

LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA LITERATURA Y LA PINTURA DEL SIGLO DE ORO

Enrique Villalba

Universidad Carlos III de Madrid

"Una imagen, pintada, esculpida, fotografiada, construida o enmarcada, es también un escenario, un lugar para la representación teatral. Lo que el artista pone en ese lugar y lo que el espectador ve representado allí confieren a la imagen cualidades dramáticas, como si a ésta le fuera posible prolongar su existencia en un relato cuyo comienzo se ha perdido el espectador y cuyo final desconoce el artista."

Manguel, Alberto. *Leer imágenes. Una historia privada del arte*. Madrid. Alianza, 2002, p. 319.

¿Qué entendemos por *"imagen de la mujer"*? La representación figurativa de las mujeres formada en la mente de los creadores (*escritores, pintores...*) por la tradición recibida y el trato colectivo del que son objeto en su tiempo, que implica, lógicamente, el comportamiento/reacción femenino¹.

Comenzamos ya citando a escritores, puesto que nuestra intención es plantearnos una relación entre la Historia Social del Arte en general y la Historia de la Cultura, en un amplio sentido, de manera que trataremos de ofrecer una visión combinada de Literatura y Pintura sobre esa imagen femenina. En la línea de una Historia Cultural de lo Social, pues. No nos interesan, por tanto, los aspectos estéticos sino otro tipo de consideraciones.

Quizá el modo más adecuado de desarrollar estos aspectos sea estudiar las distintas situaciones en las que la Literatura y la Pintura nos presentan a la mujer, puesto que representa en ellas un papel determinado que corta otras posibles proyecciones de su personalidad.

Marc Vitse propone una clasificación de las situaciones en las que la literatura *-sobre todo la Comedia Nueva-* puede poner a la mujer, las dividiría, en principio, en dos tipos: Situaciones en las que la mujer aparece en una clara dependencia por la presencia activa de los hombres; y situa-

ciones de relativa independencia, desde luego, excepcionales, provisionales, normalmente debidas a la carencia de los hombres (*ausencia, muerte, flaqueza, engaño...*)².

En el primer grupo, como figuras principales podemos incluir la hija, la esposa y la madre. En el segundo, las hijas liberadas, las viudas, las mujeres con papel político y las mujeres forajidas o bandoleras. A ellas, tal vez, deberíamos añadir el caso particular de la mujer vestida de hombre, asunto algo más complejo en el que confluyen tanto una cierta conciencia de transgresión, una actitud de rebeldía, como una evidente e intencionada ambigüedad, o *-en la Comedia-* el empleo de un recurso escénico de gran éxito entre el público masculino.

Sin embargo, aunque no nos ocupemos ahora de ello, no debemos olvidar otros aspectos que creemos de interés, como la opinión que las mujeres merecían a algunos autores bien en su trato, bien en escritos no destinados al público, algo que puede resultar un oportuno contrapunto a una imagen que debe mucho a los convencionalismos y a los tópicos, quizá a lo que el público esperaba leer o contemplar.

Por lo que a la Literatura se refiere, nos centraremos de manera especial en la Comedia y, sobre todo, en algunas obras de Tirso, Lope y Calderón. En cuanto al Teatro y las situaciones sociales que presenta *-en este caso el papel de la mujer-* ¿compensa o exagera los comportamientos?. Son clásicas las teorías que defienden el papel compensador del teatro, que mostraría mujeres desenvueltas en las tablas como contrapeso de su existencia oprimida y monótona en las casas³. Quizá esa actitud no responda sino a una fórmula comercial: el público desea ver en escena lo extraordinario, lo que se salga de sus experiencias del día a día.

Pero ello no quiere decir tampoco que todo el teatro fuese exageración/compensación; es decir, que para compensar cualitativamente se exagerarían cuantitativamente situaciones que, sin duda, debían darse aunque en una medida mucho menor.

Así pues, existirían esas situaciones, existirían también los tópicos sobre la mujer *-mostrados a menudo en refranes y coplas-* y, lo que es más importante, existiría *-artificial o no, consciente o no-* esa imagen de la mujer

que no se genera espontáneamente en la literatura dramática o novelada, sino que es sembrada en ella por la que circulaba, con raíces antiguas y muy hondas, en su sociedad ambiente.

Además, haremos frecuentes referencias a la producción literaria de algunos autores como Quevedo *-por la pluralidad de sus actitudes, pareja con la de los géneros que frecuenta-* o Cervantes.

Son también imprescindibles las referencias a la novela, y particularmente a la picaresca, y a la literatura costumbrista. Aunque quizá nos interesa más la Comedia por su carácter más cotidiano, más cercano a la sociedad y a su mentalidad, alimentándose mutuamente en sus convenciones, expresiones o imágenes.

La novela picaresca no oculta sus puntos de vista, no deja de mostrarnos personajes un tanto esperpénticos y, por tanto, imágenes deformadas por espejos intencionadamente cóncavos o convexos de ese peculiar callejón del Gato que es el hampa literaria, los bajos fondos de exhibición novelesca.

Por supuesto, más evidente aún es ese efecto en los escritores costumbristas o en los moralistas, en los que la imagen aparece más bien aumentada, como observada a través de una lente la situación o el personaje que va a ser diseccionado con un tono no por a veces jocoso menos censor.

La desvirtuación que la comedia hace *-aún aceptando, por supuesto, las teorías sobre la cultura del Barroco, los condicionamientos y pretensiones del Teatro...* - resulta más caprichosa, más variada por un lado, y, por otro, más fácilmente susceptible de ser descubierta, de deslindarse el personaje de su finalidad y del papel social que debe cumplir indefectiblemente.

Por otra parte, tengamos presente que la imagen que de la mujer ofrece la Literatura actúa también como refuerzo de la imagen que las mujeres tenían de sí mismas, propiciada por los hombres.

En la comparación literatura/pintura hay elementos comunes, sobre todo esa condición de imagen en un mismo marco ideológico y en un mismo sentido de propaganda, tan propio de la cultura barroca. O el hecho de que

pintor y escritor sean miembros de un mismo grupo social, con unos mismos valores. Pero también numerosas diferencias, principalmente derivadas del distinto móvil y destino: la pintura fundamentalmente por encargo para grupos privilegiados (*restringido*) y dominantes; la literatura una creación más libre, para grupos más amplios (*medios y altos*).

Haremos aquí un recorrido, más rápido que detallado, por los modelos de mujer que proponen ambas en el Siglo de Oro, por algunas de las imágenes que ofrece y que se muestran como ideales. Por supuesto, hay comportamientos femeninos ideales en todos sus estados, si bien en unos se insiste más que en otros: así, es más habitual la referencia a la doncella, su educación y sus hábitos de vida, y, naturalmente, también a la casada, con las virtudes que le eran inherentes.

Para ciertos críticos algunos escritores nos presentan siempre una imagen idealizada de la mujer; así, Arco y Garay, hablando de las mujeres en las obras de Lope de Vega, dice: "*luchan con entusiasmo; son apasionadas, tiernas, generosas, fieles a su deber; prontas al sacrificio, enérgicas, decididas y valerosas. En Lope, ellas, y no los hombres, son las almas heroicas*"⁴. En realidad, difícilmente podemos hablar de este tipo de actitudes de modo generalizado para la obra de un autor y para la mujer en general; lo más oportuno y apropiado es tratar cada situación concreta cuando es presentada como modélica.

Las situaciones en las que el teatro y la literatura nos muestran comportamientos y modelos femeninos ideales se refieren siempre a un determinado grupo social, el único susceptible de verse adornado con esas actitudes de perfección y conformidad: el de las damas.

En cuanto a su imagen física, incluso la imagen puramente exterior que se nos muestra más deseable incluye no sólo su hermosura, sino también una serie de hábitos, indumentarias y habilidades arquetípicas, propias de las damas.

Una buena descripción de esa belleza y cualidades convertidas en tópicos nos la da Castillo Solórzano:

Era la mayor (llamada Feliciano) de dieciocho años, su rostro blanco, bien proporcionado, negro el cabello, hermosos ojos, perfecta nariz, breve boca, frescos labios, iguales, menudos y blancos dientes, sus mejillas

(sin el artificio del resplandor) vestían rosa púrpura entre blanca nieve; su mirar agradable, su habla sonora y la más dulce voz que había en España, cultivada con la destreza de un gran maestro que la dio lecciones bastantes para saber cantar diestramente a una arpa y a una guitarra, dando admiración a quien la oía. Danzar y bailar lo hacía con grandísima gallardía y donaire, [porque], fuera de que la disposición y gentileza del hábito le ayudaban a esto, ella lo había deprendido con tanto cuidado, que era la primera del orbe⁵.

Eran estos los atributos que podían hacerlas más atractivas para el hombre *-para el caballero, se entiende-*, si bien no eran tan admirables en cuanto al ideal de buenas costumbres, más moralista.

Esa dama debía mostrarse, según el mismo tópico y dada la importancia esencial de las apariencias y del vestido, de un modo específico, por ejemplo:

...una dama acompañada de dos ancianos escuderos y de tres criadas que la seguían. Iba vestida de lama verde, guarnecido el vestido con muchos alamares bordados, capotillo y sombrero con plumas verdes y doradas⁶.

Es bien conocido el papel fundamental del vestido y de los criados en la definición del lugar social que se ocupa o se pretende ocupar.

Quizá más conocida como actitud *-por más frecuente pero también por más difundida-* sea la misoginia que se refleja en innumerables dichos, refranes, coplas, reflexiones o discursos incluidos en nuestra literatura. Y en la pintura en un menosprecio que se traduce en su ausencia, en su no-consideración en muchos casos.

Esas imágenes misóginas o, al menos, jocosas o satíricas referidas a la mujer son abundantísimas en nuestra literatura, tanto y a veces en tonos y palabras tan similares que no podemos sino pensar en unas mismas raíces, en un mismo soporte cultural que sustentase dicha actitud crítica. Con toda probabilidad, esa procedencia estaba ligada a la tradición judeocristiana y a las formas de vida que el Occidente europeo desarrolló sobre esa práctica.

Aunque no debemos caer en la trampa de ignorar que a menudo lo que la cultura barroca censura no eran las mujeres sino sus comportamientos poco morales y, por tanto, casi poco lícitos (*es decir, conductos que se reprendían también en los varones*) y que por eso apenas aparecen en la Pintura.

No son raros los sermones en los que los predicadores dudan de la virtud femenina en general. Así ocurre, por ejemplo, en un sermón de fray Hernando de Santiago en honor a San José⁷, o en un manual para predicadores en el que se dice así:

*¿Qué mucho que unas sierpes que, más por ociosidad que por devoción, están todo el día en la iglesia (que mejor estuvieran hilando), qué mucho que murmuren, piensen y digan mal de los que no son, Dios?*⁸.

La opinión de todos estos moralistas partía, desde luego, de la consideración notoriamente inferior de la mujer, que las inclinaba al vicio y no a la razón: *"Las mujeres, pues, mozas por dos cabos son flacas y caen, porque son mujeres y porque son mozas"*⁹.



1. Zurbarán, Tentaciones de San Jerónimo, Monasterio de Guadalupe.

En cuanto a los costumbristas, la actitud de algunos es tan insistente que podríamos calificarla de obsesiva. Puede servir de ejemplo la obra de Baptista Remiro de Navarra que, bajo el nada halagador título de *Los peligros de Madrid*, dedica en su totalidad a la mujer. Su presentación resulta ya bien elocuente, confesándose enemigo del género femenino por la naturaleza de las mujeres, a las que en pocas líneas tacha de falsas, de tener malas

costumbres, de ocultar sus años cuando son ya más de los que quisieran, de avariciosas..., aunque luego intente suavizar su postura distinguiendo las "señoras" de aquellas otras más "gatas" que mujeres¹⁰.

Otra rica muestra la podemos encontrar en la conocida obra de Zabaleta. Opiniones más específicas aparte, su actitud general hacia la mujer queda bien definida en frases sueltas como ésta:

*Muy dentro de sí ha de estar la mujer en público. Los párpados echados sobre los ojos la encubren toda, el silencio la hace ausente. Nunca está una mujer más hermosa que cuando está dormida; nunca parece mejor una mujer que cuando no está donde está*¹¹.

No se puede descalificar de modo más absoluto la capacidad de una persona.

Las provocaciones de la mujer podían venir no sólo de su aspecto físico, sino de su capacidad de tentar, merced a otras habilidades¹². La provocación de las mujeres está, por ejemplo, en el peligro de escucharlas en sus conversaciones galantes; pero sobre todo en las canciones en que se mostraban tan dulces y hábiles que contra ellas previene así Núñez de Castro:

*En otras naciones todo el peligro está en el ver, y quizás el remedio en oír, porque entibian con las palabras lo que obligan con el ser vistas; pero en Madrid más peligro es escucharlas -quando Sirenas- que quando Elenas el mirarlas. Digo bien, quando Sirenas porque aunque siempre es riesgo oír-las, quando cantan, passa ya de riesgo a ser conocido naufragio. Menos de temer es la ponçoña de una serpiente que el canto de una mujer*¹³.

Todos los fundamentos doctrinales que sustentan la tradición misógina están contenidos en la Sagrada Escritura. Ya el libro del Génesis sentencia: "Y buscarás con ardor a tu marido, que te dominará" (Génesis, 3, 16).

Sagrada Escritura que refleja la tradición judeo-cristiana y el papel que en ella se reserva a la mujer tal como se recoge en el Antiguo Testamento y se transmite en la costumbre.

En los códigos de Israel, como en los del antiguo Oriente Medio, la condición de la mujer sigue siendo la de una menor de edad: su influencia queda vinculada a su función maternal. Pero la fe en un Dios creador de

Israel afirma la igualdad fundamental de los dos sexos. En el plano de la Creación la mujer completa al hombre, haciéndolo su esposo. Esta relación hubiera debido mantenerse perfectamente igual en la diferencia, pero el pecado la desnaturalizó sometiendo la esposa a su marido, y convirtiendo a toda mujer en instrumento del demonio, engañadora de hombres a los que arrastra a la condenación y al pecado, de ahí que permanentemente haya de ser tutelada y mantenida en estado de sumisión. Naturalmente, el retrato bíblico de la mujer está firmado por hombres.

La diferencia la recordaba la oración cotidiana del judío, en la que el varón dice: *"seas bendito, Dios nuestro, por no haberme hecho gentil, ni mujer, ni ignorante"*; mientras que la mujer se resigna: *"Loado seas, Señor, por haberme creado según tu voluntad"*.

Con el Nuevo Testamento se completa esa imagen de la mujer en la que tiene un papel determinante la figura de María -*virgen y madre*-, quien realiza en sí misma el voto femenino de la fecundidad, y al mismo tiempo revela y consagra el deseo -*hasta entonces inhibido*- de la virginidad, asimilada antes a una esterilidad vergonzosa. Es obvia la importancia que sus representaciones adquieren en esta época¹⁴.

En María se encarna el ideal de la mujer, revelando Jesús que hay una maternidad espiritual, fruto producido por la virginidad de la fe. Así se comprende que la Iglesia naciente señale el puesto y la misión desempeñada por numerosas mujeres, que son llamadas a colaborar en la obra de la Iglesia.

Así una nueva distinción entre casados y vírgenes completa la primera entre hombre y mujer. Para realizar su vocación la mujer no debe necesariamente ser esposa o madre.

Pero, a partir de la imagen ideal de la Virgen pueden derivarse las de la doncella y la casada (*esposa y madre*). Por supuesto, hay modelos ideales en todos sus estados, pero en unos se insiste más que en otros: así, es más habitual la referencia a la doncella, su educación y sus hábitos de vida, y, naturalmente, también a la casada, dotada de toda una serie de virtudes prototípicas e irrenunciables.

La doncella, claro, en su sentido más clásico, según la definición que da Covarrubias: "*La muger moça, quasi doncella en lengua toscana, a dona; y en sinificación rigurosa la que no ha conocido varón*".

Al definirse siempre a la mujer en relación al hombre (*su puesto natural era el de esposa y madre*) la doncella no era sólo doncella (*que ya sería "la que espera esposo"*) sino también hija o hermana de algún hombre, a los que *-cuando se nos propone como doncella ejemplar en la literatura-* se somete, admitiendo su subordinación.

La doncellez determinará el paso de la inocencia a lo que de la mujer se espera (*ya dijimos: como esposa y madre*) o a la malicia. Para que ese paso se diese correctamente se advierte cómo es terminante la tutela de esos padres o hermanos en las decisiones femeninas. Es decir, la doncella "*ideal*" vive en una "*familia ideal*", como futura esposa¹⁵.

Con quienes las podían cortejar, las doncellas debían mantenerse siempre en el ámbito de la honestidad y el recato; los límites de ese comportamiento quedan bien expresados por Moreto, entre la ligereza y la descortesía:

*Que a las damas de tal nombre
puso el respeto dos líneas:
una es la desatención,
y otra el favor; mas la avisa
que ponga entre ellas la planta
tan ajustada y medida,
que en una ni otra toque;
porque si de agradecida
adelanta mucho el pie,
la raya del favor pisa
y es ligereza; y si entera,
mucho la planta retira
por no tocar el favor;
pisa en descortesía.¹⁶*

El comportamiento externo de las mujeres debía conformarse con esos límites que establecían su educación y la honestidad. En ello estaban de acuerdo los moralistas y los hábitos sociales acostumbrados.

La doncella *-nos dice Juan de Mora-* bastarle han dos señales. Ser, siendo virgen, sin ojos y sin pies, y debéis entendedlo por el recogimiento y loables y buenas costumbres, no viendo ni deseando más de lo justo, y así fácilmente hallará la doncella marido¹⁷.

Estas doncellas respondían, en realidad, a una mujer de tipo pasivo que debía plegarse al papel que la sociedad esperaba de ellas, que no era otro que el que definían sumisión, suavidad y apacibilidad.

Las virtudes de la mujer casada eran la natural prolongación de las que poseyó como doncella. Una buena doncella sería también, en consecuencia, una esposa modélica. La primera de sus virtudes, por tanto, no podía ser otra que la honestidad. La docilidad, el silencio y la discreción sin necesidad de tener letras eran otras de sus virtudes.

La semblanza ideal para una futura esposa, puede coincidir muy bien con lo que Quevedo pediría para su posible mujer:

Desearé precisamente que sea noble y virtuosa y entendida, porque necia no sabría conservar ni usar estas dos cosas [...]; no la quiero fea ni hermosa, estos dos extremos pone en paz un semblante agradable [...], no la quiero rica ni pobre sino con hacienda¹⁸.

Lo que el genial escritor pide para sí mismo no es sino el tópico que la literatura difunde: nobleza, virtud y entendimiento son cualidades irrenunciables a la hora de escoger mujer; el término medio en la belleza, aunque con un "*semblante agradable*" es también un lugar común, y lo mismo podemos decir en lo relativo a la hacienda.

La principal de las virtudes de la casada no podía ser otra que la honestidad (*continuación de la de la doncella*):

*De una casada son partes perfetas
virtud y honestidad.*

... ..
*Está la discreción de una casada
en amar y servir a su marido,
en vivir recogida y recatada,*

*honesta en el hablar y en el vestido;
en ser de la familia respetada,
en retirar la vista y el oído,
en enseñar los hijos, cuidadosa,
premiada más de limpia que de hermosa.
¿Para qué quiero yo que, bachillera,
la que es propia mujer concetos diga?*¹⁹

Por tanto, sus principales ocupaciones, desempeñadas siempre con esa virtud y honestidad eran las propias del hogar y, por supuesto, las de madre:

*Casadla y veréisla estar
ocupada y divertida
en el parir y el criar.*²⁰

En cuanto madre, sus obligaciones y comportamientos eran claros, sobre todo en la Comedia. Si bien hay que tener en cuenta que, por ejemplo, los dramaturgos apenas sí nos muestran a las madres como tales, en apariciones cotidianas, en su papel habitual, sino que casi sólo se ocupan de ellas en situaciones más o menos extraordinarias -*infanticidios, abandonos, rivalidad amorosa madre-hija, madres reinas, etc.*- y no así en la Pintura (*sobre todo, Virgen-madre y reinas*).

Si en la Literatura -*sobre todo en el teatro*-, la madre ideal la encontramos en la persona de una reina, en la pintura es la Virgen quien encarna un modelo imposible. En ese sentido aparece con frecuencia exaltada la maternidad en las natiuidades²¹ o incluso en el nacimiento de la Virgen²².

Evidentemente, de la inferior capacidad femenina se deducía que para llevar a cabo la educación de sus hijos necesitaba, de manera imprescindible el respeto sometido, fiel y devoto al marido de por vida, ya que el amor apasionado, arrojado y apropiador, es mostrado más como subversión que como conformidad con lo establecido.

Las Sagradas Familias pueden ser buen ejemplo de ello. Si tomamos algunas de las representaciones de Murillo, veremos el modelo que se nos propone. Así, por comenzar con una de las más conocidas, en la Sagrada Familia del pajarito (*anterior a 1650. Madrid, Museo del Prado*), el autor resalta la figura de San José, con la Virgen sentada en la penumbra en un segundo

plano (lo que podría ser una familia de la época). La Virgen aparece hilando, con un cesto de labor junto a ella. O en otra Sagrada Familia (hacia 1670-1675, Chatsworth, Derbyshire), se nos muestra una escena de carácter intimista y doméstico, al situar a los personajes en el humilde taller de Nazareth, haciéndoles adoptar actitudes puramente naturalistas. En primer término, María interrumpe por unos momentos su labor de costura para mirar complacida al niño dormido, levantando una de las ropas que le cubren, mientras que en segundo término San José descansa también de su trabajo de carpintero para volverse y contemplar al pequeño, transmitiendo una impresión de placidez doméstica.



2. Murillo, *Sagrada Familia* (h. 1670-1675), Chatsworth. Derbyshire.

También algunas de las Vírgenes con el Niño de Murillo, transmiten esa misma impresión sobre la maternidad. La Virgen de la Faja (hacia 1660. Saarbrücken. Colección Margot y Albert Ernst) es una de las pinturas más populares que realizó con dicho tema. Inspirada en la vida cotidiana, puesto que la Virgen está envolviendo al Niño en pañales, con actitud amorosa, para posteriormente colocarle la faja que aparece en la parte izquierda de la composición: un claro ejemplo de madre amorosa con su hijo.

Parece que, en principio, podemos apreciar una exaltación de la maternidad deseada -*incluso desde actitudes misóginas*-, como rechazo a cualquier otra situación que pudiese suponer una alternativa libre e individual que no fuese ser sólo madre, sujetas a unas pautas de comportamiento muy específicas.

Por supuesto, ejemplo evidente de virtud son las santas. Si bien en sus representaciones literarias o pictóricas no importa tanto la virtud femenina como la de la fe²³. Se trata de representaciones muy abundantes no sólo por ser modelos, sino por encargos particulares de devoción y de iglesias, monasterios, conventos, órdenes religiosas...

La belleza y la juventud están íntimamente relacionadas en la representación física idealizada. La imagen puramente exterior que se nos muestra como más deseable, que incluye no sólo la hermosura sino también vestidos, modas, adornos, afeites e incluso habilidades arquetípicas propias de las damas (*música, danza, etc.*). De la valoración bajo esos cánones no escapaba ni la realeza²⁴.



3. Zurbarán, *San Jerónimo con las santas Paula y Eustoquia*, h. 1638-1640, Washington, National Gallery of Art.

La condición femenina en la sociedad estamental.

Resulta evidente que para entender la condición femenina en aquella sociedad hemos de partir de una concepción cristiana del mundo y de un orden social conformado en la defensa de una ideología jerarquizante y teocrática.

En los siglos XVI y XVII, los libros de doctrina destinados a mujeres incluían normalmente cuatro estados: doncella, casada, viuda y monja. Establecían una diferenciación entre los estados civiles y el religioso. Y los estados civiles se configuraban según la posición de las mujeres dentro de la familia. Lo que significa que, desde el punto de vista de la ideología dominante, no se concebían más posiciones femeninas que aquellas que cercaban a las mujeres dentro del ámbito de lo familiar.

Naturalmente, en una sociedad estamental como la española la estructura jerárquica se reproduce también en las mujeres. Aunque en estas representaciones pictóricas *-por su propia esencia, como ya advertimos-* esa pirámide se invierte: suponiendo un mayor peso la cúspide que la base.

Así, en su cima están, por supuesto, reinas y mujeres de la familia real *-que con frecuencia, por las estrechas alianzas dinásticas y políticas, llegaban a ocupar algún trono-*. Su representación es abundante puesto que eran, precisamente, los primeros en encargar las obras y tenían a su servicio a los mejores artistas²⁵.



4. Velázquez, *La Reina doña Isabel de Francia, a caballo*, h, 1630, Museo del Prado, Madrid.



5. Velázquez, *Doña Antonia de Ipeñarrieta y Galdós y su hijo don Luis*. H. 1624, Museo del Prado, Madrid.

Entre los grupos privilegiados, la aristocracia en sus distintos niveles, más representada también cuanto más poderosa.

Y también las religiosas. El convento era una de las opciones femeninas características, casi el único modo "honesto" de salir de la tutela familiar sin pasar a depender directamente de otro varón. La vida económica de los conventos femeninos y, en general, las ocupaciones de las monjas eran mucho más limitadas que las de los religiosos. Pero en la vida conventual se reproducen las diferencias de status, tanto entre conventos aristocráticos (*reales, incluso*) y humildes, como entre religiosas de distintos niveles de la escala social. Ahí está en buena medida la clave de sus representaciones, que corresponden a santas, fundadoras, abadesas importantes y aristócratas profesas.

Otras actividades y dedicaciones de la mujer, sobre todo las que suponen posibilidades de vida individual están mucho menos representadas y, por razones de espacio, serán objeto de estudio más pormenorizado en ocasión posterior.

La imagen pictórica de la mujer en el Siglo de Oro sufre una doble censura -*un doble filtro, si se prefiere*-: por un lado, el de la ideología y mentalidad dominante sobre determinados grupos sociales y que mantiene sometida a la mujer (*y que se*

6. Velázquez, *La venerable madre Jerónima de la Fuente*, h. 1620, Museo del Prado, Madrid



refleja mejor, más explícita y variadamente en la Literatura de la época). Por otro lado, la del arte, la del pintor sometido a sus encargos, a la voluntad de sus destinatarios, no siendo las mujeres casi nunca las que tenían ese poder de decisión. Por eso, su combinación con la imagen literaria y con la historia nos ofrece algo más de luz.

NOTAS

- 1 VILLALBA, Enrique, "Entre la ignorancia y la "bachillería": imagen de la mujer y la cultura en el Siglo de Oro", en *Las sabias mujeres II (siglos III-XVI)*, Madrid: Al-Mudayna, 1995, pp. 201-216, p. 201.
- 2 VITSE, Marc, "Apuntes para una síntesis contradictoria", en *La mujer en el Teatro y la novela del siglo XVII, Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre Teatro Español (GETSE)*, Toulouse, 16-17 noviembre 1978, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Americanas, Université de Toulouse-Le Mirail; pp. 155-159.
- 3 VOSSLER, Karl, "Lope de Vega y su tiempo", Madrid: *Revista de Occidente*, 1940, p. 293.
- 4 ARCO Y GARAY, Ricardo del, *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega*, Madrid: Real Academia Española, 1942, p. 297.
- 5 Castillo Solórzano, Alonso del, *Las harpías de Madrid*, edición de Pablo Jauralde, Madrid: Castalia, 1985, p. 50.
- 6 Castillo Solórzano, Alonso del, *Las aventuras del bachiller Trapaza*, Madrid: Libra, 1970, p. 29.
- 7 HERRERO GARCÍA, Miguel, *Sermonario clásico*, Madrid: Escelicer, 1942, p. 315.
- 8 Texto de fray Juan de TERRONES recogido en CASTRO Y ROSSI, A. de, *Discurso de las costumbres públicas y privadas en los españoles en el siglo XVII*, Madrid: Guttemberg, 1881.
- 9 CÓRDOBA, Martín de, *Jardín de nobles doncellas. Religión y cultura*, Madrid, 1956, cit. por HANRAHAM, Thomas, *La mujer en la novela picaresca española*, Madrid: Porrúa, 1967, p. 92.
- 10 REMIRO DE NAVARRA, Baptista, *Los peligros de Madrid (1646)*, Madrid: José Esteban, ed., 1987, pp. 13-14.
- 11 ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, IV, Madrid: Castalia, 1983, "El estrado", p. 357.
- 12 Así se puede observar en las representaciones de las Tentaciones de San Jerónimo, como por ejemplo la de Zurbarán en el que las tentadoras, de aspecto poco sensual, emplean la música como arma.
- 13 NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso, *Libro histórico-político. Sólo Madrid es Corte y el cortesano en Madrid*, p. 345.
- 14 La exaltación de la Virgen como modelo repetidísimo, tan propia -además- de la religión en España. Por poner el ejemplo más característico, valgan las Inmaculadas de Murillo.

- 15 En *Santa Ana y la Virgen Niña*, de Murillo, en el Museo del Prado, podemos ver una representación de la transmisión de la educación de madres a hijas. Los valores de la doncella son, así, recibidos. Por la virginidad es, a un tiempo, modelo de doncellas y de madres (esposas).
- 16 Agustín MORETO, *El desdén con el desdén*, I, esc. I.
- 17 Juan de MORA, *Discursos morales*. Madrid, 1589, f. 135.
- 18 Francisco de QUEVEDO: citado en *La hora de todos y la Fortuna con seso*. Madrid: Clásicos Castalia, 1988, p. 78, nota 91.
- 19 LOPE DE VEGA, *La dama boba*, I, esc. IV.
- 20 LOPE DE VEGA, *La dama boba*, III, esc. III.
- 21 Por ejemplo, la Natividad de la Virgen de Zurbarán, para el retablo para la Trinidad calzada, en Sevilla, [Los Ángeles (Princeton University), Norton Simon Foundation], en el que se representa el nacimiento como un mundo exclusivamente femenino.
- 22 Así, *El nacimiento de la Virgen de Murillo* (París, Museo del Louvre).
- 23 Por poner sólo un ejemplo de entre los innumerables posible. *San Jerónimo con las santas Paula y Eustoquia*, de Zurbarán (1638-40, Washington, National Gallery of Art), representa a unas santas ajenas a su condición de mujeres.
- 24 Véase si no el siguiente comentario: "En este tiempo el marqués de Este se ocupó en allegar a SM a los más señalados señores y caballeros franceses que besaron las manos a SM, que a todos los recibió con grande asistencia y sin cansarse; y acabado todo el duque de Umena volvió a despedirse de SM la Reina, y saliendo el Duque afuera de la Cámara, en su lengua francesa iba diciendo a los suyos: "mas hermosa es nuestra Reina que pensábamos", y llegando a el antecámara, diciendo el duque de Uceda, ¿qué le ha parecido a Vucencia de SM? Respondió el duque de Umena en francés, "la mas bella, la mas linda, la mas alta, la mas prudente y sabia que hay en el mundo", y esto con tanta muestra de contentamiento que el duque de Uceda replicó: "pues verla ha Vucencia de día y verá como es cierto todo lo que todos los señores franceses contentísimos de haber visto a su Reina con tanta comodidad, alabándola todos de muy hermosa, por la competencia que hay entre madama Isabel, princesa de España: que dicen es su Alteza de un color trigueño gracioso, y en el todo hermosísima, y en cada perfección del rostro acabada, que con las gracias naturales que Dios ha sido servido darle, es su Alteza muy alabada de los que la conocen; mas SM la Reina de Francia, por las partes de naturaleza que se sabe tiene, puede haber muy justa competencia entre SM y Alteza, y se han dado a Dios muchas gracias en haber criado tales dos ángeles en la tierra, para la unión, paz amistad de las coronas de España y Francia". Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España desde 1599 hasta 1614*, Prefacio de Ricardo García Cárcel, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997 (Edición facsímil de la de Madrid de 1857), Julio 1612, p. 485.
- 25 Entre los innumerables y magníficos retratos reales, destacan los velazqueños. Podemos fijarnos, por ejemplo en el de la Reina Isabel de Portugal, con su majestad desplegada en esa representación ecuestre. Quizá sea este buen momento de recordar, pues de imágenes y representaciones tratamos, lo que escribe Alberto Manguel sobre los retratos: "Todo retrato es en cierto sentido un autorretrato que refleja a quien lo mira. Como "el ojo que no se sacia de ver", introducimos en todo retrato nuestras percepciones y experiencia. En la alquimia del acto creador, todo retrato es un espejo", MANGUEL, Alberto, *Leer imágenes. Una historia privada del arte*, Madrid, Alianza, 2002, p. 191.