fuente inagotable de imaginación para los artistas de diferentes épocas.

A partir del siglo XVI, estas imágenes, que dejaban al descubierto una parte de la anatomía femenina, fueron prohibidas; en el concilio de Trento⁸ se dedicó una parte de la sesión veinticinco a tratar el tema de: *la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes*, y dentro de este capítulo se conminaba a los obispos a hacer guardar las normas morales y a que no se sirviesen del arte para distorsionar la tradición, ni para ser objeto de malos usos, escándalos y errores en la fe⁹

En este capítulo deben encuadrarse pues, las medida que se adoptaron para que no se realizasen imágenes que pudiesen inducir a los fieles a pensamientos deshonestos, y los senos de las mujeres parece que podían provocar instintos no deseables en los hombres que los miraban, aunque se tratase de la Virgen, y el niño amamantado fuese Jesús

Las consecuencias de esta normativa son desiguales, mientras en algunos lugares la aplicación de la normativa se llevó a cabo con mano férrea llegando

⁸ El Concilio de Trento se desarrolló a lo largo de 18 años, del 13 de diciembre de 1545 al 4 de diciembre de 1563 y en el se tomaron decisiones importantes para la iglesia católica y protestante, para la jerarquía eclesiástica y para los fieles; los temas tratados pueden concretarse en cuatro grandes áreas: 1) contra los protestantes, se adopta como única válida la Biblia Vulgata, se da validez a la tradición y no solo a las escrituras. 2) Se definen dogmas y prácticas cristianas. 3) Reordenación del clero: más instrucción, más moral...; 4) Se refuerza la jerarquía eclesiástica y la supremacía del papa y se apuesta por la unidad de los católicos

⁹ En la última sesión del concilio, la 25, se adoptaron normas en relación con el comportamiento de los obispos, del clero en general y de los fieles:” ...*Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe, y recapacitándole continuamente en ellos: además que se saca mucho fruto de todas las sagradas imágenes, no sólo porque recuerdan al pueblo los beneficios y dones que Cristo les ha concedido, sino también porque se exponen a los ojos de los fieles los saludables ejemplos de los santos, y los milagros que Dios ha obrado por ellos, con el fin de que den gracias a Dios por ellos, y arreglen su vida y costumbres a los ejemplos de los mismos santos; así como para que se exciten a adorar, y amar a Dios, y practicar la piedad. Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Mas si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. Y si aconteciere que se expresen y figuren en alguna ocasión historias y narraciones de la sagrada Escritura, por ser estas convenientes a la instrucción de la ignorante plebe...*”

Ver: enciclopedia WikipediA; Biblioteca electrónica cristiana; el archivo: ayer y hoy , en: www.vatican.va

a retirarse las imágenes con esta temática, en otros se fue más permisivo y se siguieron encargando y realizando obras sobre este tema. Así se pone de manifiesto con las obras realizadas por artistas del prestigio de Miguel Ángel, Leonardo, Tiziano, Tintoreto, Rubens, El Greco, Zurbarán, Berruguete, hay constancia de que algunas obras con esta temática fueron llevadas a América por los conquistadores, e incluso, en el siglo XVI se recoge una talla anónima que es venerada como la patrona de la localidad de Mondariz donde se encuentra en la parroquia de Riofrío.

Y es que el acto de amamantar a los lactantes sigue viéndose como un tema del máximo interés y los textos de la época Moderna hacen constante referencia a la importancia de que las mujeres madres dediquen tiempo a sus hijos y les amamenten, porque es bueno para que los niños crezcan sanos y por lo tanto este acto de amamantar se ve como una obligación y así se plasma por ejemplo en la obra escrita por un hombre y médico, el doctor Landis Doci y en el capítulo 3 de su obra¹⁰ dedicada a los padres de familia, se dice:

“Destinada la mujer por el Autor de todo lo criado a traer al hijo en sus entrañas, no está dispensada de darle su leche después que nace: esta es su tarea, este es un deber de su sexo y de su estado; es en fin una de sus primeras obligaciones. La calidad de madre le impone la necesidad de cumplir las funciones de tal. Estas funciones son tantas y sagradas: si se dispensa de ellas, no lo hace impunemente, el castigo sigue a la infracción; mil peligros y males son la consecuencia de su desobediencia”

Esta idea, de las mujeres amamantando a sus hijos, o a los hijos de otras mujeres, como algo fundamental para las mujeres y a veces para los niños, parece que permanece a lo largo de los tiempos y también las imágenes dan fe de ello.

Desde la diosa Isis de griegos, egipcios y romanos, la diosa madre, la diosa de la fertilidad, la fortuna y la magia, que se la representa amamantando a su hijo Horus, a la mujer plasmada por Picasso en un dibujo que lleva por título “ángel del hogar”, las imágenes con esta temática no han dejado de representarse, a pesar de los movimientos religiosos que cuestionaron este tipo de representaciones.

3.- La tentación y el pecado tienen imagen de mujer

Acerca de esta temática vamos a analizar algunas obras que tienen unas características similares: la utilización en el arte de la imagen femenina y las opiniones acerca de cómo son las mujeres, sus cualidades y sus defectos y las consecuencias que pueden tener para la vida saludable y honesta de los hombres.

Para abordar este estudio he acudido a dos obras que son de artistas diferentes, estilos distintos y épocas alejadas en el tiempo.

La primera de ellas responde al título:

¹⁰ Dr. Landis Doci.- *Disertación sobre las utilidades que se siguen de criar las propias madres a sus hijos.* 1779

1. Las tentaciones de San Antonio. Joachim Patinir y Quentin Metsys.
Museo del Prado. Siglo XVI (Figura 3)



Figura 3

Se trata de una obra de colaboración realizada entre dos artistas, de manera que uno, Patinir, se encargó del escenario, del paisaje, y el otro, Metsys, de las figuras. De esta forma se aúnan en la obra no solo dos técnicas distintas, sino dos ideas diferentes acerca de la vida. Mientras el paisaje nos trasporta a los ambientes místicos de la época medieval, los hombres y mujeres nos sitúan ante la sensualidad que emana de los personajes representados, bien sea en forma de ermitaño o de diablesas. Un tema exótico y lleno de intención. Ambos artistas pertenecen a la escuela flamenca. Metsys se cree que nació hacia 1465 en Lovaina, vivió en Amberes desde 1491, en una época de trasfondo social bastante confuso y revuelto, es la época que precede a la Reforma, y seguramente ello influyó en la manera de representar a las personas, con un estilo satírico bastante acusado, puede apreciarse en su obra la influencia directa de Leonardo, y se dice de él que fue el fundador de la Escuela de Amberes que representó una síntesis entre la tradición flamenca y el renacimiento italiano.

El otro autor de la obra, Patinir, es considerado el primer gran paisajista de los Países Bajos. También este artista manifiesta en sus obras una gran influencia del renacimiento italiano. Nació en Amberes en 1480 y allí vivió hasta su muerte en 1524. Recientemente en Madrid (en 2007), en el museo del Prado se organizó una exposición sobre su obra que llevaba por título: *“Patinir o la invención del paisaje”*.

La escena se desarrolla en un paisaje en el que se representa un amplio espectro de la vida en los Países Bajos. Un territorio prácticamente plano, con escasas elevaciones del terreno, unos macizos de rocas muy escarpadas y de aspecto un tanto fantástico y típicas de los paisajes de este autor, y con zonas amplias de agua en las que se representan edificios y barcos que sugieren la vida del agua y en el agua; en la orilla más alejada y ya fuera de los enormes nubarrones que sugieren más agua, se representa una pequeña población en la que es bien visible un molino típico holandés. Más próximo a nosotros puede observarse una vivienda habitada por varias personas, hombres y mujeres. A la derecha de la escena, aunque en un discreto segundo plano, llama nuestra atención varios personajes, algunos pintados en tonos oscuros y por lo tanto menos visibles, pero otros lo están en tonos claros como queriendo que les dediquemos la mirada a pesar de su distancia; se trata de un grupo de siete personas, quizás cuatro mujeres y dos hombres en actitudes variadas y bien diferentes: parecen estar en una barca y uno de los hombres que se representa es el barquero –bien visible porque tiene un remo en sus manos-; sentadas a una mesa y parece que comiendo se encuentran dos mujeres, una porta una capa y la otra lleva una túnica ligera y transparente; de pie detrás de esta hay otra mujer parece que desnuda de medio cuerpo y en actitud, junto con la que también lleva poca ropa, de animar a la pareja que está de pies y semioculta a que se unan al grupo; la mujer que está siendo invitada a participar parece que lleva en las manos un recipiente; al fondo a la derecha se adivina la presencia de otra mujer también con ropaje claro. La barca es un elemento de la vida diaria en un país en el que abunda este elemento líquido, pero también puede ser visto con un alto significado simbólico heredado del mundo egipcio en el que la barca transportaba los cuerpos al más allá y que en la iconografía cristiana sigue siendo símbolo del viaje de la vida y relacionado ese viaje con las tentaciones, en este caso del agua y sus movimientos que pueden impedir conducir la nave de la vida por el camino que nos lleve al puerto seguro.

En esta nave se encuentra representada la figura de lo que podría ser un lagarto, animal con un amplio sentido simbólico, también relacionado con la muerte y la resurrección y muy utilizado durante el renacimiento por la idea a la que se le asocia de rejuvenecimiento mediante la muda y de renacer el alma a una nueva vida.

En primer plano, como protagonistas de la obra y dándole nombre se encuentran representadas unas figuras humanas, tres mujeres y un hombre, una diablesa con forma de mujer y un diablo, hasta completar el número de cinco o seis si incluimos el diablo.

El número cinco tiene un alto carácter simbólico y la *quintaesencia* es un término íntimamente relacionado con el, como también lo es el *pentagrama* donde encuentra su máxima expresión suponiendo así un importante principio de orden; las cinco llagas de Cristo, los cinco panes con que alimentó a miles de personas, el Pentateuco, o los cinco sentidos humanos son ejemplos del poder simbólico de este número

Las mujeres ocupan un espacio destacado y protagonista y junto con la diablesa, también con forma femenina, dan forma a la esencia de la obra, Son tres mujeres ataviadas al uso renacentista y están representadas incitando al

hombre a pecar y por eso son tres las tentaciones a las que aluden: *lujuria, poder y riqueza*.

Este santo san Antonio Abad, tan del gusto de las representaciones artísticas, representa al primer anacoreta el cual fue santo precisamente por haberse apartado al desierto a vivir su fe y resistir las tentaciones a las que fue sometido, tentaciones llevadas a cabo por mujeres, como no podía ser de otra manera, y el diablo valiéndose de ellas incitaba al santo a perder su integridad moral y apartarse de su fe. El 17 de enero se celebra su festividad y se le considera el patrono de los animales porque al parecer durante su vida en el desierto fueron los que le salvaron de numerosos males, también se suele acudir a este santo cuando se pierde algún objeto para que ayude a encontrarlo Su vida alcanzó gran difusión en la Edad Media debida a la obra de Jacobo de la Vorágine que en el siglo XIII se encargó de difundirla en *La legenda aurea* y desde entonces se le representa adornado de enormes simbologías. Este santo también está relacionado con la orden de los Antoninos o Antonianos, dedicada a atender a enfermos con enfermedades contagiosas: peste, lepra, sarna y fundamentalmente el llamado mal de san Antonio o fuego sacro o fuego de san Antonio, una enfermedad considerada muy peligrosa y relacionada con el infierno por eso una de sus denominaciones era fuego del infierno¹¹

Así pues, el motivo de este cuadro es relatar este tema, el de las tentaciones de un hombre santo, llevadas a cabo por el diablo quién se vale de mujeres bellas para realizar su labor de tentar al hombre ¿qué mejor que mujeres que ya había tentado a Adán?, era un tema absolutamente creíble y podía ser interpretado con facilidad por las gentes que viesan la obra.

La mujer caracterizada de alcahueta, en realidad parece tratarse de un diablo disfrazado, tiene unos rasgos caricaturescos muy marcados de una mujer que en la tradición literaria goza de unas características muy notables en relación con las tentaciones a los hombres y fundamentalmente con una de ellas, la

¹¹ El fuego de San Antonio, enfermedad descrita por primera vez en 1800, tuvo una enorme repercusión a lo largo de la época medieval, aunque algunos autores la relacionan con el brebaje consumido por los participantes griegos en las ceremonias de los eleusinos y que al parecer estaba elaborado a partir de cebada y poleo. Es una enfermedad que se origina por la ingestión de cereales, principalmente centeno, contaminado con un hongo parásito (del que existen más de 50 especies que pueden afectar a diferentes cereales y hierbas) el cornezuelo. Sus efectos son altamente alucinógenos (cuando esta sustancia fue estudiada por Hofmann le llevó al descubrimiento de una potente droga alucinógena, el LSD), también origina convulsiones y contracción arterial que a la larga puede suponer una necrosis de los tejidos y la consecuente gangrena: La sintomatología que origina comienza con un frío intenso, seguido de una sensación de quemazón muy aguda, de aquí su nombre; los enfermos que sobreviven lo hacen con mutilaciones muy importantes y existe una variante de la enfermedad que cursa con dolor abdominal agudo y muerte súbita. En mujeres embarazadas siempre se originan abortos, seguramente por ello esta sustancia ha sido utilizada frecuentemente para inducir abortos y para curar las hemorragias postparto. La gran difusión de esta enfermedad durante la Edad Media llevó a la creación de la orden religiosa de los antoninos, que parece que tuvo su origen en Francia, por ser allí donde al parecer se encontraban los restos del santo, en Saint-Antoine-en-Viennois, de donde se extendió por Europa y también por el camino de Santiago donde fundaron varios hospitales destinados a atender a los enfermos aquejados de enfermedades de este tipo y por ello rechazados por la sociedad. También por haber estado sus restos en Constantinopla, a donde fueron trasladados desde Alejandría, se le relaciona con la Orden de los Caballeros Hospitalarios (caballeros del hospital de san Antonio) y su uniforme, un hábito negro lleva una cruz egipcia. Algunos autores encuentran una relación directa entre el consumo de productos con este hongo con la acusación a algunas mujeres de brujas y el juicio que se siguió contra ellas en Salem.

lujuria, y que parece ser un elemento de gran atención en la época, ya que esta tentación requiere de un intermediario y no así el poder y la riqueza.

La figura del hombre está representada rechazando las tentaciones, vestido también con la moda de la época renacentista y no como alguien que viviese en el desierto ni en la época en la que vivió el santo (251-356), sin embargo, es posible que así se le relacionase mejor, al mirar la obra, con situaciones del momento en el que se realiza y se expone la obra y aludiendo así a los pecados que no tienen fecha de caducidad.

En primer término y con tamaño pequeño se encuentra el diablo, está situado en un plano mucho más bajo como corresponde al lugar al que alude, el infierno, que en el pensamiento colectivo se sitúa en el mundo subterráneo. Está representado claramente por un animal, con garras que aluden al macho cabrío, y en si mismo hace referencia a la esclavitud de los instintos.

Entre esta figura y el santo, prácticamente a sus pies, hay una imagen que no se identifica con claridad y podría hacer referencia a dos cuestiones distintas: una serie de piedras enlazadas entre si a modo de rosario, que podrían hacer alusión a la idea de imperecedero, perdurable, y que en muchas culturas se relaciona con el poder divino, de hecho, en varios mitos se originan a partir de piedras seres sobrenaturales; o podría simplemente tratarse de una cadena ya que la simbología que a estas se atribuye parece estar más en relación con el tema de esta obra; la cadena es en si un símbolo de esclavitud y con bastante frecuencia en la iconografía cristiana se alude al diablo encadenado en el abismo después del juicio final, pero también las cadenas hacen alusión a la liberación de la persona fiel mediante la intervención divina. En cualquier caso, este objeto parece relacionado con el más allá.

La utilización de figuras femeninas para dar forma a las tentaciones no es exclusiva de este autor y otros muchos se valen de ellas para representar y aludir a conceptos similares; incluso, cuando el tema bíblico a representar es diferente y se trata de la mujer la que es sometida a tentación, como en el caso de Susana, se la ha representado tradicionalmente como si ella fuese la tentadora de los viejos. Las variadas imágenes que representan a Susana y los viejos dan fe de esta forma de utilización: Goya, Tintoretto, Veronés,..., salvo en la obra de Artemisa Gentilese que representa a una mujer en actitud completamente distinta en la que se aprecia el rechazo que realiza a la proposición que la están haciendo los dos hombres.

2. El pecado. Julio Romero de Torres. (Figura 4)

La representación de la figura femenina para aludir a temas variados ha sido una constante a lo largo de la historia y de la historia del Arte.

La elección de este tema que lleva por título El pecado es un ejemplo más de esa utilización de imágenes de mujeres para seguir con la tradición de sus cualidades “malignas”

En este caso se utilizan las figuras de cinco mujeres de diferentes edades y que aluden a distinta tipología femenina, que se extiende desde la belleza de la juventud a la complicidad de la vejez.

La escena que se representa está enmarcada en un paisaje luminoso al que se accede desde lo que podría ser el porche de una vivienda situada en un ambiente habitado en el que podemos identificar una iglesia. Un paisaje con

enormes semejanzas con el paisaje andaluz, sin duda el que intenta representar el artista.

A pesar de que la mujer situada en primer plano es más luminosa por encontrarse representada desnuda, las figuras de las mujeres pintadas de negro son tan atractivas a la vista como la que está recostada y que representa la mujer joven, la cual está recostada de lado encima de una cama y aunque no está representada de frente, se adivina su belleza por la perfección de las formas de su cuerpo y en el espejo en el que se refleja su rostro se hace gala de esa belleza, solo adornada con un collar y una cabellera morena sujeta en lo alto de la cabeza que deja el cuello despejado realzando su esbeltez.



Figura 4

Su actitud es pasiva, como escuchando lo que las otras mujeres comentan entre sí, pero sin intervenir en la conversación, se diría que su juventud la hace permanecer atenta porque en esa etapa de la vida lo que hay que hacer es aprender y tradicionalmente las mujeres se habían valido de las enseñanzas de otras mujeres para su formación.

Las verdaderas protagonistas de la obra se diría que son las otras mujeres que en una actitud intrigante hacen que nos sintamos atraídos por su tema de conversación, que algo debe de tener de relación con la joven que está acostada.

El autor busca así mediante la intriga, que nos acerquemos al tema de la obra y nos interese por el, además las que hablan son las más ancianas, -la voz de la experiencia-.

La conversación entre ellas queda en la más absoluta de las incógnitas pero se trata de adivinar y suponer. Esa precisamente era la pretensión de los simbolistas y Julio Romero de Torres fue un digno representante de esa tendencia artística en nuestro país.

Por eso, esta obra en especial, debemos estudiarla teniendo en cuenta no tanto lo que vemos, sino las sensaciones que nos provoca su contemplación, que como decían los simbolistas debían de ser tantas y tan diversas como las personas que contemplaban las obras de arte por una parte, y las del artista que las plasmaba por otra; es decir, en este movimiento artístico, que tuvo su

origen en el literario, la obra de arte debía de provocar emociones porque el artista lo que buscaba era exteriorizar su pensamiento, su alma, su yo, y lo que verdaderamente le interesaba era la capacidad de sugerir y la búsqueda de relaciones entre los objetos y el significado que se les otorga; la obra de arte se convierte así en su instrumento de comunicación de sus más íntimas sensaciones. Don Ramón del Valle Inclán, amigo del pintor, decía de él, que lo fantástico de su obra era que había sido capaz en sus lienzos de trasgredir los límites entre lo sublime y lo decadente.

La representación de figuras de mujeres como alegorías femeninas de diferentes sueños de los hombres artistas de esta corriente simbolista, es habitual en los primeros años del siglo XX y Romero de Torres no escapa a esa corriente, pero la diferencia con otros artistas simbolistas es la relación que establece con la tradición artística española del siglo XIX centrada en reflejar el casticismo de las diferentes regiones del país; así sus paisajes hacen alusión a la vida en su Andalucía natal y por ello podemos identificarlas con esa zona de España, lo mismo que nos ocurre con el tipo de mujer que plasma en sus lienzos, de tipología claramente andaluza; de hecho, los estudiosos de este autor cordobés identifican para este cuadro el castillo situado al fondo de la escena como el de Almodovar y la iglesia como la de san Hipólito.

No obstante estas semejanzas debemos entrar a analizar con mayor profundidad la obra para leer lo que el artista intenta comunicarnos.

Centrándonos en primer lugar en la mujer más joven y que se representa recostada sobre un camastro, está encima de unos ropajes cuidadosamente colocados y de una textura que parece fina y delicada con unos bordados muy llamativos en un extremo.

Esta mujer se está mirando en un espejo que es donde el espectador de la obra puede apreciar el rostro de la mujer; el espejo constituye un instrumento para que los espectadores podamos contemplar su rostro, pero no hay que olvidar que es un elemento altamente simbólico; por supuesto permite reflejarse en él, pero tiene unas connotaciones mágicas ya que desde antiguo se pensaba que era una relación de magia la que se establecía entre la imagen real y la que devolvía; como a los espejos se les atribuía la capacidad de retener el alma, la fuerza vital de la persona reflejada, en algunos momentos de la vida, o de la muerte, se les tapa para que no reflejen el alma de la persona que se ha muerto y pueda quedar atrapada en el sin traspasar la línea del más allá; a pesar de que a lo largo de la historia se le han atribuido diferentes atributos, como por ejemplo la incapacidad de reflejar a los seres malignos, en general en el mundo occidental se le considera el atributo de un pecado: la lujuria, y cuando se utiliza un espejo en una escena se suele hacer alusión a los vicios que acompañan a este pecado: voluptuosidad y vanidad.

Al igual que a otros muchos atributos simbólicos, al espejo se le atribuye una cualidad ambivalente y por ello también puede ser visto como las virtudes del conocimiento de si mismo y en este sentido puede ser atributo de la Virgen que se miró y se reflejó la imagen de Dios.

Pero en la creencia popular, creencia con un alto influjo de la psicología individual, no todo el mundo puede resistir la imagen de si mismo y como le ocurrió al Narciso del mito que se perdió al contemplar su imagen reflejada en el agua, mirarse en el espejo puede derivar en una actitud paralizante y por

eso se dice que solo tras la madurez personal puede uno mirarse sin perderse en un espejo.

No es el caso de la mujer que en esta obra se contempla en el espejo, es la más joven de todas y lo más probable es que se la asocie con la voluptuosidad y la vanidad, porque está en un plano no demasiado claro para suponer que la luz de Dios se está reflejando en él.

Así pues tenemos en el centro de la escena a una mujer que supuestamente está aludiendo a un pecado, la lujuria, y está acompañada de otras cuatro mujeres más mayores y vestidas de negro.

El negro es el color simbólico de lo absoluto; para la psicología es el color del completo inconsciente, de las tinieblas y por eso en algunas culturas se utiliza como luto. En la cultura occidental es un color negativo y muchas representaciones de animales diabólicos se pintan en color negro, color al que se alude para representar la negación de la vanidad terrestre, por eso las sotanas de los curas son negras.

Así que las cuatro mujeres de la obra se las representa vestidas del color de las tinieblas, del mudo en el que se puede maquinarse y preparar ardides para alguien y contra alguien. Además son cuatro, el número al que se atribuyen más asociaciones con el simbolismo: cuatro elementos de la materia, cuatro humores del hombre, cuatro puntos cardinales, cuatro evangelistas, cuatro padres de la iglesia, cuatro estaciones del año,..., en realidad al número cuatro se le relaciona con el inconsciente, al contrario que al número tres, relacionado con lo consciente. En general, en todas las culturas el cuatro es un número especial y al parecer en todas ellas se ha tratado de establecer mediante la orientación en cuatro puntos una posición concreta en el mundo conocido.

Así que tenemos cuatro mujeres vestidas de negro y con distintas edades. Dos de ellas, las más mayores, conversan entre sí; como hablamos de un vicio concreto, la lujuria, parece coherente que aludan a una tipología concreta de mujer representada en la historia con esas características físicas: la alcahueta o celestina; una mujer tradicionalmente mayor, habladora, intrigante y capaz de convencer con sus artes a cualquier persona, mujeres más jóvenes y hombres de cualquier edad. La mujer situada entre las dos más ancianas, parece complacida con la conversación y la más joven de las cuatro porta en sus manos algo, que no sabemos muy bien de qué se trata, pero que por lógica supondría alguno de los brebajes que con frecuencia se atribuye a las mujeres encargadas de convencer a las víctimas de ellos en personas sin fuerza para vencer las tentaciones y consecuentemente en potenciales pecadores, siendo en este caso las mujeres las que son vistas como incitadoras al pecado.

Por último, voy a referirme a una obra completamente distinta, ya que se representa a un ser andrógino.

4. La figura andrógina (Figura 5)

Para terminar este trabajo voy a analizar una imagen bastante alejada de lo común pero con alto valor simbólico

Se trata de una figura mitad hombre mitad mujer que fue utilizada para ilustrar la portada de un libro titulado *El hombre-mujer comadrona disecado* y que fue editado en Londres en el año 1793



¿Por qué de esta portada, en este momento de la segunda mitad del siglo XVIII?

A lo largo de los siglos, las mujeres parteras o matronas o comadronas, fueron las encargadas de ayudar a otras mujeres a traer a sus hijos al mundo. Ya en la Biblia se habla de ellas como profesionales de ese trabajo, durante siglos exclusivamente femenino. Era un trabajo realizado en las casas de las mujeres parturientas a las cuales acudían cuando la mujer se ponía de parto, momento en el que los hombres tenían prohibida su presencia.

Figura 5

Tras el concilio de Trento, las mujeres parteras empezaron a tener problemas serios para llevar a cabo su trabajo; en muchas ocasiones fueron acusadas de brujas y el tribunal de la Inquisición las persiguió con denodado ahínco.

Aunque durante siglos fueron las únicas mujeres profesionales examinadas por el tribunal del Protomedicato, en el siglo XVI Felipe II prohibió que fueran examinadas, muy en la línea con lo que se había decidido en Trento acerca del trabajo de las mujeres fuera de su hogar.

El saber de las matronas era incuestionable, sin embargo, el desempeño de su trabajo en el ámbito público fue combatido de variadas maneras y por diferentes estamentos sociales y de forma persistente; por una parte el poder eclesiástico que se oponía a que las mujeres anduviesen por las calles sin control, recuérdese que santa Teresa fue juzgada por el tribunal de la Inquisición por ir por los caminos aunque el fin era crear conventos, las parteras también andaban “sin control” por las calles pues las mujeres –igual que siempre- parían a cualquier hora del día o de la noche y las parteras iban a sus casas a atenderlas; pero otro sector bastante influyente luchó de forma denodada por hacerse con el control de lo que sabían las parteras y de lo que hacían en su profesión: los cirujanos que buscaban asimilarse a los médicos universitarios y para ello necesitaban un saber y un prestigio, además de una clientela que asegurase su demanda de servicio y les ayudase a competir con los médicos.

Esta lucha por el control de la asistencia a las mujeres, que se estableció a tres bandas: matronas, cirujanos y médicos, tuvo unas claras perdedoras, las

matronas, que poco a poco se vieron relegadas del trabajo que habían venido desempeñando en exclusiva durante siglos y que a fuerza de infundir sospechas sobre su práctica y de ser acusadas ante el tribunal de la Inquisición por mala praxis, fueron perdiendo su autonomía profesional a medida que los cirujanos se iban haciendo fuertes en el control de la práctica asistencial a las mujeres y en el dominio del conocimiento del saber sobre las enfermedades de mujeres y la asistencia al parto: la Obstetricia y Ginecología estaban naciendo y la asistencia a las mujeres durante los partos pasó al control de los hombres derogándose las leyes que les prohibían estar presentes en esas situaciones¹².

Así, a lo largo de los siglos XVII y XVIII, el trabajo de las parteras pasa a ser “custodiado y vigilado” por los hombres médicos que se encargarán de decidir lo que deben saber y para ello escribirán obras para que las parteras aprendan qué y cómo deben hacer su trabajo y controlarán todo lo que hagan que empezará a ser desarrollado en el *ámbito de lo público* aunque a decir verdad las mujeres seguirán pariendo en sus casas y faltarán siglos para que los partos se atiendan de forma sistemática en las maternidades.

En este proceso de cambio las mujeres fueron las que perdieron, no solo las parteras que perdieron autonomía profesional, sino las parturientas que en muchas situaciones debieron de verse sometidas a lo abrupto de los partos “manipulados” con instrumentos quirúrgicos –forceps- frente al parto natural que defendían las parteras.

El debate social que acompañó a este trasvase –usurpación- de saberes y de profesión de las matronas por parte de los médicos cirujanos, fue importante y caló en la sociedad; fue en este contexto que se publicó este libro con una portada que hacía alusión a esta dualidad. Por eso en la imagen podemos apreciar dos mitades completamente distintas. A la derecha apreciamos la figura de una mujer

La disposición en el cuadro, en si misma, contraviene las normas, de ahí que se afiance la idea de que con esta obra se intentó loar el trabajo de las parteras. El lado derecho se consideró por herencia y tradición el “lado bueno” mientras que el izquierdo estaba relacionado con lo negativo, “lo malo”, y en esta obra la figura femenina se sitúa a la derecha y la masculina a la izquierda. En cada zona están representados los instrumentos de uso profesional de unas y otros, de tal manera que podemos apreciar en el lado que se adjudica al hombre, todo tipo de instrumentos y frascos que aluden al tipo de actividad, en ocasiones traumática, que realiza; en el lado de la mujer, también cosa curiosa, aparece una mesa con diversos papeles y la mujer lleva en la mano una lámpara de aceite y la estancia que se representa tiene más relación con una vivienda habitual que la del lado izquierdo, más blanca y aséptica en relación con una estancia profesional en la que se elaboran pócimas medicinales como se desprende de los instrumentos representados, por ejemplo los forceps y el almirez y que aluden al tipo de asistencia defendida por los cirujanos y relacionada con la asistencia a los partos en instituciones y en ámbitos quirúrgicos, frente a los domicilios donde habitualmente parían las mujeres. Este cambio de criterios llevaría aparejado el cambio de posición para parir que con el tiempo pasaría de sentadas a tumbadas, una postura

¹² Ver: Monserrat Cabré y Teresa Ortiz.- *Sanadoras, matronas y médicas en Europa. Siglos XII-XX*. Icaria 2001

muy relacionada con la jerarquía y que actualmente se sigue debatiendo sobre la conveniencia de recuperar la postura tradicional de sentada que en esos momentos se cuestionó y se perdió.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de estas páginas y mediante los estudios de imágenes realizados, he intentado plasmar la importancia de acudir a las imágenes como fuente para la investigación histórica.

La lectura pormenorizada de este tipo de fuentes, permite obtener una información valiosa, que en algunas ocasiones y dependiendo sobre todo del tema que se desee investigar es imposible, o extremadamente difícil, encontrar en las fuentes documentales.

El estudio de la vida de las mujeres, su rol social, su trabajo, su vida en la familia y en los diferentes ámbitos en los que su actividad transcurría, son aspectos que se representan en las obras de arte, en cualquier medio en el que estén realizadas, y su análisis iconográfico e iconológico permite abordar temas complejos por la dificultad de encontrar documentación escrita.

Las obras aquí estudiadas solo son un ejemplo de cómo abordar diferentes temas relacionados con la vida de las mujeres acudiendo a estas fuentes, así, el cuerpo femenino y los miedos que en determinados momentos despierta, la utilización de la imagen femenina para aludir a conceptos mediáticos y sentimientos, y el repudio o por el contrario la defensa de su actuación como profesional y trabajadora en el campo de la salud hasta el extremo de convertir un acto natural como el parto en un acontecimiento no solo doloso sino traumático y necesariamente por ello hospitalario.

6.- BIBLIOGRAFÍA General, (no incluida a pié de página)

BIEDERMANN, Hans.- *Diccionario de símbolos*. PAIDÓS, 1993

CARMONA MUELA, Juan.- *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*. Istmo. 2001

ESTEBAN LORENTE, Juan F.- *Tratado de Iconografía*. Istmo. 2002

FONTANA BLUME, David.- *El lenguaje de los símbolos*. BLUME, 2003

PANOFSKY, Erwin.- *Estudios sobre Iconología*. Alianza, 2002

SOLANA I PAIRÍ, Nuria.- *Mujeres científicas de todos los tiempos*. TALASA,
1997S
Historia del Arte, SALVAT, SUMMA ARTIS, PLAZA JANÉS.