

912778023

Bue  
Portino

MIRIAM PALMA CEBALLOS Y  
EVA PARRA MEMBRIVES (EDS)

# MUJERES Y AUSENCIAS

DUELO Y ESCRITURA

F 8/33415

UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
Biblioteca de Humanidades



PETER LANG

Bern • Berlin • Bruxelles • Frankfurt am Main • New York • Oxford • Wien

María Jesús Godoy (Universidad de Sevilla)

## Memoria artística de una preñez silenciada

### I

En 1903, Gustav Klimt pinta *La Esperanza*, lienzo donde plantea a una mujer embarazada desnuda de un modo rotundamente explícito, es decir, abandonando el estilo dulcificado y atemperado al que el idealismo academicista decimonónico había acostumbrado al público de entonces. Las circunstancias que rodearon su ejecución apuntan al embarazo de una de sus modelos habituales, llamada Herma. Pese a su reticencia inicial a posar en su estado, Klimt la hizo llamar a su estudio y, tras hacerle una generosa oferta, parece que acabó convenciéndola, dada la fama que el pintor tenía por aquel tiempo de buen pagador debido al éxito cosechado con sus retratos de jóvenes damas vienesas.

*La Esperanza* aparece de pie y representada de perfil, por lo que la pronunciada curvatura de su vientre acapara la atención del espectador a primer golpe de vista. Pero lo verdaderamente significativo de la obra es que, aun tomada de perfil, la retratada vuelve el rostro hacia el espectador y, en la línea del impúdico desnudo femenino iniciada por la *Olimpia* de Manet en 1863, sostiene desafiantemente su mirada sin mostrar atisbo de pudor alguno<sup>1</sup>. Por otro lado y para imprimirle un

---

<sup>1</sup> Precisamente, la diferencia que marca la *Olimpia* de Manet respecto a la *Venus dormida* de Giorgione o la *Venus de Urbino* de Tiziano, sus antecesoras más inmediatas, es que no sólo abre los ojos, perdiendo así su inocencia, sino que además dirige directamente su mirada al espectador sin importarle exhibirse completamente desnuda ni atentar contra las normas del decoro

carácter más claramente sexual, el pintor opta por la tonalidad rojiza para su cabellera, color que extiende al vello púbico y que, en la explicación de Erika Bornay, tenía rotundas resonancias eróticas en la iconografía decimonónica porque su portadora era asociada de inmediato con una desbordante energía sexual.<sup>2</sup> Con todos estos atributos, la maternidad que esta embarazada representa se reviste de un irrefragable matiz seductor, responsable en gran medida de que el propio ministro de educación, el barón von Hartel, invitara a Klimt a no exponer en público su cuadro para evitar avivar más todavía el fuego originado, poco antes, con sus paneles para la Universidad de Viena. Esta medida no impediría, sin embargo, que la obra hallara pronto comprador en un conocido empresario, quien encargó la fabricación de un marco de madera provisto de dos hojas para crear algo parecido a un díptico con el que, además de proteger la tela, despertar la admiración de todo el que la contemplara. El efecto resultante recordaba al ya alcanzado por *La maja desnuda* de Goya, pintada entre 1795 y 1800 para decorar los aposentos privados del ministro de Carlos IV, Manuel de Godoy. Según los testimonios de la época, la imagen de la que se hacía acompañar, *La maja vestida*, colgaba delante de ella en la sala creada *ex professo* por su dueño para que, al accionar un mecanismo, ésta se alzara lentamente, dejara ver la otra y causara la sorpresa de los asistentes al espectáculo.<sup>3</sup>

Pese a la singularidad de *La Esperanza*, es preciso matizar que no es la primera ni la última vez que Klimt escoge esta temática a lo largo de su carrera. De hecho, parte de la polémica suscitada con sus pinturas para la Universidad de Viena guarda relación con la aparición en una de ellas, en concreto la titulada *Medicina*, de 1901, de otra embarazada desnuda.<sup>4</sup> El escándalo estaba motivado, en principio, por la visión particular que mostraba del campo de actuación de la ciencia médica y que difería

femenino. Anderson, J., *Giorgione. The painter of brevity*, París/Nueva York, Flammarion, 1997, pp. 217-233; Kaminsky, M., *Titian*, Colonia, Könemann, 1998, pp. 62-65.

2 Bornay, E., *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 103-108.

3 Portus, J., *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado/Turner, 2002.

4 Para conocer pormenorizadamente esta polémica, véase Schorske, Carl E., *Viena fin-de-siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 234-274.

ostensiblemente del que tenían quienes la ejercían y esperaban una imagen centrada en la idea de prevención y cura. Klimt, por el contrario, la representa como una humanidad suspendida en medio del abismo y pasiva ante el fluir del destino. La muerte habita en el centro de ella y su velo negro se arremolina entre los cuerpos anudados de los vivos. La escena la preside Higeia, hija de Asclepios en la mitología griega, que mira de frente al espectador como invitándole a reconocer la noción existencial que asoma tras ella, donde vida y muerte se entrelazan mutuamente.<sup>5</sup> Para los clientes academicistas de Klimt, lo incómodo era la excesiva concreción naturalista de las figuras desnudas del fondo, de las que parecía haber desaparecido toda antigua traza de idealización formal. Dos de ellas disparaban singularmente las alarmas: la mujer situada a la izquierda que flota con la pelvis echada hacia delante y la embarazada desnuda de la esquina superior derecha que, dicho sea de paso, apenas se destaca dentro del conjunto.

La tormenta arreciaría finalmente con *La Esperanza*, donde Klimt convierte el objeto de controversia en motivo artístico independiente. No contento con el revuelo levantado en esta ocasión y, tras cuatro años para pensárselo bien antes de un nuevo intento, retomaría la temática en *La Esperanza II*, óleo que presenta, sin embargo, dos variantes respecto al anterior. En esta versión, la retratada ya no interpela al espectador porque se muestra ensimismada en su propia persona. Por esa razón, no existe ningún tipo de intercambio o de comunicación con el exterior del espacio pictórico. De todos modos, la disimilitud principal es que ya no se trata de la escenificación de un desnudo. Prácticamente la totalidad del cuerpo de la retratada aparece envuelta en un gigantesco ornamento del que asoman su cabeza, levemente inclinada, sus senos, descubiertos como en la obra de 1903, y su mano levantada. En cuanto al vientre, éste está públicamente recubierto, de ahí el tono general más comedido de la imagen.

La conclusión que puede extraerse es que, a pesar de no ser ni la primera ni la última vez que el artista aborda artísticamente el embarazo femenino, *La Esperanza* significa un importante punto de inflexión en la producción

5 Bartra, A., *Diccionario de mitología*, Barcelona, Grijalbo, 1985, p. 92.

pictórica de Klimt, porque es el único ejemplo de toda su trayectoria donde se sirve sin paliativos y como motivo fundamental de composición; pero *La Esperanza* supone un punto de inflexión igualmente dentro de la tradición iconográfica occidental al tratarse del primer caso, tras muchos siglos, en que coinciden en la misma escena dos géneros representativos protagonizados por la mujer, como son la maternidad y el desnudo, que los artistas decidieron en un momento dado mantener escrupulosamente separados.<sup>6</sup> Su conjunción es la que hace del óleo del pintor vienés un caso digno de estudio en el contexto de la historia del arte occidental donde, siguiendo a Gottfried Fliedl o más radicalmente a Marina Núñez, hay que remontarse bastante atrás en el tiempo para dar con sus precedentes.<sup>7</sup> Bajo la óptica de ambos autores, esta discontinuidad resulta del todo inexplicable, en especial si se tiene en cuenta el valor artístico que desde siempre se ha atribuido tanto a la maternidad como al desnudo. El objetivo de la exposición que aquí comienza consiste, por consiguiente, en intentar desentrañar las causas por las que estos dos conceptos acaban desvinculándose uno del otro, hasta que un espíritu atrevido como Klimt decide, para sorpresa de algunos y escándalo de muchos, reunirlos otra vez en su obra. Esta inesperada reunión es la que inviste de novedad, incluso de carácter revolucionario, a un cuadro de las características conceptuales de *La Esperanza*.

6 Aunque aplicada a los trabajos de las pintoras Kollwitz y Modersohn-Becker, ambas de transición del siglo XIX al XX, la idea matriz del presente trabajo está inspirada por el siguiente artículo: Betterton, R., «Mother figures. The maternal nude in the work of Käthe Kollwitz and Paula Modersohn-Becker», en: Betterton, R. (ed.), *An Intimate distance. Women, artists and the body*, Londres/Nueva York, Routledge, 1996, p. 20.

7 Fliedl, G., *Gustav Klimt (1862-1918). El mundo con forma de mujer*, Colonia, Taschen, 1991, p. 127; Núñez, M., «El debate igualdad/diferencia en la práctica artística», en: Cao, M. L. F. (ed.), *Creación artística y mujeres*, Madrid, Narcea, 2002, p. 175.

## II.

Tal como dejan entrever Gottfried Fliedl y Marina Núñez, el hallazgo simultáneo de la maternidad y del desnudo en el arte exige remontarse retrospectivamente en el tiempo hasta los orígenes de la existencia terrenal del hombre hace un millón de años. En ese pasado remoto, se constata ya su estrecho vínculo con la *tellus mater* o madre tierra, a la que se venera por los frutos que da y que hacen posible la subsistencia. En la percepción del hombre primitivo o del Paleolítico, esta concesión está sometida a los designios de una Naturaleza caprichosa que, al igual que hiela los ríos o desnuda los campos, le amenaza con su propia extinción. No obstante la magnitud de esta potestad natural, el hombre primitivo cree tener en sus manos la prevención de la calamidad y la aceleración o el retardamiento de la marcha de las estaciones, lo que explica las ceremonias y los rituales mágicos desarrollados para hacer que llueva, que el sol brille, que los animales se multipliquen o que la reserva de alimentos se incremente. En tales circunstancias, el arte asume una importancia creciente, pues se trata de uno de los instrumentos al alcance humano, según Juan Sureda, en el intento de apropiación de los destinos del mundo o, más específicamente, de controlar en propio provecho las acciones de un marco natural que, aunque inicialmente desconocido, su inmediatez lo vuelve cada vez más familiar.<sup>8</sup> Como consecuencia, las manifestaciones artísticas de esta primera etapa de la evolución, especialmente entre el Paleolítico Medio y Superior, son inseparables de su función totémica. Esto es aplicable tanto al arte parietal como al mobiliario, si bien es este último el que aquí interesa, pues entre sus realizaciones están las llamadas «Venus paleolíticas», que constituyen las primeras representaciones femeninas desnudas de toda la historia del arte. El desnudo, en su caso, no es azaroso sino que obedece a la identidad esencial que el hombre primitivo establece entre la madre tierra y la mujer en virtud de su capacidad común para engendrar vida, por lo que alude implícitamente a la maternidad y al principio de fertilidad

8 Sureda, J., *Las primeras civilizaciones. Prehistoria, Egipto y Próximo Oriente*, en: *Historia Universal del Arte*, Barcelona, Planeta, 1987, vol. I, pp. 24-29.

inherente a ella. Esta identidad justifica la nota física común a todas ellas, consistente en la acentuación de sus rasgos sexuales primarios o de su facultad reproductiva radicada en busto, en vientre y caderas. Por su extraordinario desarrollo, sus portadoras reciben también el apelativo de «Venus adiposas» y, entre ellas, destacan las de Lespugue, Grimaldi y Willendorf, todas ellas talladas en piedra. Aunque siempre persistirá la duda, parece que todas comparten un mismo propósito, una especie de magia de la fertilidad propiciatoria del incremento de miembros de las diferentes especies, incluida la humana a tenor del invisible lazo de simpatía que para el hombre primitivo hermana a las formas orgánicas más dispares.<sup>9</sup>

Mircea Eliade recuerda, a este respecto, que en los inicios de su vida terrena, el varón no intuía ni remotamente su participación en el proceso reproductivo, que suponía que se debía a la inserción directa de la nueva vida en el vientre materno tras el contacto de la mujer con algún agente del medio natural. De este modo, el padre no era considerado como tal en el sentido biológico del término, sino más bien en el social y con un carácter adoptivo.<sup>10</sup> Sin conciencia, pues, de pertenecer a su propia especie biológica, pero demostrando un abierto sentimiento de solidaridad con lo que le rodeaba, el varón primitivo estaba convencido, no obstante, de su participación en una vida de cariz *cósmico-maternal*. En su seno, los varones sólo estaban unidos entre sí por sus madres, que los relacionaban a su vez con el medio natural, de ahí su devoción por la tierra, a la que honraban como diosa madre. Es fácil deducir, en primer lugar y según Marija Gimbutas, que en la idea primigenia que pudo albergar la mente humana acerca de un ser superior creador, éste debió tener apariencia femenina y, en segundo lugar y como consecuencia de ello, que la mujer debió ostentar un lugar de privilegio en una sociedad de estructura probablemente matriarcal por su faceta maternal, que la investiría de superioridad sobre el varón.<sup>11</sup> Ella sería la máxima garante

9 *Ibíd.*, p. 65.

10 Eliade, M., *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972, pp. 223-224.

11 Gimbutas, M., *The civilization of the Goddess: the world of Old Europe*, San Francisco, Harper San Francisco, 1991.

de la armonía y la fertilidad antropocósmica que inundaba todo lo existente, la exponente de la matriz de sentido humano-telúrica en proceso generativo incesante.

### III.

Esta situación persiste prácticamente inalterable durante millones de años hasta aproximadamente el 10.000 a. C., fecha en que los bosques comienzan a extenderse sobre las tundras y las estepas anteriormente heladas. La aportación de esta etapa conocida como Neolítico es que el hombre, hasta entonces un ser a merced del medio natural, una especie de parásito que consume y destruye a su paso, varía sus relaciones con la Naturaleza. De cazador nómada pasa a agricultor, a recolector sedentario y domesticador. Este cambio de roles le permite intervenir, en cierto modo, en el proceso de selección natural de las especies vegetales y animales más beneficiosas, por lo que el viejo sueño de tener en propias manos el control de los destinos naturales se vuelve más real que nunca. Lo decisivo de esta gigantesca transformación es que existe prácticamente unanimidad en reconocer su autoría femenina. Este quórum es lógico pues, si resulta que el varón, ocupado en las labores de caza y pastoreo, estaba casi todo el tiempo ausente, es de suponer que fuera la mujer quien se consagrara a la observación de los fenómenos naturales de inseminación y germinación, a fin de intentar reproducirlos artificialmente. Tampoco hay que olvidar la antigua creencia que el hombre neolítico hereda de sus antepasados paleolíticos sobre la participación femenina en esa noción de fecundidad cósmica que otorga a la mujer la capacidad de influir en la fertilidad de la tierra y de extenderla a toda la Naturaleza. Es más, el hombre neolítico piensa que la cosecha es tanto más abundante cuanto más se confía su siembra a una mujer encinta, pues todo lo que emprende una mujer en ese estado está llamado al éxito. En virtud de este nexo de reciprocidad con la tierra, lo que una embarazada siembra crece en la medida en que lo hace el fruto de su seno, y viceversa. La mujer encinta constituye entonces un centro

de energía sagrada, una suerte de talismán: como conoce el secreto de traer vástagos al mundo, tiene también la potestad de hacer que los granos y raíces plantados por ella prosperen más temprano y abundantemente que los confiados a la mano masculina. Esa sintonía entre la embarazada y el surco fértil explica la preeminencia de la mujer también en la sociedad neolítica, preeminencia que, según Mircea Eliade, prevalece aun cuando las tareas agrícolas se vuelven con el tiempo masculinas.<sup>12</sup>

La trascendencia de la mujer neolítica conduce hasta las expresiones artísticas coetáneas, cuyos precedentes se encuentran en la iconografía paleolítica.<sup>13</sup> Por eso, las herederas de las «Venus adiposas» son las esculturas de bulto redondo de Telles Sawwan, en el Próximo Oriente, de pequeño tamaño y talladas en mármol, que responden a una tipología común. De nuevo, se trata de mujeres desnudas en pie, como *La Esperanza* de Klimt, algunas de las cuales están ataviadas además con collares y tocadas con algo semejante a un sombrero. Sus cuerpos, de anatomía compacta y poco definida, se distinguen por la posición de las manos, juntas bajo el busto o sobre el vientre, en lo que parece un gesto de plegaria, presumiblemente ligado a estadios de la existencia como la gestación o el nacimiento por el valor concedido a los atributos sexuales. Entre ellas, merecen mención aparte dos grupos de embarazadas: el de Çatal Höyük, en Anatolia, donde son rechonchas y tienen pechos caídos y vientre abultado, y el de Berseba, en Israel, donde son más esbeltas y tienen los brazos despegados del cuerpo y juntos otra vez bajo un vientre sobresaliente vaciado expresamente para albergar alguna incrustación de signo reproductivo. A estas embarazadas, se suma otro tipo de esculturas de madres con sus hijos en brazos; toda una novedad iconográfica que anticipa una de las temáticas de mayor fortuna histórica como la maternidad.<sup>14</sup> Son de resaltar las de Hacilar, en Próximo Oriente, donde las mujeres representadas tienen pechos y vientre marcados, gruesos

12 Eliade, M., *op. cit.*, p. 237.

13 Sureda, J., *op. cit.*, p. 94.

14 Estamos, en efecto, ante uno de los motivos representativos más habituales de la historia del arte, puesto que, desde este momento remoto en que hace acto de aparición, no cesará de cultivarse con mayor o menor profusión. Belán, K., *Madonnas. From Medieval to Modern*, Nueva York, Parkstone Press, 2001.

muslos y pequeña cabeza y pueden estar de pie, sentadas o medio tendidas en el suelo, pero arrojando siempre a sus criaturas. En Europa, las principales son las de la cultura de Sesklo, que con formas más estilizadas mantienen el abrazo entre madre e hijo como una constante.

Pero el nacimiento de la agricultura es significativo doblemente, porque con ella surgen asimismo las primeras deidades agrícolas. Para Frazer, se trata de un decisivo paso adelante que debe ser analizado con detenimiento porque refleja la conciencia humana de que el cambiante escenario de la Naturaleza no es simplemente resultado de prácticas mágicas, sino del inmenso poder de una causa mucho más profunda. Con ese paso, el florecimiento y el marchitamiento de la vegetación, el nacimiento y la muerte de animales y hombres, es efecto del reforzamiento o debilitamiento de ciertos seres divinos que también nacen y mueren, se aparean y tienen descendencia.<sup>15</sup> De este modo, la visión religiosa del mundo acaba superponiéndose a la mágica que realmente no desaparece del todo porque se sigue pensando que la celebración de determinadas ceremonias puede ayudar a una divinidad, considerada origen de la vida, en su eterna diatriba con la muerte. A juicio de Frazer, en ninguna parte estuvieron estos ritos tan extendidos ni se celebraron más solemnemente que en los países del Mediterráneo Oriental, por lo que es en Egipto y en Asia Menor donde aparecen dichas divinidades.<sup>16</sup> Aunque con nombres diferentes según el emplazamiento geográfico y la cultura a la que pertenecen, encarnan el perecimiento y la regeneración anual de la vida en todas sus formas. La consecuencia de ello es que las expresiones artísticas de estos lugares reciben ellas mismas culto como auténticas deidades capaces de conceder, si es su voluntad, lo que se le solicita.

El primero de los dioses a tener en cuenta es Osiris, el más popular del panteón egipcio porque en su existencia terrena como rey redimió a su pueblo de la práctica del canibalismo al difundir los beneficios del cultivo, una vez descubiertas las propiedades alimenticias del trigo y la cebada por su esposa Isis, la otra divinidad a comentar. Es decir, que conforme

15 Frazer, Sir James George, *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 377.

16 *Ibid.*, p. 378.

a la tónica general expuesta respecto a las sociedades agrícolas, la cultura egipcia atribuye también a una mujer, esta vez de estirpe divina, el origen de la agricultura. Pero su relevancia no finaliza aquí porque, deseando transmitir su enseñanza a toda la humanidad, la leyenda cuenta cómo Osiris delegó su autoridad en Isis, que se convertiría así en la primera mujer con poder efectivo sobre los mortales, aunque en la irrealidad del plano mitológico. A su regreso, Osiris fue ensalzado por su pueblo como un dios, lo que despertó los celos de su hermano Set, quien lo asesinó y descuartizó su cuerpo. Pero el desgraciado suceso no hizo sino llevar a primer plano el personaje de Isis, que inició la fatigosa búsqueda del cadáver desmembrado de su esposo. Tras reunirlo pedazo a pedazo y embalsamarlo, consiguió revivirlo el tiempo suficiente para concebir un hijo, el dios Horus, a quien protegería desde su nacimiento, encargándose incluso de su amamantamiento. Esto aclara por qué su recreación artística exhibe, no su embarazo, en el que concurren circunstancias un tanto extraordinarias, sino su faceta maternal, de la que cabe hacer una doble lectura: en una primera más literal, se trata de una madre que, desnuda de cintura para arriba, alimenta a su hijo dentro de la escasa iconografía antropomorfa que define al arte egipcio<sup>17</sup>; pero en una lectura más profunda puede verse a la primera diosa de la agricultura alimentando al mundo porque su gobierno sobre los elementos naturales hace fructificar periódicamente la tierra.<sup>18</sup> Este vínculo de Isis con la vida hace que Osiris, además de como deidad del grano, fuera honrado como dios de la

17 Blázquez, J. M<sup>a</sup>; Martínez-Pinna, J.; Montero, S., *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 11.

18 Esta segunda lectura concuerda perfectamente con las características geográficas de Egipto, un país eminentemente agrícola, sin apenas lluvias, que debe su fertilidad a la inundación anual del Nilo a inicios del verano; circunstancia que, en prueba una vez más de la importancia de Isis, el pueblo asocia con sus sollozos por su esposo muerto. La crecida se prolonga hasta el invierno, estación en la que el río recupera otra vez su normalidad, siendo en las proximidades del verano cuando el nivel de las aguas está más bajo que nunca y la tierra parece medio muerta. Por ello, se celebra en esta época el festival de la siembra, donde los labriegos entierran en medio del campo una efigie de Osiris, modelada con tierra y grano para escenificar su muerte y su vuelta a la vida en una nueva cosecha pues, para los egipcios, el dios habría resucitado finalmente tras su fallecimiento para reinar para siempre en el país de los muertos.

energía creativa en general, por lo que su culto implicaba directamente a las mujeres, a cuyas manos confiaba supuestamente su potestad fecundante. Adorándolo, las mujeres esperaban alcanzar su bendición, no sólo para el suelo, sino también para sus propios vientres. Esto entronca con el culto a Isis, adorada como diosa de los cereales y como reina benéfica de la Naturaleza, de ahí que en su festividad las mujeres portaran espigas como las que solían coronarla a ella en sus representaciones artísticas.

La siguiente divinidad agrícola reside en la antigua Mesopotamia, donde el dios Tammuz es, en realidad, el homólogo de Osiris en Oriente Próximo, si bien poniendo mayor énfasis en la idea de fertilidad inherente a su compañera de reparto, que recibe distintos nombres según se trate de la cultura sumeria, que la llama Inanna, la cultura acadia, que la denomina Istar, o la fenicia, que alude a ella como Astarté.<sup>19</sup> Como Osiris, Tammuz sufre muerte y cautiverio en los infiernos, de donde lo rescata su esposa, diosa de la fecundidad y encarnación suma de la energía reproductiva de la Naturaleza. El padecimiento de Tammuz se traduce simbólicamente en el marchitamiento anual de la vegetación y en la pérdida del apetito sexual entre las especies animal y humana durante la estación fría, mientras que su resurrección supone, por contra, su recuperación estival.<sup>20</sup> El estrecho lazo de unión entre Tammuz y su esposa provoca que las ciudades donde su culto estuvo más implantado coincidan con los grandes centros de devoción a Inanna, o mejor dicho, Astarté, porque se trata de dos enclaves fenicios, como son la antigua Biblos, en la costa siria, y Pafos, en Chipre; dos emplazamientos con sendos santuarios dedicados a Astarté de donde proceden las esculturas que la presentan de tres

19 Diferenciación tomada de Blázquez, J. M<sup>a</sup>; Martínez-Pinna, J.; Montero, S., *op. cit.* pp. 135-136.

20 Como los egipcios, los mesopotámicos conceden igualmente un carácter cíclico a esta pérdida, de modo que todos los años, hacia la mitad del estío, lloran la muerte del dios al sonido sollozante de las flautas que hacen sonar varones y mujeres, en la creencia de que Tammuz marcha hacia el mundo subterráneo para permanecer allí hasta que su amante lo rescate. Para que ello suceda, entonan endechas ante una efigie del dios muerto que, en particular los babilónicos, lavan con agua pura, ungen con aceite y visten con una túnica roja, mientras intentan excitar sus sentidos dormidos vertiendo nubes de incienso al aire.

modos diferentes, nunca embarazada, eso sí, como quizá cabría esperar, pero sí con sus caracteres sexuales portentosamente realzados. Así, Astarté aparece o portando un vaso con ambas manos o sobre las rodillas, con un orificio central para dejar caer agua, símbolo de la vida y de la procreación correlativa, según Federico Revilla<sup>21</sup>; o también puede enseñar su pechos perforados con fin idéntico, o exhibirse completamente desnuda sosteniendo grandes racimos de uvas para poner de relieve su condición de diosa de la Naturaleza.<sup>22</sup>

La tercera pareja de divinidades agrícolas lleva hasta la civilización griega de en torno al siglo VII a. C. El dios masculino es aquí un apuesto joven llamado Adonis al que ama Afrodita, diosa del amor y del deseo, de la sexualidad y de todo lo concerniente a la atracción física, pero también de la maternidad y la fertilidad por el solapamiento de su identidad con la de la fenicia Astarté a raíz de la propagación del culto a ésta por toda Asia Menor<sup>23</sup>, hecho que origina la coincidencia prácticamente generalizada entre las representaciones artísticas de ambas diosas. En la leyenda ática, Afrodita ocultó a Adonis, siendo niño, en un cofre que entregó a Perséfone para su cuidado. Pero, movida ésta por la curiosidad, lo abrió y, al ver la belleza del infante, se negó a devolvérselo a su dueña. Afrodita tuvo entonces que bajar a los infiernos, morada temporal de Perséfone, lo que causó una fuerte disputa entre ambas diosas, zanjada con la intervención de Zeus, que decretó que Adonis habitara con Perséfone una parte del año y otra con Afrodita. Esta tutela compartida explicaba para los griegos la esterilidad de la tierra y las especies animales durante el invierno, que era cuando Afrodita se quedaba sola sin Adonis, y también la fertilidad, que sobrevenía cuando recuperaba su compañía en verano.

21 Revilla, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 20-21.

22 Es probable que las mujeres empleasen estas imágenes para idolatrar a la diosa, lo que contemplaba, entre otras medidas, la prostitución con forasteros delante de su santuario antes de casarse y la dedicación del estipendio de su entrega, en el convencimiento de que así aseguraban la fertilidad de sus entrañas. Esta insólita creencia vuelve a constatar la trabazón que las primeras culturas establecían entre la fecundidad vegetal, animal y humana.

23 Blázquez, J.M<sup>a</sup>; Martínez-Pinna, J.; Montero, S., *op. cit.*, pp. 135-137.

A la vista de este relato, resulta que el mito de Adonis y Afrodita se entrecruza con el de Perséfone, que a su vez necesita la figura de su madre Deméter para su comprensión. Como señala Frazer, la historia de estos dos personajes es sustancialmente idéntica a la de Adonis y Afrodita, pero el que sean mujeres la reviste de especial interés.<sup>24</sup> Esta historia es la siguiente: estando Perséfone recogiendo flores en un prado, Hades la rapta y la lleva consigo hasta su residencia en los infiernos. Aunque ella grita pidiendo ayuda, la única en oírla es Deméter, que desde entonces recorre la tierra entera buscando a su hija. Como medida de presión para que Zeus interceda, Deméter suspende las cosechas como diosa del grano y del alimento en general que es. Para evitar que la humanidad pudiera morir de inanición, la respuesta de Zeus no se hace esperar: envía a Hermes a negociar con Hades, que acaba accediendo pero que convence a Perséfone de que, antes de su partida, coma unos granos de granada, signo de los dulzores maléficos de la seducción, en la interpretación de Chevalier y Gheerbrandt.<sup>25</sup> Liberada finalmente Perséfone, Deméter pudo estrecharla entre sus brazos, aunque al conocer el episodio de la granada, acudió a Zeus para evitar que Hades se la arrebatará para siempre. A fin de conciliar ambas partes, Zeus decretaría que Perséfone pasara el verano en el Olimpo, junto a su madre, y regresara en invierno con Hades. En muestra de su agradecimiento, Deméter permitiría que la tierra recuperara su fecundidad, mientras Perséfone la acompañara, y permaneciera estéril cuando se ausentara. Esta conexión de ambas diosas con la agricultura se refleja en el arte griego arcaico, donde al igual que la egipcia Isis sostienen a menudo sobre sus cabezas coronas confeccionadas con espigas de trigo y en las manos, cañas de cereales diversos. En cuanto a la maternidad, como viene dada de antemano por el parentesco que las une, los artistas parecen interpretar

24 Para Frazer, este parecido se sustenta en el hecho de que una diosa llora la pérdida de un ser querido que personifica la vegetación, en especial la cereal, que muere en invierno y renace en primavera, sólo quemientras que la imaginación oriental representó al amado como un marido muerto y llorado por su esposa, la fantasía griega personalizó la misma idea bajo la forma, más pura y tierna, de una hija muerta y llorada por su madre. Frazer, Sir James George, *op. cit.*, p. 451.

25 Chevalier, J.; Gheerbrandt, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986, pp. 538-539.



que iconográficamente es superfluo insistir en ella. Pero no debían opinar así las mujeres griegas, para quienes era crucial la unidad entre madre e hija por su repercusión sobre su propia fertilidad. Conviene traer a colación, a este respecto, las Tesmoforias, una festividad con la que el mundo ático recordaba durante tres días a ambas diosas, Perséfone y Deméter, con la participación exclusiva de las mujeres, lo que da pie a Nicole Loraux a establecer la diferencia de géneros como criterio pertinente en la mitología griega.<sup>26</sup> En cualquier caso, no todas ellas eran admitidas porque las vírgenes estaban expresamente excluidas. Pero el monopolio femenino y la obligación de mantener oculto el rito lo revistieron de cierto halo de misterio, aun cuando lo que se conmemoraba era de sobra conocido por todos: el retorno de Perséfone y la recuperación de la fertilidad para la Naturaleza.<sup>27</sup>

El objetivo de las Tesmoforias era, por tanto, doble: primeramente, fomentar la fecundidad en todas sus dimensiones, incluyendo la humana y, de manera especial dentro de ésta, la femenina. Con este fin, las mujeres, alejadas de los varones, explotaban al máximo su potencial maternal para desarrollar una comunicación directa con la divinidad que podía volverlas madres. Durante aquellos tres días, eran las interlocutoras privilegiadas de Deméter, cuya maternidad simbolizada en Perséfone colmaba de sentido la festividad; por otro lado y atendiendo al rechazo

26 Loraux, N., «¿Qué es una diosa?», en: Duby, Georges; Perrot, Michelle (eds.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, 2003, vol. I, p. 51.

27 El desarrollo de las fiestas era el siguiente: en el primer día, las mujeres procesionaban al santuario de Deméter, portando en cestas sobre sus cabezas los alimentos que consumirían en aquellos tres días y los cerdos para el sacrificio que tenía lugar aquella misma tarde. El santuario tenía un pozo de donde se extraían los restos del sacrificio del año anterior junto a otras ofrendas votivas que, tras cargarse con la gracia vivificante de la diosa a lo largo de todo el año y mezclados con semillas, se esparcían por los campos para potenciar su vitalidad reproductora. La segunda jornada se consagraba al ayuno, al retiro y al acompañamiento de Deméter en su duelo por la pérdida de su hija y la tercera servía para festejar su regreso con un gran banquete. En este día, abundaban los ritos alusivos a la fecundidad, muchos de ellos de carácter obsceno y orgiástico porque las celebrantes empleaban un lenguaje grosero y abusaban unas de otras con los órganos sexuales de los cerdos sacrificados y simulacros fálicos de terracota.

que experimentaban las mujeres de la vida política de las ciudades, la sociedad griega buscaba solidarizarse con ellas haciéndolas partícipes, al menos, de la religiosa. Las Tesmoforias dejaban así a la vista lo que Louise Bruit Zaidman califica de «ciudadanía cultural»<sup>28</sup>, expresión que pone de manifiesto la situación de desventaja de la mujer en la civilización griega, pero también en la romana, ya que esta última contaba asimismo con una fiesta en honor a Proserpina y su progenitora Ceres, homólogas de Perséfone y Deméter en Roma.<sup>29</sup> Encerrada en casa mientras el varón estaba fuera y valorada simplemente como esposa, madre o hija de un ciudadano, la mujer no tenía cabida ni en el ágora ni en las asambleas.<sup>30</sup> Todo apunta, pues, a que para resarcirla de esa discriminación, las sociedades griega y romana idearon este tipo de expresiones religiosas para brindar a las mujeres la oportunidad, no ya de participar en una vida pública de la que, de otro modo, estarían al margen, sino de instituir, incluso, su hegemonía durante el breve período de tiempo en que se adueñaban del trato con los dioses. Esta especie de descargo de conciencia por parte del patriarcado griego y romano es sintomático, sin embargo, de la supremacía que, aun en el seno de una sociedad regida por varones, se reconocía desde antaño al colectivo femenino en materia de fertilidad y procreación. Esta realidad se vuelve irrefutable cuando se tiene presente que la vida de las mujeres estaba supeditada al matrimonio, que marcaba una cesura entre su etapa de adolescencia, entendida como preparación al mismo, y la etapa adulta, donde mostraban

28 Bruit Zaidman, L., «Las hijas de Pandora», en: Duby, Georges; Perrot, Michelle (eds.), *op. cit.*, p. 394.

29 Según la descripción de Pomeroy, parece que la única diferencia entre ambos cultos se refiere a las participantes, puesto que en el caso romano intervenían también las vírgenes en representación de Proserpina, mientras que las matronas lo harían en remembranza exclusivamente de Ceres. Pomeroy, S. B., *Diosas, ramerías, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal, 1987, p. 240.

30 Esta desigualdad entre los sexos motiva justamente la obra de Pomeroy. Para la autora, resulta desconcertante comprobar el bajo estatus de las mujeres griegas reales, comparado con el poder y la influencia social de las diosas a las que se rendía culto y que, por contraste, estaban al mismo nivel que los dioses, cuando para los varones griegos las diosas eran imágenes arquetípicas de mujeres humanas. Pomeroy, S. B., *op. cit.*, pp. 9 y 22.

como esposas de ciudadanos de pleno derecho las enseñanzas recibidas y orientadas a las tareas de concebir y parir hijos.<sup>31</sup>

#### IV.

Todo ello avala la tesis de Erika Bornay sobre la condescendencia del mundo antiguo respecto a la maternidad, la fertilidad y, aunque no lo cita expresamente, el desnudo, ligado todo ello al sexo femenino.<sup>32</sup> Parece necesario, por lo tanto, dirigirse al pensamiento emanado de la tradición judeo-cristiana para dar respuesta a la «ética sexofóbica»<sup>33</sup>, como la define la misma autora, a la negación del principio de placer y a la depreciación imparable de la mujer, de los que depende, según todos los indicios, la escisión de la maternidad y el desnudo en la tradición iconográfica occidental. Para abordar esa escisión, debe analizarse

31 La asimetría entre varón y mujer tiene su traducción romana en el título de *paterfamilias*. Este título cubre el estatus del varón, que tiene total capacidad jurídica desde el fallecimiento de su progenitor masculino, con independencia de que esté casado o no. En cambio, con el título de *materfamilias* se alude al estatus de las mujeres que entran bajo la potestad de un varón mediante el matrimonio. Esto implica que el rango socialmente reconocido de *materfamilias* no se adquiere, como pudiera parecer, por el nacimiento de un hijo, sino solamente con el vínculo marital. Ahora bien, este hecho no resta un ápice de importancia a la concepción pues, como herencia directa de las primeras sociedades humanas, la mujer es valorada por su capacidad de engendrar, lo que la obliga a casarse para procrear una media de entre tres y cuatro hijos. Prueba de ello es que una de las causas más frecuente y documentada de repudio desde el siglo II a. C. es la esterilidad de la esposa, incluso su insuficiente capacidad reproductiva. Con todo y, siguiendo a Pomeroy, las mujeres romanas no estaban excluidas en la práctica de la participación de la vida social, política y cultural en el mismo grado de las griegas, que eran las que peor paradas: «comparadas con las mujeres atenienses, las romanas estaban liberadas, pero no era así si se las compara con los romanos». Pomeroy, S. B., *op. cit.*, p. 211.

32 Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 32.

33 *Ibíd.*, p. 31.

con carácter previo el componente de la religión semítica que rompe inequívocamente con los ritos del pasado. Se trata del tránsito del politeísmo a un monoteísmo que aglutina las creencias de los fieles en torno a un solo Dios universal, tomado como única explicación posible a la alternancia del día y la noche, la sucesión de las estaciones y la existencia del bien y el mal. En suma, que aunque dentro del radio de acción de las religiones politeístas del Próximo Oriente, para los semitas no hay más dios que Yavéh.<sup>34</sup> Este monoteísmo conocería a la larga importantes efectos secundarios: llevaría a la implantación de una estructura social fuertemente patriarcal donde el varón tendría las de ganar y la mujer, las de perder, puesto que el nuevo y único dios, Yavéh, nacía con una enfática personalidad masculina, lo que se traduciría en la pérdida de influencia femenina y en una visión cada vez más negativa de la mujer, que con el tiempo pasaría de la ilustre condición de ser sagrado a la ínfima de vasalla.

Una somera mirada a los relatos de la Creación y la Caída, por poner dos ejemplos, puede resultar, a este respecto, esclarecedora. En el primer caso, el narrador del *Génesis* no debió ver con buenos ojos una intervención diferente a la de Yavéh para acabar omitiendo, como lo hizo, toda referencia a un ser preexistente que pudiera considerarse divino, en particular a aquellas diosas de antaño con exceso de poder. En el mismo relato, pero en su versión apócrifa, se tiene noticia de la creación de Lilith, la primera mujer supuesta de Adán que desafía la autoridad de su esposo negándose a yacer con él en la postura que él propone, aduciendo que, por la igualdad de condiciones en que ambos fueron creados, los dos tienen idénticos derechos también a ser saciados al propio antojo. Esta tentativa de homologación al varón, a tenor además del disfrute sexual, la erradica ejemplarmente el narrador, de manera que Lilith, tras atreverse, en primer lugar, a abandonar a su esposo y, en segundo, a entregarse a la promiscuidad vetada para su sexo, acaba

34 La razón de este reduccionismo la dan Graves y Patai: para conservar su independencia política, Judea, Estado apenas perceptible entre Egipto y Mesopotamia, además de adiestrar a su población en el manejo de las armas, cree pertinente inculcarle una férrea disciplina religiosa contrapuesta a la dispersión del culto en la que derivaba el amplio panteón de dioses de los pueblos de alrededor. Graves, R.; Patai, R., *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 9-17.

siendo expulsada del Paraíso.<sup>35</sup> En cuanto al relato de la Caída, también perteneciente al libro del *Génesis* aunque esta vez en su versión ortodoxa, describe la introducción del pecado en el mundo que, como era de esperar, se atribuye a la mujer, en este caso a Eva, la esposa oficialmente reconocida de Adán que actúa en connivencia con las fuerzas del mal encarnadas en una serpiente. Esto provoca que Yavéh la repruebe por su actuación y, con ella, a la totalidad de las mujeres, a las que en cierta forma les impone un castigo modélico en su papel precisamente de madres: «tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos». Más todavía, como resulta que la mujer es la incitadora de la caída del varón, no le queda otra que someterse a quien realmente está capacitado para hacer frente a las calamidades: «Hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará».<sup>36</sup>

Estos ejemplos dejan claramente al descubierto el doblegamiento de las mujeres a las disposiciones masculinas en el monoteísmo semita. Y no es para menos, porque son seres proclives al pecado y materializan las tentaciones del mundo, sobre todo, las de la carne, las más peligrosas de todas. Este sentir queda recogido en el libro del *Eclesiastés*: «las mujeres son arrebatadas por la lujuria de las fornicaciones más fácilmente que los hombres y sus corazones conspiran contra ellos».<sup>37</sup> Fruto de la alianza que la mujer sella con la sexualidad, acaba investida de un carácter peyorativo que lleva al propio Yavéh a cubrirla a ella y a su compañero con «túnicas de piel».<sup>38</sup> Ya no cabe duda al respecto: todo cuanto guarda relación con el cuerpo de la mujer y sus funciones reproductivas es visto como una mancha bajo la distorsionada lente de aumento del patriarcado judío, cuando históricamente había sido un medio privilegiado femenino de aproximación a la divinidad. Pero con el advenimiento del Cristianismo empieza a fraguarse una transformación decisiva, aun cuando Eva sigue teniendo un peso específico en la nueva religión. Los primeros padres de la Iglesia, sin ir más lejos, alertan una y otra vez contra su modelo de conducta, que pervierte el ideal de perfección que transporta

35 *Ibid.*, pp. 59-63.

36 *Gen*, 3: 16.

37 *Ecc*, 7: 26.

38 *Gen*, 3: 21.

hasta la divinidad. Puede comprobarse en Justino, mártir del siglo II que asienta las bases del contubernio entre Eva y Satanás; también en Ireneo de Lyon, que de su comportamiento deduce la enemistad que Dios juró desde ese momento a la mujer; y en Tertuliano, pionero de la teología occidental del siglo III, como Ireneo, que califica de consecuencias funestas las que su error acarreó; o ya dentro de la Iglesia Oriental, Efrén sirio, doctor del siglo IV que la compara con el ojo ciego del mundo que lo inundó todo de tinieblas y dejó a la humanidad en la más absoluta oscuridad.<sup>39</sup>

Pero junto a Eva aparece la que Henry Kraus tilda antitéticamente de contrafigura. Se trata de María, una Eva de otra naturaleza cuyo culto va a extenderse al son de la nueva fe.<sup>40</sup> Las trayectorias de ambas mujeres marchan en paralelo, aunque anudadas con fuerza por un curioso lazo de unión pues, si con Eva la serpiente inculcó a la humanidad el veneno del mal, con María se provee del antídoto con el que poder frenar su acción destructora; si Eva fue cómplice del engaño, María colabora con la verdad. Es decir, que de la confrontación entre las dos, María es la que sale airosa. Su aceptación abnegada de la voluntad de Yavéh, como recoge Juan en el pasaje de la Anunciación, de una maternidad para la que no encuentra explicación sin la intervención del varón, enmienda el agravio de la desobediencia de Eva. Si Eva es obsesivamente ligada a la sexualidad bajo una óptica denostadora que pasa por alto su condición maternal, la historia de María hace de ella la aliada idónea de esa misma maternidad que, en conjunción con la virginidad, aleja definitivamente a la mujer de la sexualidad y del desnudo con el que desde siempre había convivido. La explicación a ello es que María, «en su manera inaudita de procrear», como cantará San Bernardo, «no pecó al concebir, como le ocurre a las demás mujeres».<sup>41</sup> Sabedora de que el

39 De Fiore, S.; Meo, S., *Nuevo diccionario de Mariología*, Madrid, Paulinas, 1988, pp. 1514-1553.

40 Kraus, H., «Eve and Mary. Conflicting images of Medieval Women», en: Broude, N.; Garrard, M. D. (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the litany*, Oxford, Westview Press, 1982, pp. 79-99.

41 San Bernardo, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, vol. IV, p. 405.

cuerpo es el mayor lastre del alma, guardó el suyo con el ahínco de quien defiende una fortaleza inexpugnable. El resultado de esta virginidad fecunda y, a la vez, fecundidad virginal, es que es la única entre las mujeres que albergó en su seno una criatura sin pasar por el trance del placer sexual, la única que no sucumbió a la maldición universal de la carne. Con María, pues, la ruptura entre las dos variables, maternidad y desnudo, se vuelve más radical que nunca. Tal ruptura, a la vez que distancia a la mujer de la sexualidad con la que la tradición hebraica la había identificado para demonizarla, posibilita un aumento, lento pero seguro, de su reconocimiento social, según Marina Warner.<sup>42</sup> La reparación del despropósito de Eva a manos de María rehabilita así a la totalidad femenina, que por primera vez en mucho tiempo empieza a ser valorada con ojos menos inquisidores, que deja de ser el animal podrido en su propio estiércol sobre el que escribirá San Bernardo o aquel otro sumido en la inmundicia del que hablará San Buenaventura para referirse a las mujeres que no comparten su pureza inmaculada, su castidad heroica, aquellas que canjean su virtud por un efímero y despreciable disfrute.<sup>43</sup>

Ahora bien, la ruptura entre la maternidad y el desnudo plantea un problema a la tradición historiográfica que tiende a ver en María el último eslabón de la cadena de diosas femeninas inaugurada en las sociedades antiguas por las similitudes que se advierten entre ellas. En esta corriente se inscribe Kyra Belán, que subraya el parecido iconográfico de María con la diosa egipcia Isis; parecido que llegó a ser tan acusado en los primeros tiempos del Cristianismo que a menudo causó la confusión entre sus cultos respectivos debido a la importación del de Isis en Roma tras extenderse de Egipto a todo Oriente Próximo.<sup>44</sup> De hecho, la caracterización artística más frecuente en ambos casos es la de madres sosteniendo a sus retoños en brazos y, en ocasiones, también amamantándolos. Pero las coincidencias no acaban aquí pues, en sendos relatos, ambas mujeres concibieron a sus criaturas en circunstancias

42 Warner, M., *Alone of all her sex*, New York, Alfred Knopf, 1976.

43 San Bernardo, *op. cit.*, p. 391; San Buenaventura, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, tomo IV, p. 659.

44 Belán, K., *op. cit.*, pp. 8-10.

poco comunes: una, mediante la revivificación del cuerpo amortajado de su esposo y la otra, sin ayuntamiento carnal. A ello hay que añadir que algunos símbolos atribuidos a Isis como evocación de la fertilidad son aplicados sistemáticamente a María. Con sus matices pertinentes, es lo que sucede, por ejemplo, con el disco solar que corona la tiara astada del tocado de la egipcia —astas de vaca, puntualiza Frazer, emblema de Isis, y disco solar, en recuerdo del difunto Osiris, también considerado dios del sol<sup>45</sup>—, y que en María da lugar a la aureola mística y, por qué no, el buey que la acompaña en la escena de los nacimientos, los cuales, en el estudio de Pierre Francastel, se harán tan populares desde el arte del Quattrocento.<sup>46</sup>

Por razones análogas, Belán compara a María con otras deidades, pues sus recreaciones artísticas fueron reinterpretadas en sentido cristiano durante los primeros siglos de andadura de esta religión.<sup>47</sup> Una de ellas es Deméter, quien como Isis y María era madre, quien como María, pero a diferencia de Isis, lloraría la muerte de su hija y quien como Isis, pero no como María, fue venerada como diosa de los granos, la cosecha y la fertilidad en general. Otra diosa es la que los griegos llamaron Artemisa y los romanos, Diana. De entrada, su principal seña de identidad son los

45 En el caso de Isis, esta identificación podría ser una proyección de la que existe entre Osiris y el buey Apis de Menfis y el toro Mnevis de Heliópolis. En el caso de Osiris, tiene que ver con la representación del crecimiento y el marchitamiento anual de la vegetación a través de la salida y la puesta del sol. Frazer, Sir James George, *op. cit.*, pp. 541-542 y 430, 441-443. Loumala insiste igualmente en que la cornamenta era un atributo artístico habitual de las mayores deidades egipcias. Loumala, Nancy, «Matrilineal reinterpretation of some Egyptian Sacred Cows», en Broude, N.; Garrard, M. D. (eds.), *op. cit.*, pp. 19-31.

46 El autor postula las *paraliturgias* como expresiones de religiosidad popular aparecidas en el siglo XIII, entre ellas, las procesiones y las representaciones de las narraciones religiosas fuera de los templos, para oponerse a la excesiva estilización de los ritos religiosos que, bajo la rígida administración eclesíastica, eran poco inteligibles. De tales paraliturgias brotaría una figuración más libre y humanizante como los gestos de las Anunciaciones, las estructuras de las cuevas de los nacimientos o las nubes de apariciones. Francastel, P., *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1988, vol. II, pp. 330-336.

47 Belán, K., *op. cit.*, pp. 12-17.

espacios libres situados más allá de las ciudades: los bosques, los montes, y también los campos cultivados. Pero el mundo antiguo creía también que Artemisa/Diana bendecía a los seres humanos con descendencia y que ayudaba a las madres al final del embarazo, de ahí que las atenienses le dedicaran un paño con la sangre de su primera menstruación, que las casaderas le entregaran los bucles de sus cabellos en vísperas del matrimonio y que las parturientas hicieran lo mismo con las sábanas del momento del alumbramiento. En definitiva, que Artemisa/Diana era sentida como diosa de la Naturaleza en general y de la fecundidad femenina en particular. En su antiguo santuario en Éfeso se le rendía tributo, de hecho, en un sentido parecido a Isis y a María, es decir, como la gran diosa madre amamantadora de la humanidad, lo que explica los numerosos senos desnudos que cubrían artísticamente su torso. Por último, Belán relaciona a María con Cibele, diosa también de la fertilidad cuya historia con Atis, similar a la de Adonis con Afrodita en Frigia, Oriente Próximo, terminaría siendo incorporada a la mitología romana.<sup>48</sup> Desde su llegada a Roma a comienzos del siglo III, el culto a Cibele se haría muy popular por los efectos inmediatos causados sobre las cosechas, que serían prósperas como nunca. Su parecido iconográfico con María reside en su carácter de diosa entronizada, sólo que en vez de sostener a su hijo, lo hace con una patera donde se posa una paloma, símbolo cristiano por antonomasia de la divinidad.<sup>49</sup>

De todo este elenco de personajes, sólo Cibele permite establecer, para Michael P. Carroll, una analogía clara y fundamentada con María, ya que,

48 Lo mismo que Adonis, Atis fue un joven pastor amado por Cibele acerca de cuya muerte existen dos relatos: uno en el que, al parecer, lo mató un jabalí y otro, donde él mismo se emasculó bajo un árbol, muriendo desangrado. Esto explicaría la automutilación de sus sacerdotes, que se castraban antes de entrar al servicio de la diosa en el llamado «día de la sangre». Esta jornada formaba parte de un festival primaveral celebrado en honor a ambos dioses que se extendía a lo largo de tres días. Los órganos sexuales mutilados eran después empaquetados y enterrados en las cámaras subterráneas consagradas a Cibele, donde se creía que eran eficaces para llamar a Atis a la vida y adelantar la resurrección de la Naturaleza. Es decir, que al igual que en el caso de los otros dioses vistos y como dios de la vegetación, la muerte de Atis se lloraba en primavera mientras que su resurrección se celebraba en verano.

49 Revilla, F., *op. cit.*, p. 312.

al igual que en su caso, la maternidad no depende de la sexualidad y sí de la virginidad, lo que no puede decirse de las restantes divinidades.<sup>50</sup> De hecho, éste es el argumento que esgrime Carroll para rechazar, junto a Hilda Graef<sup>51</sup>, la inclusión de María en la larga lista de diosas madre de la Antigüedad; una inclusión que, aunque tentadora, considera equivocada. Y lo hace porque, hasta reconociendo la existencia de afinidades, juzga más importantes las desemejanzas. Entiende que unas son madres y otras, vírgenes, pero la confluencia de ambas circunstancias como en María es difícil de tropezarse con ella. Deméter, por ejemplo, es madre, aunque no virgen, como hace saber una antigua tradición que informa con todo lujo de detalles de sus encuentros sexuales.<sup>52</sup> Y a la inversa: hay vírgenes como Artemisa/Diana que, sin embargo, no son madres; sin olvidar las madres que se consideran vírgenes hasta el parto, como María, pero no tras él, dándose en muchas ocasiones a la promiscuidad una vez que éste se produce. Ni siquiera Isis se salva de la quema: en ella no puede hablarse de promiscuidad como tal porque permanece fiel a su esposo y se comporta como madre ejemplar con su hijo. Pero su relación con Osiris encierra cierto componente disonante que la aleja de María. Antes que cónyuges, Isis y Osiris son hermanos de sangre, lo que hace que su vínculo no sea tan puro. Por ello, Isis merece estar, para Carroll, al nivel de Astarté, pero nunca al de María.<sup>53</sup> En resumen, la virginidad *pre partum*, *in partum* y *post partum* de María entraña una ruptura sin precedentes

50 Carroll, M. P., *The cult of Virgin Mary*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1986, pp. 90-99. Su amor por el joven Atis, aunque intenso, nunca se consuma, de ahí que su condición virginal permanezca intacta. Otra cuestión es dilucidar hasta qué punto la castidad puede homologarse a la virginidad, cuando resulta que la ausencia de encuentro sexual no excluye la apetencia del mismo, lo que en el caso de María es del todo inaplicable.

51 Graef, H., *Mary. A history of doctrine and devotion*, Nueva York, Sheed and Ward, 1963, pp. 32-33. La autora achaca esta inclusión al énfasis puesto por San Pablo y los primeros apóstoles en la existencia de un único Dios que nació del seno de una mujer, lo que contribuiría a realzar a María en el seno de una cultura familiarizada con las deidades femeninas anteriores.

52 Estos encuentros tienen lugar, según el relato mitológico, con Jasión, hijo de Zeus y de Electra. Fruto de ellos, Deméter concibe a Pluto, dios de la riqueza que recorrerá la tierra esparciendo la abundancia. Bartra, A., *op. cit.*, p. 107.

53 Carroll, M. P., *op. cit.*, pp. 5-10.

de la religión cristiana con la cultura pagana del mundo clásico y, por ende, con las grandes madres de comienzo de los tiempos.

De admitir la postura de Belán, es decir, la inclusión de María en la cadena de diosas antiguas, debe hacerse entonces con suma cautela, esto es, mediante la adhesión simultánea a la de Carroll, que permite entroncar con la tesis que viene manteniéndose a lo largo de la presente exposición: la disolución del vínculo entre la maternidad y la sexualidad y su afinidad, en cambio, con la virginidad. Bajo esta óptica, María es todo un modelo de vida para el género femenino. Lo es desde Orígenes, uno de los autores cristianos más reputados del siglo III, que la erige en la expresión más alta de vida de la mujer; lo confirma Epifanio de Salamina, teólogo mariano de un siglo posterior que hace de ella la abanderada de la santidad femenina; como su coetáneo San Ambrosio, padre de la mariología latina que invita a las de su sexo a mirarse en ella como un espejo, y Gregorio de Nisa, el místico entre los padres capadocios que pretende hacer extensible su consagración a las demás mujeres.<sup>54</sup> Y si María es la segunda Eva que redime a la humanidad con su ejemplo de virtud y obediencia, es del todo lógico que durante los trece primeros siglos del Cristianismo los artistas se decanten por un estilo sobrio y depurado de formas a la hora de representarla; estilo congruente con el propósito didáctico-catequético de la Iglesia y su rechazo a toda expresión de sensualidad que, «simbolizada por la mujer», como predicará San Buenaventura, «conduce al mal».<sup>55</sup> Este fomento artístico de la espiritualidad se traduce en un antinaturalismo cabal, en una desmaterialización de los cuerpos, en el hieratismo de la actitud, la inexpresividad de los rostros y la rigidez de los miembros; en una desposesión *in extremis* de la identidad sexual y, en sentido amplio, en el olvido de la propia condición humana. Ninguna otra visión artística podía adecuarse mejor a la divulgación del valor de la virginidad entre las mujeres que, al menos en parte, era lo que se pretendía a través de las imágenes de María con estas características.<sup>56</sup> Este ideal concuerda a la perfección con el hecho además de que la mayoría de las obras de arte proviniesen del interior

54 De Fiore, S.; Meo, S., *op. cit.*, pp. 476-477 y 540.  
 55 San Buenaventura, *op. cit.*, p. 641.  
 56 Kraus, H., *art. cit.*, p. 84.

de las abadías y los monasterios, de donde las sucesivas reformas de la vida monástica quisieron desterrar la decadencia, la corrupción y el desenfreno a los que se habían entregado algunos de los cenobios.<sup>57</sup>

Una de las primeras imágenes donde se concretan estos principios es el mosaico de la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla dedicado a María. La retratada aparece en la actitud más repetida, primero, en el arte bizantino y, después, en el románico: sentada en su trono enteramente inmóvil, sin la menor insinuación de emoción en su semblante y con su hijo en brazos, haciendo gala de su título de *Theotokos* o *Dei Genetrix*, o sea, Madre de Dios, otorgado por el Concilio de Éfeso en el 431, y flanqueada además por los emperadores Constantino, fundador de la ciudad, y Justiniano, edificador del templo. La aureola que circunda tanto su cabeza como la de su hijo a modo de disco solar y el fondo dorado que asoma tras ellos son alusiones obvias a su condición divina. Se trata de dos elementos compositivos recurrentes a lo largo del Medievo, pensados para recordarle al espectador que, antes que madre en la tierra, María es reina del cielo.<sup>58</sup> Aunque esta imagen data del siglo X, las maternidades proliferarán desde el siglo XIV en todo el arte occidental, particularmente en Italia, en lo que supone todo un enriquecimiento temático. Duccio di Buoninsegna es buena prueba de ello. Su *Madonna Rucellai* sigue en líneas generales las directrices de la escena anterior: una Virgen solemnemente entronizada con el niño en brazos donde se repiten la aureola mística y el fondo dorado. Por si fueran pocas las referencias a su identidad sagrada, el ocultamiento de la femineidad

57 Álvarez Gómez, J., *Historia de la vida religiosa*, Madrid, Publicaciones claretianas, 1996, vol. I, pp. 515-538.  
 58 La preferencia por el fondo dorado emana del pensamiento de Plotino, que en el siglo III sostuvo que la luz era una de las primeras manifestaciones de la belleza divina. El arte debía prescindir, por tanto, de la profundidad y de las sombras, inherentes a la materia, y optar por la luz, afín al espíritu. Esto daría lugar al carácter frontal de las figuras de la pintura bizantina y a la ausencia de perspectiva en un fondo de iluminación uniforme como el dorado. Godoy Domínguez, M<sup>a</sup> J., «El dorado en la obra de Gustav Klimt: reminiscencias medievales de un color», en: *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, n<sup>o</sup> 1, pp. 313-331.

se refuerza aún más con la capa azul que recubre a María para dejar solamente a la vista el rostro y las manos, a la vez que insistir en su consideración de reina de las Alturas.<sup>59</sup>

Pero este sentido del recato en la representación artística de María se pierde con la llegada del Renacimiento. La causa hay que buscarla en el redescubrimiento de la cultura grecorromana tras el agotamiento de la medieval. El estudio de la literatura y la filosofía clásica es inseparable de una renovación del lenguaje artístico que permite tomar conciencia a la población, según Jauss, de estar viviendo una nueva época de luz frente a la oscuridad anterior, que queda reducida a una especie de barrera que separa del luminoso pasado antiguo.<sup>60</sup> Esta recuperación poco tiene, sin embargo, de contemplativa: los modelos clásicos no se asumen sin más, sino que se someten a una reinterpretación constante que desemboca en una hibridación temática sin par porque, en la superposición de estratos de civilización que postula Francastel, los contenidos religiosos experimentan claras interferencias con los paganos.<sup>61</sup> El resultado es que las formas anodinas precedentes se inundan de vida para configurar un estilo más apegado a la realidad que tiene en la Naturaleza un referente inmediato y obligado como escenario que es de la revelación divina, al tiempo que un camino para revivir los antiguos mitos. María, hasta entonces desprovista de su femineidad o, en expresión de Émile Mâle, «un puro pensamiento divino»<sup>62</sup>, rezuma humanidad y belleza por sus cuatro costados. Antes que madre y virgen, como querían los padres de la Iglesia, es mujer. La mejor constancia de ello es *La Bella jardinera* de Rafael, de 1507. El propio título de la obra indica ya la plena integración de María en el paisaje natural de fondo gracias a la humanización de su naturaleza. De acuerdo con ello, se destierra el fondo dorado y el hieratismo figurativo y la aureola se reduce a un escueto nimbo que recuerda vagamente su carácter sacro. De suprimir este

59 Belán, K., *op. cit.*, p. 41.

60 Jauss, H.R., *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1972, pp. 28-35.

61 Francastel, P., *op. cit.*, p. 333.

62 Mâle, É., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 105.

detalle y la cruz que sujeta uno de los dos niños representados, nada haría sospechar la verdadera identidad de los retratados. Ello se debe a que su belleza física, junto al naturalismo de sus gestos y movimientos, dignifican más en conjunto que la más preciada de las alusiones religiosas. De este modo, María resulta más humana que divina, es una bella mujer de carne y hueso que muestra con desparpajo los rasgos físicos de su femineidad. Además, vela por el cuidado de su hijo y su sobrino, que siendo ahora niños de verdad proceden, sin embargo, de los pequeños dioses de las composiciones medievales con rostro grave y majestuoso y la mano diestra levantada en señal del maestro del día de mañana.<sup>63</sup> Como insinúa también el título de la obra, esta María vela a la vez por el entorno natural donde se desarrolla su existencia humana, esa Naturaleza que habla de Dios, que se renueva periódicamente, que sintoniza con el hombre y su función procreativa, por lo que su identificación con las diosas agrícolas queda patente, sólo que en este caso, como expondrá San Buenaventura, «para producir un fruto nobilísimo»<sup>64</sup>: el mismo Hijo de Dios.

Esta revalorización del sexo y la persona de María es producto de la divulgación del culto mariano que desde el siglo XII suma adeptos y la inviste de la cercanía de la que anteriormente adolecía. Su precursor es San Bernardo, abad del monasterio de Cluny cuyos sermones mariológicos gozan de enorme influencia en la época en toda Europa, no tanto por su originalidad, puntualiza Hilda Graef, cuanto por la fuerza y la belleza de las palabras con las que este «melifluo doctor de la Iglesia»<sup>65</sup> invoca a María. Su legado lo retomará en el siglo XIII San Buenaventura, para quien María, aun estando en el plano superior de lo divino, se adscribe

63 *Ibid.*, p. 105.

64 San Buenaventura, *op. cit.*, p. 765. La Naturaleza que habla de Dios es reflejo de las doctrinas de Francisco de Asís, muerto en 1226, que había predicado el amor a sus criaturas. Esta nueva valoración de la Naturaleza con la que se propone una relación idílica desemboca en el naturalismo y la nueva iconografía impregnada de sentido humano que introduce Giotto di Bondone en sus creaciones entre finales del Trecento y comienzos del Quattrocento italiano como intérprete genial de los predicadores y escritores franciscanos. Álvarez Gómez, J., *op. cit.*, 1989, vol. II, pp. 295-320.

65 Graef, H., *op. cit.*, p. 236.

también al inferior de lo humano. Una lectura laica de este culto reconoce en María un bastión para reforzar la autoridad de la Iglesia en una estructura social feudal donde la mujer-señora ocupa un puesto de distinción. En cierta medida, se proyecta la pleitesía rendida a la *dama* terrena en el homenaje a la María celestial. De hecho, el monje medieval sirve a su venerada al igual que el caballero a su amada. El reflejo literario de esta concomitancia es el *amor cortés* cantado por los trovadores, cuyo eco resuena en el *dolce stil nuovo* de los poetas italianos del siglo XIII y, de manera general, en toda Europa. No es casual que en ciertas fuentes populares la descripción física y moral de María coincida con la de cualquier mujer de la época: cabello rubio, ojos azules, cejas arqueadas, labios finos y piel blanquecina. Además, como toda mujer que se precie, María guarda amor eterno a la divinidad suprema y bajo ninguna circunstancia rompe su voto de castidad. Este sentido inquebrantable de la experiencia amorosa sitúa a la amada en una posición aventajada sobre el amante y hace de ella la fuente de todas las cualidades admirables. Es una mujer inasequible, pero digna de amar precisamente por ser demasiado pura para ser correspondida.

Cabe deducir que los artistas abren las puertas a nuevos cauces expresivos de las verdades marianas. Cada detalle de la vida de María se explota al máximo para demostrar que sin perder un ápice de su elevada dignidad comparte los sentimientos y necesidades de todo hombre. Uno de los pasajes que cobra mayor impulso es el de la maternidad, pues a través de ella se deja constancia de la naturaleza completamente humana y radicalmente corporal de María, «tan hermosa y encantadora»<sup>66</sup>, citando las palabras de San Bernardo, en una época antropocéntrica donde el mundo está hecho a escala humana, el hombre es la medida de todas las cosas y es a él a quien le compete ordenarlo sin tutela alguna. Al menos, ésta es la enseñanza que transmiten humanistas acreditados como Giovanni Pico della Mirandola, para quien el ser humano, al no estar sometido a cauce estrecho alguno, debe definirse a sí mismo a voluntad.<sup>67</sup> La maternidad de María, con todo el componente antropocéntrico que

<sup>66</sup> San Bernardo, *op. cit.*, p. 363.

<sup>67</sup> Pico della Mirandola, G., *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984.

encierra, es una vía igualmente para rescatar el pensamiento antiguo, para recuperar las divinidades femeninas de antaño, cuya interrelación con la noción de fertilidad convive, e incluso se superpone, a veces, al carácter sacro de la Madre de Dios. Lo verifica el tondo de Fra Filippo Lippi *La Virgen con el niño*, de 1452. Además de la belleza natural de los personajes, que salta a la vista, y el ideal de femineidad de la época que recrea, limitando las atribuciones de la mujer al rol de esposa y madre, la imagen constituye un buen ejemplo de adaptación de los mitos antiguos a la religión cristiana. Se constata en la granada que María sostiene con una de sus manos en clara alusión a Perséfone, a quien los griegos, según se sabe, veneraban junto a Deméter como diosa de los granos y de las cosechas. Pero la granada, según la exégesis de Revilla<sup>68</sup>, es símbolo asimismo de la fertilidad de la Naturaleza, de ahí que el artista la emplee para identificar la fertilidad vegetal con la humana que simboliza María y de la que procede, en última instancia, su hijo, que en la obra cierra esta correlación llevándose a la boca las semillas extraídas del fruto. Por otra parte y en un segundo plano a la derecha, una escena distinta redundante en la maternidad principal con una referencia al embarazo, pero no de María, sino de su madre Ana, tal y como insinúa el vientre abultado que se dibuja bajo sus ropajes y que insiste una vez más en la conexión de la mujer con la fertilidad. Otro tanto sucede en la escena de la izquierda, que recoge el momento del parto de Santa Ana, con lo que la maternidad se ve así notablemente afianzada.<sup>69</sup>

En *La primavera y el Nacimiento de Venus*, de Sandro Botticelli, se percibe igualmente esa concordancia e intercambiabilidad entre fuentes cristianas y paganas. De hecho, para críticos como Tonia Raquejo, la novedad de la pintura de Botticelli estriba en la incursión que hacen sus imágenes profanas en los dominios hasta entonces inviolables del culto religioso.<sup>70</sup> *El nacimiento de Venus*, obra ejecutada entre 1484 y 1486, es un canto de alabanza a la diosa romana Venus, relectura a su vez de la Afrodita griega y, por ende, a los mitos clásicos ligados a la procreación

<sup>68</sup> Revilla, F., *op. cit.*, p. 187.

<sup>69</sup> El mismo símbolo da nombre a la conocida como *Virgen de la granada*, obra de Botticelli de 1487.

<sup>70</sup> Oraquejo Grado, T., *Sandro Botticelli*, Madrid, Historia 16, 1993, p. 92.



de los que se vale el pintor para representar en sentido cristiano el amor divino en estado puro, en su desnudez, que se hace humano por obra de una mujer, según el pensamiento neoplatónico de la época.<sup>71</sup> Es decir, que en esta Venus a medio camino entre el cielo y la tierra puede reconocerse en realidad a María, en una transferencia de motivos que permite verla insólitamente desnuda, aunque estratégicamente recubierta con sus manos.<sup>72</sup> Su llegada a la tierra, hecha realidad por el impulso de los Céfiros de la esquina superior izquierda, inunda de prosperidad a la Naturaleza, de ahí la proliferación de flores en la escena y el manto con el que Flora, diosa de la vegetación, la espera en la orilla para revestirla de humanidad.

En *La Primavera*, pintada hacia 1482, se verifica nuevamente la teoría neoplatónica del amor. En este caso, sin embargo, se produce una subversión de motivos respecto al anterior ya que aquí no es el amor divino, sino el humano, el que preside la escena gracias, otra vez, a Venus/María, quien ahora vestida, aparece acompañada por su hijo Cupido/Jesús. Pero el amor humano que esta Venus/María simboliza sólo tiene sentido en su interrelación con el divino, lo que justifica la presencia de Hermes/Mercurio en el lateral izquierdo, dispersando las nubes con su caduceo para que no exista duda al respecto. Algo similar ocurre con las tres gracias a su derecha: Voluptuosidad, en el centro, figura entre sus hermanas Castidad y Belleza, que atemperan su ímpetu,

71 Esta incursión de las imágenes paganas en el culto religioso la posibilitó la interpretación que el círculo neoplatónico hizo de los símbolos clásicos. Gombrich, Ernest H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990, pp. 31-35; Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 205-214. Sería decisiva la influencia de Marsilio Ficino, al frente de la Academia neoplatónica florentina de los Medici. Lo que hace Botticelli en esta obra es expresar iconográficamente la idea de Ficino de unir lo sagrado y lo profano por medio del amor, como refleja en su *De amore. Comentario a "El Banquete" de Platón*, de 1469. Para Ficino, el amor es la esencia divina infundida en el universo y reconocible a través de la belleza pues, al ser ésta contemplada, el hombre se eleva hasta aquélla. La belleza despierta el amor que remite a su vez a Dios. Panofsky, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988, pp. 262-286.

72 Belán, K., *op. cit.*, pp. 57 y 127.

o sea, velan por que el amor humano representado por Venus/María se mantenga al margen de toda connotación sexual, que vaya unido a la virginidad; al fin y al cabo, que marque las distancia con el amor bestial o *ferinus* que los neoplatónicos renacentistas ignoraban por demasiado ruín. Sólo la pureza de un amor humano como éste materializa el amor divino, lo que es todo un hecho cada primavera, según se desprende del jardín exultante de vegetación que enmarca la composición. Este renacimiento natural lo celebra Flora, que a la derecha de Venus/María luce sus mejores galas. Junto a ella, la ninfa Cloris también se dispone a engalanarse, como indican las ramas que brotan de su boca, al ser avisada por Céfiro de la inminencia de tan esperado acontecimiento. El anuncio de esta noticia lleva a Erwin Panofsky a reconocer en la Venus representada a María en el momento de la Anunciación.<sup>73</sup> Afinando aún más, Edgar Wind defiende que la diosa está embarazada, como sugiere el abultamiento de su vientre, por lo que la asimilación con la figura de María resulta más rotunda y, con ella, el traspaso de imágenes profanas al terreno de la devoción cristiana con un único propósito: resaltar el papel de María en la historia de esta religión, dado que a través de su cuerpo se humanizó lo divino.<sup>74</sup>

## V.

En el Renacimiento se produce también un hecho decisivo que apunta directamente a *La Esperanza* de Klimt, pese a la amplia distancia histórica que los separa. El anonimato característico del arte medieval, donde la identidad del artista es irrelevante porque lo único que importa es su habilidad manual, se supera para siempre. La labor artística cobra cada vez más importancia, lo que da lugar a una nueva valoración social de la figura del creador. Es cierto que éste sigue siendo un artífice

73 Panofsky, E., *op. cit.*, pp. 275-280.

74 Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972, pp. 115-127.

que trabaja manualmente para un taller, pero su dignidad comienza a equipararse a la del científico por su conocimiento, entre otras disciplinas, en matemáticas y geometría. Su ingenio es además un valor en alza, o sea, la capacidad poética para crear una imagen con la que llegar a conmover al espectador. El antiguo artesano se convierte así en un artífice politécnico, alguien que posee múltiples conocimientos, en tanto los talleres se vuelven lugares de discusión científica y filosófica. El artista adquiere entonces un prestigio individual que se traduce en la firma de su obra, entendida a modo de certificado de autenticidad, en especial cuando se destina a una cliente extranjero. Los grandes promotores de este cambio son tanto los nobles como la incipiente burguesía, que en prueba de su influencia económica empieza a hacer ella también encargos, incluso a aparecer retratada en ellos. Esto provoca una temática nueva, aparte de la religión, donde los personajes, no es ya que siendo sacros admitan una lectura en clave mitológica pagana, sino que son definitivamente profanos.

En esta nueva tendencia se inscribe *El Matrimonio Arnolfini* de Jan Van Eyck, de 1434, que supone, a su vez, un testimonio del Renacimiento nórdico o flamenco. Efectivamente, el pintor ambienta su composición en el interior del hogar burgués de un rico comerciante italiano asentado en los Países Bajos en compañía de su esposa. En un sencillo rincón del mundo como éste se producen los esponsales de los retratados, de los que da fe el propio pintor. Por eso, éste coloca su nombre en un lugar destacado del lienzo, sobre el espejo de la pared de fondo, junto a la leyenda «Jan Van Eyck estuvo presente». En ese espejo, puede verse reflejado además todo cuanto escapa a la visión del espectador: a los contrayentes de espalda y, frente a ellos, el pintor como testigo. A modo de ritual de casamiento, la desposada, Giovanna Cenami, apoya su mano diestra sobre la izquierda de Giovanni Arnolfini, que levanta a su vez la suya derecha para sumarla a las otras en señal de enlace. Pero lo interesante para este trabajo es el vientre abultado que la contrayente muestra, o quizás más bien oculta, bajo los pliegues de su suntuoso atuendo. De acuerdo con Joaquín Yarza, este insinuado, o disimulado, embarazo, según se mire, puede entenderse como anticipo de la consumación inminente del matrimonio, que halla su razón de ser en la procreación y la formación de una familia con la que dar continuidad al

apellido y a la fortuna amasada en los negocios.<sup>75</sup> El que la escena se desarrolle en el interior de una alcoba, con todos sus abalorios característicos, refrenda esta teoría. De nuevo, pues, la mujer encarna el ideal de fertilidad de anteriores ocasiones, aunque esta vez desprovisto de su acostumbrada representación sacra, aunque revestido de las buenas maneras burguesas del decoro, la decencia y el comedimiento.

Con el Renacimiento quedan asentados entonces dos de los pilares básicos sobre los que Gustav Klimt erigirá su imagen: el embarazo, por un lado, como exponente de la maternidad, y su carácter pagano, por otro, tras siglos de recubrimiento religioso. En lo que concierne al desnudo, el afianzamiento de la moral burguesa y su progresivo conservadurismo reforzará con el tiempo su naturaleza pecaminosa, debido al vínculo que guarda con una sexualidad de la que se huye a toda costa porque incita al pecado. Su repercusión en el ámbito artístico llega con el Barroco, que supone una merma considerable en la sensualidad lograda en el periodo renacentista por el auge de la Contrarreforma y de la Inquisición, que velan por que los artistas defiendan el dogma de la Iglesia católica frente a la facción escindida de Lutero. Al servicio de esta causa, las imágenes de María cambian radicalmente. Como el énfasis se pone ahora en la defensa de las creencias atacadas por los protestantes, entre ellas las que atañen directamente a su persona, como es el caso de su inmaculada concepción o de su ascensión, y como aparece la mariología para preservar su figura, los artistas invocan su presencia en cuanto intermediaria entre el cielo y la tierra. Esta intercesión no redundo, sin embargo, en su caracterización anterior como madre con su hijo pequeño en brazos, sino que deriva en la de Dolorosa que llora amargamente su muerte a los pies de la cruz o que recoge su cadáver. De este modo, se acentúa el tono dramático general de las composiciones y los retratados traslucen en sus rostros el esfuerzo por escapar de la naturaleza humana que los renacentistas ensalzaron y por fundirse con la divinidad que aguarda en los cielos.<sup>76</sup> María sigue presente, por tanto, en el arte, aunque más discretamente porque se pone especial hincapié además en que no es ella quien concede la gracia, sino su hijo. A ello contribuye que la Iglesia

75 Yarza, J., *Jan Van Eyck*, Madrid, Historia 16, 1996, p. 68.

76 De Fiore, S.; Meo, S., *op. cit.*, pp. 633-643.

católica, en el plano jerárquico pero también en el de las nuevas órdenes religiosas, discute su papel en las Escrituras, llevada quizás por la atmósfera reinante de descrédito hacia la mujer, que sufre un proceso de persecución y ajusticiamiento sin precedentes por su presunta relación con la brujería.<sup>77</sup>

El clima de afianzamiento espiritual que se respira en el siglo XVII se subvierte en el XVIII con la filosofía ilustrada y el auge de las ciencias, que aparejan un proceso de secularización de la sociedad cada vez más acusado. El hombre cumple su mayoría de edad racional e, instalado en ella, se siente preparado para desentrañar los misterios de la existencia sin tener que acudir a tuteladas externas, mundanas o supramundanas. Dispone, para ello, de una herramienta infalible, el método científico, que resulta ser su mejor aliado a la hora de descifrar cualquier enigma, de la Naturaleza, cuyos secretos dejan de ser tales, o de la vida diaria. Como cabía esperar, el edificio religioso se resiente. Las verdades de razón reemplazan a las de fe y la Iglesia se ve obligada a adaptarse a las nuevas circunstancias, al igual que los artistas que escenifican sus dogmas. María pierde su función intercesora anterior y, coincidiendo con la consolidación político-económica de la burguesía y de sus valores como la familia, asiste a una drástica humanización de su figura, aunque en un sentido distinto al renacentista, puesto que su cuerpo es irrelevante para el objetivo perseguido: aparece normalmente aparece en el interior de un confortable hogar burgués, sin alusión alguna a su identidad, que quedaría oculta de no ser por el título de la obra, que aclara quién es, y desempeñando las labores domésticas propias de su sexo. Esta puesta en escena la presenta como la esposa entregada y la madre ejemplar en la que deben de mirarse las jóvenes burguesas para ser respetables. Su aceptación incondicional de la misión que le viene encomendada desde las Alturas sintetiza el ideal de pasividad que se les inculca a ellas desde pequeñas. Para los artistas, se abre todo un mundo por explorar donde los temas sacros, en la estela dejada por el Renacimiento, se invisten de un laicismo hasta ese momento desconocido, aunque dentro del puritanismo que culmina en el siglo XIX.<sup>78</sup>

77 Caro Baroja, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1986.

78 Dijkstra, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate/Círculo de Lectores, 1994, pp. 3-24.

Entre tanto, se produce un acontecimiento decisivo que reaviva el culto mariano: la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción en 1854, que se hace acompañar de una interpretación iconográfica de María en el sentido tradicional. En ello toma parte artísticamente la Hermandad Prerrafaelita, que tras constituirse en 1848 con un fin moralizante, retoma y afianza para la mujer burguesa el ideal de vida que María encarna como ejemplo de virtud y decoro. Distintas imágenes de Dante Gabriel Rossetti como *Ecce Ancilla Domini!*, de 1850, recogiendo el momento concreto de la Anunciación y mostrando la actitud timorata de María ante la presencia inesperada del ángel, o *La doncella de la Virgen*, de 1849, presentando a una jovencísima María aprendiendo a bordar con su madre, bien pueden servir de ejemplo. La enseñanza extraíble de este tipo de escenas admite para los prerrafaelitas una lectura también laica con la que llegar, quizás, a un mayor número de personas. El prototipo femenino inmortalizado en María aparece así en otra serie de obras que elogian a la mujer intachable. Es lo que ocurre en el óleo de Charles Alliston Collins, de 1851, titulado *Pensamientos conventuales*, donde la retratada, revestida con un hábito de monja y rodeada de lirios como flor de la pureza, representa en realidad a la mujer burguesa cuyo convento es el hogar donde ella vive en compañía de su familia, a la que se debe por entero.<sup>79</sup>

Pero el mensaje aleccionante que encierran estas pinturas colisiona con el contexto donde se enmarcan, una sociedad que practica una doble moral, pues, si por un lado recubre la institución matrimonial de un halo de santidad y de los severos códigos morales con que garantizar herederos legítimos, por otro, y debido a ellos, busca una salida de tipo sexual para los varones, que necesitan dar rienda suelta a sus bajos instintos, de ahí que se consienta un fenómeno como la prostitución. Se produce entonces una polarización cabal entre las mujeres porque, mientras a unas se les niega por imperativo religioso todo disfrute sexual —máxime cuando muchos de los casamientos se hacen sólo por intereses económicos, no por amor real entre los contrayentes—, otras, en cambio, hacen de ese mismo disfrute su especialidad. Esta práctica decimonónica de la moral insufla nueva vida a la rancia dicotomía María/Eva: María es la madre

79 Revilla, F., *op. cit.*, p. 248.

desexualizada que los pintores retratan desde inicios del Cristianismo como versión descafeinada y púdica de las antiguas diosas madre y Eva, la suprema encarnación del sexo que asume el legado de promiscuidad de dichas deidades. En ambos casos, se trata de estereotipos femeninos, lo que significa que no son sus raíces religiosas las que importan artísticamente, no es su identidad como tal la que cultivan los artistas, sino lo que cada uno de ellos simboliza. Si María sirve de inspiración al icono de una mujer inocente, frágil y recatada que oculta cualquier atisbo de su sexualidad, Eva se presenta como una mujer extremadamente sensual, inquietante y mórbida que aprovecha sus encantos para seducir al varón. Si la primera es la viva estampa de la maternidad, la segunda lo es de la sexualidad a flor de piel, por lo que el desnudo forma parte de su caracterización.

A juicio de Erika Bornay, la sociedad decimonónica, sumida en esta esquizofrenia, es incapaz de resolver la ambivalencia ética que ella misma genera.<sup>80</sup> Bajo esta óptica, cabe ver en *La Esperanza* de Klimt un intento de solución al problema. La fusión en una misma y sola imagen de esas dos visiones polarizadas de la mujer, la virgen y la fatal, encerraría así un doble objetivo: primero, denunciar la hipocresía en la que una moral de esas características desemboca y, segundo, concienciar a la población de la necesidad de superarla concediendo a la mujer las mismas prerrogativas que al varón, entre ellas la sexual. Con estas medidas, ni él tendría que buscar fuera lo que puede hallar con su pareja, ni ella renunciar al derecho a una reputación por el hecho de vivenciar un goce que debe ser igual para ambos. Acontecido ese cambio en el cuerpo social, la contemplación del cuerpo físico de la tela *La Esperanza*, no sólo no resultaría molesta, como les pareció a los contemporáneos de Klimt, sino incluso liberadora. Y es en esa liberación precisamente donde puede considerarse que reside hoy día su mayor encanto.

80 Bornay, E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., p. 60.

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ GÓMEZ, J., *Historia de la vida religiosa*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1996, vol. I.
- , *Historia de la vida religiosa*, Madrid, Publicaciones Claretianas, 1989, vol. II.
- ANDERSON, J., *Giorgione. The painter of brevity*, París/Nueva York, Flammarion, 1997.
- BARTRA, A., *Diccionario de mitología*, Barcelona, Grijalbo, 1985.
- BELAN, K., *Madonnas. From Medieval to Modern*, Nueva York, Parkstone Press, 2001.
- BETTERTON, R. (ed.), *An Intimate distance. Women, artists and the body*, Londres/Nueva York, Routledge, 1996.
- BLÁZQUEZ, J. M<sup>a</sup>; MARTÍNEZ-PINNA, J.; MONTERO, S., *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, Cátedra, 1993.
- BORNAY, E., *La cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.
- , *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra, 1998.
- BROUDE, N.; GARRARD, M. D. (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the litany*, Oxford, Westview Press, 1982.
- CAO, M. L. F. (ed.), *Creación artística y mujeres*, Madrid, Narcea, 2002.
- CARO BAROJA, J., *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1986.
- CARROLL, M. P., *The cult of Virgin Mary*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1986.
- CHASTEL, A., *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANDT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- DE FIORE, S.; MEO, S., *Nuevo diccionario de Mariología*, Madrid, Paulinas, 1988.
- DIJSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona, Debate/Círculo de Lectores, 1994.
- DUBY, G.; PERROT, M. (eds.), *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, vol. I, 2003.
- ELIADE, M., *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1972.
- FLIEDL, G., *Gustav Klimt (1862-1918). El mundo con forma de mujer*, Colonia, Taschen, 1991.
- FRANCASTEL, P., *La realidad figurativa*, Barcelona, Paidós, 1988, vol. II.

- FRAZER, S. J. G., *La rama dorada. Magia y religión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- GIMBUTAS, M., *The civilization of the Goddess: the world of Old Europe*, San Francisco, Harper San Francisco, 1991.
- GODOY DOMÍNGUEZ, M<sup>a</sup> J., «El dorado en la obra de Gustav Klimt: reminiscencias medievales de un color», en: *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, n<sup>o</sup> 1, pp. 313-331.
- GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1990.
- GRAEF, H., *Mary. A history of doctrine and devotion*, Nueva York, Sheed and Ward, 1963.
- GRAVES, R.; PATAI, R., *Los mitos hebreos*, Madrid, Alianza, 1986.
- JAUSS, H. R., *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1972.
- KAMINSKY, M., *Titian*, Colonia, Könemann, 1998.
- MALE, E., *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- PANOFSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza, 1988.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G., *De la dignidad del hombre*, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- POMEROY, S. B., *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*, Madrid, Akal, 1987.
- PORTUS, J., *La sala reservada y el desnudo en el Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado/Turner, 2002.
- RAQUEJO GRADO, T., *Sandro Botticelli*, Madrid, Historia 16, 1993.
- REVILLA, F., *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1990.
- SAN BERNARDO, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1986, vol. IV.
- SAN BUENAVENTURA, *Obras*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, tomo IV.
- SCHORSKE, CARL E., *Viena fin-de-siècle*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.
- SUREDA, J., *Las primeras civilizaciones. Prehistoria, Egipto y Próximo Oriente*, en: *Historia Universal del Arte*, Barcelona, Planeta, 1987, vol. I.
- WARNER, M., *Alone of all her sex*, New York, Alfred Knopf, 1976.
- WIND, E., *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972.
- YARZA, J., *Jan Van Eyck*, Madrid, Historia 16, 1996.