



Mujeres en el Museo de Zaragoza

Una mirada en igualdad

Mujeres en el Museo de Zaragoza

Una mirada en igualdad



Prólogo

Las diferentes manifestaciones artísticas que se han dado desde la antigüedad hasta la actualidad son un espejo en el que se refleja la imagen de las mujeres y sus diversos contextos sociales, lo que permite poner de manifiesto, con bastante precisión, los roles que asumió la mujer a lo largo de la historia.

Su propia condición femenina la abocó a un papel secundario que limitó sus derechos y su libertad, quedando relegada a labores tenidas como secundarias pero que, sin embargo, son esenciales para la permanencia de la misma especie humana. A lo largo de las centurias, las mujeres fueron tomando conciencia de esta injusta desigualdad e iniciaron una tímida y larga carrera en pos del reconocimiento de sus derechos. Llegado el siglo XIX algunas pocas lograron romper estas barreras, solo bien avanzado el siglo XX la mujer occidental empieza a ser protagonista de su propia historia y va a ver alcanzados muchos de los objetivos soñados.

A través de sus fondos, el Museo de Zaragoza expone clarificadores ejemplos de la evolución de la idea de mujer en la pintura, escultura o el grabado. Mediante diferentes iconografías se perfila el papel de las mujeres en la sociedad que, por otro lado, queda condicionado por la percepción personal que tuvo cada artífice del universo femenino. Los creadores fueron mayoritariamente hombres, pues son pocas las mujeres artistas cuyos nombres han llegado hasta nosotros. Y aunque hoy sabemos que siempre las hubo, trabajaron a la sombra y en nombre de los varones, por lo que su actividad no se verá reconocida y normalizada hasta el siglo XX.

La presente publicación se enmarca dentro del programa *Cultura en Igualdad: Mujeres en Museos, Archivos y Bibliotecas*, promovido por la Dirección General de Cultura del Gobierno de Aragón. En estas páginas pretendemos poner de relieve el papel de la mujer a lo largo de la historia, comprender el lugar que ha ocupado (no tan invisible ni secundario como interesadamente se ha querido contar) y, al escudriñar los mecanismos que la han condenado a la penumbra, reflexionar sobre de dónde venimos, quiénes somos y, especialmente, en qué tipo de sociedad queremos convertirnos.

Isidro Aguilera Aragón

Director del Museo de Zaragoza

Prehistoria

La mujer creadora, educadora, cuidadora y sacerdotisa

Las aproximaciones feministas han contribuido a reorientar el debate teórico en la arqueología durante las últimas décadas y han demostrado la necesidad de recuperar la importancia del papel de las mujeres en el pasado y de dar cabida a las actividades que han realizado a lo largo de la historia. El objetivo actual reside en sacar a la mujer del papel pasivo y secundario que le ha sido otorgado durante años, fruto de una visión androcéntrica sobre los roles femenino y masculino. A día de hoy, las últimas investigaciones coinciden en afirmar que las mujeres tuvieron un papel fundamental en el desarrollo de los grupos humanos ocupándose de tareas esenciales para su permanencia.

Nada hace pensar que el hombre dominara sobre la mujer en la prehistoria. Se trataría, sencillamente, de un reparto de tareas. Las actividades domésticas, tecnológicas o de producción, relacionadas con el mantenimiento de la vida en los grupos humanos serían prestadas por las mujeres. Esto incluiría la alimentación, los cuidados y la salud pública, así como la gestación y la crianza, indudablemente ligadas a las mujeres. También participarían de forma activa en cuestiones religiosas y sociales.

I

Reconstrucción del interior de las viviendas (maqueta)

Cabezo de Monleón (Caspe, Zaragoza)

Edad del Bronce Final

NIG 28803

Reproduce el interior de una vivienda de piedra, barro y ramajes distribuida en tres espacios. Se muestran todos los detalles incluyendo un banco de trabajo y almacenamiento, el hogar en el centro de la vivienda con todo el instrumental de uso habitual (morillos, recogedor de cenizas, recipientes de cocción... entre otros) y varias mujeres manipulando alimentos. Al fondo de la estancia central se muestra un almacén con grandes recipientes de reserva. En la zona exterior se reproduce un grupo de hombres que vuelve de la caza y una mujer que alimenta aves.



Se trata de tareas que han sido descuidadas en los discursos teóricos tradicionales, restándoles la importancia que suponen para nuestro desarrollo. Esto ha conducido a una invisibilización de las mujeres, de su papel y aportación a lo largo de la historia de la humanidad.

Estas actividades y su desarrollo, desempeñado principalmente en los espacios domésticos, han derivado en la denominación de “espacios de mujeres” a aquellos lugares donde primaría la importancia de las labores de mantenimiento para la supervivencia del grupo social. Allí se llevaría a cabo la elaboración y conservación de los alimentos, la preparación de las pieles y el trabajo de los textiles para su uso, la permanencia del fuego y del lugar habitado.

Mención a destacar requiere la producción de útiles cerámicos para uso doméstico y ritual que incluye vasos, vasijas y contenedores, de muy variados tipos con un nexo común: su elaboración a manos de mujeres. Es sabido, a día de hoy, que este trabajo sería desarrollado fundamentalmente por manos femeninas.

Las sociedades de la prehistoria necesitaban sacar partido a las capacidades de los individuos para su máximo aprovechamiento. La condición física de los hombres, fuerza y envergadura, los hacía idóneos para la caza mayor. La capacidad reproductiva de las mujeres, aspecto fundamental para la supervivencia del grupo, marcaba la determinación de evitar riesgos. Con este reparto de tareas basado en la práctica diaria, las mujeres se dedicarían a la caza menor, la pesca, el pastoreo, la recolección de frutos, plantas y las tareas productivas del interior doméstico ya citadas. También podrían fabricar útiles para uso de la vida cotidiana, vinculados al trabajo de las pieles, la caza y la preparación de los alimentos.



2

Vasija con decoración acanalada de ciervos

Cabezo de Monleón (Caspe, Zaragoza) s. X-VIII a. C.

Edad del Bronce Final

NIG 01606

Vasija con decoración zoomorfa excepcional para la época en el valle del Ebro. Destaca el ciervo que la decora y que representa la fertilidad y la renovación de la naturaleza, que se asocia a su llamativa berrea y a la muda anual de sus astas.

En lo que se refiere al contexto ritual, desde la prehistoria y en etapas posteriores, se adoraría la figura femenina y la materna como ejemplo de fertilidad y prosperidad. Se entendía que la pervivencia del grupo dependía de la procreación y la salud de los individuos, así como de su mantenimiento. Se venera, por tanto, la capacidad creadora de las mujeres.

Así mismo, las creencias de las culturas primitivas establecían la tierra como deidad suprema vista como una figura femenina que da vida a todo. Los ciclos de la naturaleza marcan la vida y esto deriva en una asociación mujer-diosamadre-tierra a la que se dirigen oraciones y rituales.

Por último, otro papel de la mujer en dichas sociedades sería la transmisión de valores y conocimientos. Su mayor permanencia en el hogar, durante las ausencias de los hombres por motivos de caza y guerra, las convierte en el eje fundamental y constante para la formación de los niños y jóvenes, que será básica para la evolución y desarrollo del grupo. En este sentido, debemos destacar el papel que jugaron las mujeres en los procesos de intercambio cultural. El comercio de mujeres entre grupos lejanos, incluso empleando el rapto, propició que bienes, conocimientos, técnicas y los hábitos culturales femeninos de su lugar de origen se introdujeran en nuevos contextos sociales. Esta contribución se tradujo en el trasvase y difusión de su herencia cultural original a la nueva sociedad en la que se integraron.

Por tanto, resulta patente que la mujer juega un papel determinante en los inicios de la cultura humana como creadora, maestra, curandera y sacerdotisa, labores esenciales que han quedado de manifiesto con el paso del tiempo, por lo que hay que abogar por una visión más igualitaria de su importancia en las sociedades del pasado.



3

Figura femenina

El Morrudo (Fuentes de Ebro, Zaragoza) s. VII-VI a. C.

Edad del Hierro

NIG 54274

Esta pieza puede considerarse el antecedente de las terracotas ibéricas que representan personajes femeninos. Se trata de una rareza, ya que no es frecuente hallar este tipo de ejemplares en contextos de la I Edad del Hierro.

Protohistoria y Roma

La mujer de las élites

Encontramos ejemplos de distinción de género en las élites aristocráticas de las sociedades protohistóricas. Sin embargo, las mujeres que alcanzaron mayor representación social entre todas las sociedades antiguas fueron las romanas.

Los dos pilares del mundo romano eran la familia y la patria y, en ambos, se consideraba que la mujer tenía un papel activo e importante. En el seno de la familia romana se educaba a los ciudadanos que debían engrandecer el Imperio. Allí, en el interior doméstico, las mujeres inculcaban a sus hijos los valores tradicionales que consistían en comportarse de acuerdo al rango social, la austeridad y la sobriedad, el pudor e integridad moral, la fe en la palabra dada, la lealtad y la justicia, el sentido de la competición y la excelencia militar.



4

Pareja de personajes

El Palomar (Oliete, Teruel)

s. I a. C. Cultura Ibérica

NIG 01965

Fragmento de *kalathos* con decoración pintada de figuras humanas en el que destaca la diferencia en la representación de ambos individuos, que ha llevado a pensar en la posibilidad de que se trate de un hombre y una mujer.

El personaje que encajaría con una representación femenina, parece vestir traje cerrado y presenta la cabeza ladeada con peinado de bucles. El personaje masculino, con un traje y peinado diferente, podría llevar una espada colgada del cinturón y parece enlazar la mano de la mujer.

Esta dedicación educadora convertía a la mujer en la matrona, referencia a la figura ideal femenina que correspondía a la alta sociedad patricia.

La mujer romana estaba sometida a la autoridad del *pater familias*, sin embargo, el estudio del derecho romano ha demostrado cómo, con el paso del tiempo, fue adquiriendo mayores privilegios en la legislación. Progresivamente, se modificaron leyes para permitir que la mujer pudiese poseer, heredar o administrar sus propios bienes, adquiriendo cierta autonomía en asuntos de tipo legal y judicial.

Como en toda sociedad, la indumentaria era un símbolo de clase y poder social. La vestimenta en la antigua Roma definía el poder adquisitivo del individuo y, además, distinguía entre cargos públicos y otras consideraciones. La matrona romana demostraba su posición social con su aspecto que cuidaba con detalle desde el inicio del día. Las patricias comenzaban el día acompañadas de sus esclavas para llevar a cabo el aseo y vestido, al que acompañaban de un elaborado peinado y maquillaje. A continuación, se colocaban una buena cantidad de joyas, destacando diademas, pendientes y collares. Los enseres y útiles de belleza, adorno y cosmética de las matronas romanas eran la manifestación evidente de su posición.

Los objetos de uso personal que utilizaban para su arreglo consistían en recipientes para cosméticos, ungüentarios, pinzas, peines y agujas para el cabello denominadas *acus crinales* que fueron realizadas preferentemente para uso femenino. Cabe destacar, sin embargo, que este tipo de productos podía utilizarse de manera indistinta entre hombres y mujeres. El cuidado personal y la búsqueda de la belleza son intereses compartidos por ambos sexos en la sociedad romana, pero la posesión de determinados artículos de tocador por parte de las mujeres era signo de estatus social, ya que el valor de muchos de ellos reflejaba la riqueza de su propietaria.



5
Pendiente de oro con representación de un águila legionaria
La Corona (Fuentes de Ebro, Zaragoza) s. I a. C. Cultura romana
NIG 50891

Está decorado con técnica de filigrana de hilo y granulado. La estructura general responde a prototipos clásicos. La figura del águila es un elemento frecuente en la joyería helenística de los siglos III-II a.C.

6
Ungüentario
Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel)
s. I a. C. Cultura romana
NIG 02133

7
Aguja "Acus crinalis"
Cabezo de Alcalá (Azaila, Teruel)
s. I-II d. C. Cultura romana
NIG 02113



El legado y la huella para la posteridad es importante para la gran mayoría de las culturas, ya que forma parte del instinto de pervivencia que está implícito en el ser humano. También lo vemos en la antigua Roma y en la multitud de monumentos funerarios e inscripciones en los que honran a los seres queridos y a las grandes figuras del Imperio. A este respecto, han llegado a nuestros días ejemplares donde también se cita a las mujeres, como en la estela funeraria procedente de Tarazona, que se convierte en texto y oración para el recuerdo:

D(IS) M(ANIBUS) [S(ACRUM)]
 VAL(ERIE) NICOTYCHEN(1)
 MARIUS MYRON
 ET V(ALERIA) TYCHE FI(LLÆ) PIEN(TISIMÆ)
 ÍTEM SIBI ET V(ALERIE)
 TYC(H)EN(1) UCSORI
 F(ACIENDUM) C(URAUERUNT)

Consagrado a los Dioses Manes

A Valeria Nicotichena

Mario Mirón

y a Valeria Tichena a su hija piétísima

igualmente para sí mismo y para Valeria

Tichena su mujer

Se preocuparon de hacer el monumento



8

Estela funeraria

Tarazona (Zaragoza)

s. I d. C. Cultura romana

NIG 07627

La mujer como diosa

Sin duda, una de las representaciones que mayor valor otorga a la mujer desde la antigüedad es su visión como divinidad.

Los romanos quisieron recrear en su panteón aquello que consideraban importante, haciendo especial hincapié en los atributos esenciales para la vida romana. Ello se ve reflejado en el amplio elenco de diosas donde una de las más relevantes es Minerva. Esta deidad representa la protección de Roma y es diosa de la guerra, pero también de la sabiduría, el comercio y las artes. Otra de sus facetas es la de Minerva Médica, como sanadora y patrona de la medicina. No es de extrañar, por tanto, que Ovidio la denominase “la diosa de las mil obras”.

Venus, que se representa como diosa del amor y la fertilidad y fue elegida por Julio César como su protectora. Juno adquiere un lugar principal en el mundo romano al ser adorada para salvaguardar la familia, la maternidad y a las mujeres.



9
Estatua femenina icónica
s. II d. C. Cultura romana
NIG 07638

Escultura incompleta a falta de cabeza y brazos, labrados por separado. Versión romana clasicista de un modelo escultórico anterior, probablemente del siglo IV a.C., con variantes propias de la época.



10
Cabeza de Minerva Médica
Tarazona (Zaragoza)
s. II d. C. Cultura romana
NIG 12117

Formaría parte de una escultura de cuerpo entero que no se ha conservado. Los rebajes en frente y perforaciones laterales sugieren que portaría un casco metálico de tipo corintio. El peinado es sencillo, con el cabello recogido en un moño trasero. Ofrece una imagen de aspecto idealizado. Esta escultura presidía un santuario dedicado al culto de las aguas, los baños de *Turiaso*, abiertos bajo la advocación de la ninfa indígena Silbis, a la que sustituyó. Algunas hipótesis plantean que sería en este mismo balneario sagrado, pero a finales del siglo I a. C., donde el emperador Augusto obtendría una sanación milagrosa de su enfermedad durante las Guerras Cántabras.

Otra divinidad romana es Ceres. Su importancia viene marcada por el valor otorgado a la tierra y su fecundidad, que se materializa en los cultivos y las cosechas. La necesidad de víveres para el mantenimiento de la vida dirige el culto a esta diosa de la agricultura que también es muy representada en las artes.

Junto a las diosas principales, existía un amplio listado de deidades secundarias que también tuvieron una gran influencia. Fortuna, diosa romana de la suerte y muy querida por estar asociada al éxito, establece un vínculo muy importante con la Abundancia y la Victoria. Todas unidas traen la riqueza y engrandecen el Imperio.

La mujer, convertida en diosa, lejos de desempeñar un único papel como orante, se erige como protagonista, escucha las plegarias y atiende a hombres y mujeres en sus ruegos. El éxito, la prosperidad y la riqueza en la antigua Roma se representan con forma de mujer. También conceptos como la justicia, la felicidad, la piedad, la verdad y la salud, se encarnan en figuras femeninas.



II

Estatua de la diosa Ceres

La Malena (Azuara, Zaragoza)

s. IV d. C. Cultura romana

NIG 50985



12

Estatua de la diosa Venus

s. II d. C. Cultura romana

NIG 07637

Existe una dualidad en la representación de las deidades femeninas en las culturas clásicas. En Grecia, por un lado, las mujeres son musas inspiradoras de las artes, capacitadas y dotadas de inteligencia y múltiples saberes. Clío, la que ofrece gloria, es la musa de la historia y la poesía épica. Canta el pasado e inspira a los poetas clásicos para recrear las hazañas de los héroes, por ello otorga la fama, bien muypreciado en la antigüedad. Clío destaca por su memoria y razonamiento intelectual, así como por la reflexión y la cualidad de la belleza para la narración.

Por otro lado, la mujer es sujeto de vida enajenada y, en las Ménades, alcanza un cariz salvaje, rebelde e irracional. Se las representa danzando embriagadas y poseídas por el dios Baco. En este caso, se reflejan dos tópicos asociados a una visión patricarcal: la mujer como ser incontrolable y objeto de disfrute masculino, donde destaca la sensualidad y la belleza vistas desde una perspectiva androcentrista.



13

Vasija con representación de la diosa Fortuna

Zaragoza

s. I d. C. Cultura romana

NIG 50030

Este fragmento de vasija muestra dos escenas. En la escena de la izquierda se representa un animal, junto a una concha y pequeñas decoraciones geométricas. En la escena de la derecha se representa a la diosa Fortuna.

14

“Dama de Fuentes”

La Corona (Fuentes de Ebro, Zaragoza) s. I a. C. Cultura romana
NIG 07465



Se piensa que representa a la Victoria, la diosa que en la antigua Roma se asociaba al triunfo, por ello lleva implícito un carácter triunfal. El culto a esta deidad se propagó rápidamente por el Imperio desde que el cónsul L. Postimius Megellus le dedicó un templo en Roma en 294 a. C. En honor de la Victoria se establecieron Juegos. Augusto la ascendió a divinidad tutelar del Imperio y protectora del propio emperador, teniendo un importante papel en el ceremonial de la casa imperial. En el contexto de la Hispania romana, la Victoria nos recuerda los triunfos de César en Munda (44 a. C.). No es de extrañar que esta diosa adquiriese un valor tan importante.



15

Arca ferrata

Tarazona (Zaragoza)
s. I d. C. Cultura romana
NIG 50112

16

Victoria alada

Zaragoza
s. I d. C. Cultura romana
NIG 50990



17

Mosaico de la musa Clío

Zaragoza
s. II-III d. C. Cultura romana
NIG 48870

Forma parte del pavimento de un *triclinium* (comedor) que en cada ángulo representaría una musa. Solo Clío se conserva completa, con diadema de plumas y túnica, con *stilo* y *diptychon*.



18

Vaso

Colonia Celsa (Velilla de Ebro, Zaragoza) s. I a.C. Cultura romana
NIG 01850

Modiolo de cerámica en *terra sigillata* itálica que se destinaría a uso doméstico para las clases altas. Su función sería como contenedor de salsas para servir en la mesa. Está decorado a molde con una escena báquica donde cuatro ménades danzan con sistros y ligeras túnicas, al son de la doble flauta de un sileno que está sentado en medio de ellas. Realizado por el fabricante y decorador: Marcus Perennius Tigranus, uno de los artistas-artesanos más conocidos entre los productores de *Arretium*, actual Arezzo (Italia). Las escenas decoradas en la *sigillata* itálica se caracterizan por su belleza, que entronca en las formas finales del helenismo, así como por el carácter narrativo que representan.

Gótico y Renacimiento



19
Blasco de Grañén
María Reina de los Cielos
h. 1437-1439. Temple sobre tabla
NIG 10037



20
Anónimo
Nuestra Señora con el Niño en brazos
h. 1600. Óleo sobre lienzo
NIG 10355

Santas o pecadoras

Las obras de arte góticas y renacentistas conservadas en el Museo de Zaragoza se encuentran estrechamente vinculadas al ámbito religioso y en ellas la mujer se representa según el ideal cristiano, cuyo arquetipo es la Virgen María, ejemplo de virtud y maternidad al que deben aspirar todas las mujeres.

Los retablos y pinturas de las iglesias y monasterios muestran imágenes de santas y vírgenes como modelos a seguir por el resto de las mujeres. En contraposición, se encuentra la figura de Eva que personifica la lujuria y la maldad.

21

Monogramista GB*Virgen con el Niño*

h. 1520-1530. Óleo sobre tabla

NIG 10322

22

Maestro de la Magdalena Mansi*Virgen con el Niño*

h. 1520. Óleo sobre tabla

NIG 09205



La tabla que muestra el *Descenso a los Infiernos* del retablo de la Resurrección realizado por Jaime Serra para la iglesia de las Canonessas del Santo Sepulcro de Zaragoza representa a Eva saliendo del infierno. Cristo, rodeado de ángeles, salva del infierno a un grupo de patriarcas y profetas, mientras los demonios tratan de impedirlo. Esta iconografía de la Pasión y Resurrección se basa en los evangelios apócrifos que describen la entrada gloriosa del Redentor en el averno, representado por la boca con las fauces abiertas del dragón Leviatán, siguiendo la tradición bizantina popularizada en el arte de Europa occidental durante la Edad Media.

La tabla central del retablo de la Santa Cruz de Blesa (Teruel) con la representación del juicio final muestra la resurrección de los muertos en el registro inferior y el tribunal celeste en el superior, separados por ángeles tocando unas trompetas que confluyen en la zona central sobre una mujer de espaldas con su larga melena suelta. Las anatomías desnudas de los hombres y mujeres resucitados se tratan de forma somera, sin detalle, la desnudez en la Edad Media se circunscribe a la representación de pasajes bíblicos que así lo justificasen.



23

Miguel Jiménez y Martín Bernat*Juicio Final*

h. 1481-1487. Óleo sobre tabla

NIG 10026



24

Jaime Serra*Descenso a los infiernos*

1381-1382. Temple sobre tabla

NIG 10005

Durante la Edad Media se acentúa la visión de la mujer como un ser secundario e inferior: Eva se crea a partir de la costilla de Adán y además es la culpable de coger el fruto del árbol prohibido y condenar así a toda la humanidad.

En esta idea bíblica se basan san Pablo, los Padres de la Iglesia o santo Tomás de Aquino para establecer que la condición humana únicamente se desarrolla por completo en el hombre (imagen y gloria de Dios) siendo la mujer (gloria del varón) un ser dependiente y de menor dignidad. La esposa solo existe para asistir al varón en la reproducción, limitando su lugar a lo individual, lo privado y lo doméstico, pues es un ser de naturaleza débil, irracional e influenciable que precisa estar sometido a la custodia masculina, ya que es en el hombre en quien predominan el discernimiento y la razón. La mujer es sinónimo del pecado, de la lujuria y es mala porque es la tentación que hace que el hombre se desvíe del buen camino. Eva es la primera de una serie de mujeres bíblicas que representan lo peor del sexo femenino: Lilith, Jezabel, Dalila, Judith o Salomé son ejemplos de mujeres que provocan la muerte y la perdición de los hombres.

25

Juan de la Abadía "El Viejo"

Tres escenas de la vida de San Antonio Abad (fragmento)

h. 1471-1498. Óleo sobre tabla
NIG 52208

Representa la tentación del demonio bajo la forma de una bella mujer.

26

Jerónimo Vicente Vallejo Cosida

El martirio de san Juan Bautista

Siglo XVI. Óleo sobre tabla
NIG 51276

Una dulce Salomé recoge en la bandeja la cabeza del santo que le entrega el verdugo.



Mujeres de la Iglesia

El mundo se consolidó como un todo en el que los hombres eran el centro, los únicos que tenían la posibilidad de conocer y entender la verdad revelada por Dios. De esta forma el conocimiento se convirtió en un arma potente en manos de la Iglesia que se centralizó en los religiosos y en los laicos poderosos y privilegiados y que fue vetado a la mujer, a la que se relegó a ser esposa y madre.

Las excepciones fueron las mujeres consagradas a la Iglesia, pues estas sí que tuvieron acceso a una formación, siendo los monasterios y conventos femeninos auténticos centros culturales. Hasta nuestros días han llegado los nombres y las obras de algunas de estas autoras. Por ejemplo, Hildegarda de Bingen, quizás la escritora más prolífica de la Edad Media, que destacó por sus aportaciones a la literatura, la ciencia y la música, contando además con el favor de las élites políticas y religiosas de su tiempo para desarrollar su labor como erudita desde los monasterios que fundó. O el caso de la monja Ende “pintora y sierva de Dios”, como firma en el códice con los comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana que se conserva en el Museo de la Catedral de Girona.

Importante es también el papel que los cenobios femeninos juegan en la promoción artística a través de los encargos que realizan. El ejemplo más paradigmático de este mecenazgo en Aragón es el Real Monasterio de Santa María de Sijena, fundado en 1188 por la reina doña Sancha de Castilla que tras enviudar del monarca aragonés Alfonso II ingresó en el cenobio. Vinculado desde entonces a la casa real aragonesa y a la alta nobleza, llegó a ser Panteón Real y Archivo Real de Aragón.



27

Rodrigo de Sajonia*Cristo ante Caifás*h. 1515-1519. Óleo y temple sobre tabla
NIG 10323

28

Rodrigo de Sajonia*Jesús con la cruz auestas*h. 1515-1519. Óleo y temple sobre tabla
NIG 10345

29

Blasco de Grañén*Sepulcro de doña María Ximénez*
*Cornel*h. 1427-1451. Temple sobre tabla
NIG 09195

A lo largo de su historia, las prioras de Sijena ejercieron un importante patronazgo artístico. En el Museo de Zaragoza se conserva el sepulcro de doña María Ximénez Cornel, condesa de Barcelos y priora del monasterio, como indican los escudos de armas que adornan el frontal de su caja sepulcral, realizada por Blasco de Grañén.

Sijena fue un centro artístico de primer orden, como muestran las dos tablas conservadas en el museo procedentes de la predela del retablo mayor del monasterio: *Cristo ante Caifás* y *Jesús con la cruz auestas*, realizadas por Rodrigo de Sajonia, anteriormente conocido como maestro de Sijena. Este monumental retablo de pintura fue encargado por la priora María Ximénez de Urrea quien durante su priorato (1510-1521) hizo uso de su patrimonio familiar para acometer la renovación del patrimonio artístico del cenobio.

En la Edad Media y en la Edad Moderna la mujer continúa existiendo únicamente a través del padre, del marido o del hijo o en ausencia de estos, del familiar varón más cercano (abuelo, tío, hermano, etc.). Su papel en la sociedad era casarse para ser madre y si no, ser religiosa.

El Colegio de las Vírgenes de Zaragoza fue una institución religiosa de carácter benéfico que acogió a mujeres solteras y viudas de la nobleza. Fue fundado en 1531 por Juan González de Villasilpliz, secretario del rey y conservador del Real Patrimonio en Aragón, en un edificio de su propiedad concediendo al efecto las rentas correspondientes. En el mismo ingresaron varias hijas suyas: como primera rectora del colegio doña Ana González y como primeras colegiales doña Isabel, doña Lucrecia y doña Aldonza, sus hermanas. Su instauración fue aprobada por Clemente VII y la documentación indica que don Juan González quiso cambiar el rumbo de la fundación encontrando la oposición de su hija, la rectora, que no dudó en trasladarse a Roma y pleitear con su propio padre. Esta obtuvo del Papa importantes privilegios, ampliados con posterioridad con una indulgencia plenaria a favor del culto eucarístico de las Cuarenta Horas. En 1838 el Colegio de las Vírgenes de Zaragoza fue uno de los conventos suprimidos a raíz de la desamortización de Mendizábal.



30

Anónimo

La escuela de las Vírgenes
h. 1570. Óleo sobre tabla
NIG 10106

La pintura de la Escuela de las Vírgenes conservada en el Museo hace referencia a la fundación de este convento. Las azucenas del jardín del primer plano aluden a la virginidad de las religiosas. El hábito que visten las pupilas está compuesto por manto azul con cruz roja de san Jorge y toca blanca. El papa Paulo IV pont. (1555-1559) confirmó la institución y cambió el hábito de las colegiales, que, hasta entonces, era de paño de Buriel (pardo rojizo), les otorgó el de la Concepción que es el que llevan en esta representación donde la mismísima Virgen María ejerce de maestra de las muchachas. Lleva un libro abierto en su regazo y hay otros dos libros en manos de las jóvenes, uno abierto y otro cerrado.

La lectura y la escritura eran tareas que no formaban parte integral de la educación de las mujeres y se restringían a aquellas que se consagraban a la vida religiosa o a las laicas nobles o pudientes, en ese caso, con carácter meramente instrumental para poder ser la primera maestra de su prole, transmisora de los buenos modales, los principios morales y la fe cristiana. Lo fundamental era que la mujer se instruyera en el desempeño de aquellas tareas (hilar, bordar, cocinar, cuidar la casa, las faenas del campo, etc.) que eran necesarias para su papel de ama de casa, esposa y madre.

Mujeres y matrimonio

Las mujeres se preparaban desde niñas para el matrimonio. Las dotes femeninas eran un vehículo para construir y mantener las estirpes de las élites y una forma de garantizar el futuro de las hijas, pues en caso de quedarse viuda o ser repudiada, la mujer podía pedir la restitución de su dote. El valor de esta marcaba el estatus social de la mujer y la que no la tenía, no entraba en el mercado matrimonial porque no contaba con ese valor transaccional. Es lo que nos cuenta la escultura de Damián Forment que ocupó una de las hornacinas del banco del retablo mayor dedicado a san Nicolás de Bari, que se ubicaba en el ábside de la ermita de la localidad de Velilla de Ebro (Zaragoza). En ella se representa la escena de la dote de san Nicolás a las tres hermanas, narrada en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, que describe cómo el santo salva de un destino abocado a la prostitución a las tres jóvenes cuyo padre era demasiado pobre para darles un patrimonio que les permitiera desposarse.



37.1/37.2

Anónimo*Sepulcro de don Pedro Fernández de Híjar (detalles).*

Finales del s. XIV

Arenisca tallada y policromada

NIG 32987



31

Damián Forment y taller*La dote de las tres hermanas*

1532. Alabastro tallado y policromado

NIG 56874

El matrimonio era un contrato de gran importancia tanto para el hombre como para la mujer, pues con los enlaces nupciales se buscaba incrementar el patrimonio y garantizar la descendencia. Era habitual que entre los novios de la nobleza y la burguesía se intercambiasen presentes de boda para lo que se utilizaban los denominados cofrecillos amatorios, que las mujeres utilizaban para guardar pequeños objetos personales en sus alcobas. La arqueta que se conserva en el Museo de Zaragoza tiene unas inscripciones que aluden a los amores que el caballero requiere a su dama, pudiéndose relacionar con la lírica literaria del amor cortés, una concepción idealizada, mística y caballeresca del amor surgida en la Europa medieval. La mujer de nuevo es el objeto de deseo del hombre, una prueba que este debe superar para así, mediante un juego de seducción, aprender a encauzar sus pulsiones y sentimientos, pues con frecuencia se trata de un amor adúltero o prohibido.

En la realeza la mujer jugaba un papel fundamental en los matrimonios porque era necesaria para la continuidad de las dinastías y las alianzas de poder. Las reinas destacaban sobre las demás mujeres y a menudo se encuentran representadas en retablos y pinturas realizadas bajo patronazgo real. Es el caso de la reina Sibila de Fortiá, quien aparece junto a su esposo, Pedro IV el Ceremonioso, en la pintura mural *La comunión de los reyes de Aragón* de la capilla de santo Tomás de la iglesia de san Miguel de Daroca, en la que reciben la sagrada forma de manos de Jesús sacerdote. La pareja real estuvo muy ligada a la colegiata de santa María de Daroca, para la que donaron en 1348 la custodia de los Sagrados Corporales, encargada al escultor y orfebre barcelonés Pedro Moragues.



32

Anónimo*Cofrecillo amatorio*

h. 1400-1430. Madera de pino
estucada, dorada y policromada
NIG 15206



33

Maestro de Daroca*La comunión de los reyes de Aragón*

h. 1365-1380. Pintura mural al
temple
NIG 09187

Otro ejemplo de mujer regia y poderosa es santa Elena, emperatriz romana madre de Constantino, ligada al descubrimiento de las reliquias de la Vera Cruz. En el Museo de Zaragoza se conservan varias tablas pertenecientes al retablo de la Santa Cruz de la villa de Blesa (Teruel) realizado por los talleres de Miguel Jiménez y Martín Bernat que narran el ciclo dedicado a la invención y adoración de la verdadera cruz de Cristo según la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine. Entre las tablas expuestas se encuentra *La confesión del judío Judas*, escena que recoge el momento en el que, tras pasar seis días en un pozo seco por negarse a descubrir la localización del lugar exacto donde se encontraba la Vera Cruz, da a conocer su secreto a santa Elena, liberado ya de su castigo. El acontecimiento se desarrolla en un ambiente cortesano propio del reinado de los Reyes Católicos, las actitudes y atavíos de los personajes representados nos revelan su condición social como judíos y cristianos. Por las ventanas dobles del fondo se asoman mujeres acompañadas por dos mancebos, contemplando el suceso desde lejos como espectadoras secundarias cuyo lugar es el interior doméstico y no la esfera pública.

34

Miguel Jiménez y Martín Bernat*La confesión del judío Judas*

1481-1487. Óleo sobre tabla

NIG 10022

35

Jerónimo Vicente Vallejo Cosida*El nacimiento de san Juan Bautista*

h. 1574-1585. Óleo sobre tabla

NIG 10095



El trabajo de las mujeres

Sin embargo, el papel de la mujer no se limitó a los espacios domésticos. La gran mayoría de las mujeres no pertenecían a las clases más pudientes y trabajaban en su casa, y también fuera de ella, pues su condición social les obligaba a ganarse un sustento para vivir. Había mujeres que trabajaban como campesinas, ganaderas, artesanas, ceramistas, lavanderas, costureras, bordadoras, matronas o nodrizas. También existían una serie de trabajos remunerados, tradicionalmente considerados femeninos, en los que se especializaban y eran mayoritarias. Otras trabajaban en los negocios familiares pero, eso sí, con el consentimiento paterno o conyugal y un salario inferior al que recibiría un hombre o incluso sin él, cuando su tarea se desarrollaba en el seno del oficio familiar. Paradójicamente esta consideración laboral de la mujer fue empeorando con el avance de los siglos.

Observando las obras con detenimiento se puede llegar a ver dónde está la huella de aquellas mujeres de las clases populares. Vemos representadas a las sirvientas y a las parteras en *El nacimiento de san Juan Bautista* de Jerónimo Cosida, obra que formaba parte del retablo mayor de la iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de Aula Dei. El autor nos presenta la escena ambientada anacrónicamente en su época. Isabel está en una cama con dosel rodeada de mujeres y la que le ha asistido en el parto ha recibido el dinero correspondiente por ello, como así atestigua la bolsa que le cuelga del cinto, y está dando un caldo a la parturienta, probablemente de gallina como ha sido tradición hasta fechas relativamente recientes. Es importante destacar el papel histórico de las mujeres como cuidadoras y conocedoras de remedios y curas para males y enfermedades. Conocimientos que, llegados los tiempos de la Inquisición, supusieron que muchas de ellas fueran acusadas de brujas y ajusticiadas por ello.

Otras tareas eminentemente femeninas han sido la costura y el bordado. Se puede apreciar el grado de calidad y virtuosismo que estas labores llegaron a alcanzar observando, por ejemplo, los ricos tejidos de las tablas hispanoflamencas: los valorados paños hilados en Flandes y los brocados que visten santos, santas, reyes y reinas serían sin duda alguna creaciones llevadas a cabo principalmente por sus manos.



36
Miguel Jiménez
Santa Catalina
 h. 1498. Óleo sobre tabla
 NIG 10051



37.3
Anónimo
Sepulcro de don Pedro Fernández de Híjar (detalles).
 Finales del s. XIV
 Arenisca tallada y policromada
 NIG 32987

Los retablos y pinturas de la Edad Media y el Renacimiento eran realizados por talleres, trabajos especializados en los que participaban diferentes oficios como carpinteros, doradores y pintores, de los que en la mayoría de las ocasiones solo se conoce el nombre del maestro que contrata la obra. En estas tareas cada artesano se dedicaba a una labor: los fondos, las orlas decorativas, las arquitecturas, etc. Por lo que no sería descabellado pensar que seguramente en algunas de estas obras podría hallarse la mano de mujeres que trabajaran en el taller. *La Anunciación* de Marzal de Sas presenta una escena del interior de la casa de Nazaret en la que a la derecha se ve a la Virgen leyendo en el momento de ser sorprendida por el arcángel Gabriel y a la izquierda a san José ocupado en su oficio de carpintero en su taller.

En esta obra se aprecian también dos objetos que se pueden relacionar con el trabajo femenino: un canasto en el taller y una alfombra sobre la que se sienta María, ambas labores que a lo largo de la historia han sido realizadas tanto por hombres como por mujeres.



37

Anónimo

Sepulchro de D. Pedro Fernández de Híjar
Finales del s. XIV. Arenisca y alabastro
tallados y policromados
NIG 32987

38

Anónimo

Sepulchro de doña Isabel de Castro
Siglo XIV. Arenisca tallada y
policromada
NIG 32988

39

Marzal de Sas

Anunciación (anverso y reverso)
h. 1393-1410. Temple sobre tabla
NIG 10016



De sumo interés es el trabajo decorativo de la parte posterior de esta tabla pensada para poder ser vista pues sería la parte central de un tríptico transportable para la devoción particular, cuyas otras dos tablas, *Nacimiento de Cristo* y *Dormición de la Virgen*, forman parte de la colección Johnson en el Museo de Arte de Filadelfia.

Sí que sabemos que una mujer, la boloñesa Lavinia Fontana, es la artista que realizó el *Doble retrato de matrimonio*, una original obra de pequeño formato que muestra en un lado su autorretrato y en la otra, el retrato de su marido, el también pintor Gian Paolo Zappi.

En la obra conservada en el Museo de Zaragoza varios elementos enfatizan la unión matrimonial de los retratados: los claveles que portan ambos, los cortinajes del lecho conyugal que se adivina a sus espaldas o el perrito, símbolo asociado a la fidelidad en el matrimonio que se puede observar en otras obras del museo como son los sepulcros de Don Pedro Fernández de Híjar y Doña Isabel de Castro, su segunda esposa. En ambos casos, a los pies de los yacentes se encuentran representados dos pequeños canes.

Lavinia Fontana fue una célebre pintora en su Bolonia natal y tanto allí como en Roma, desarrolló una importante carrera profesional. Es la primera mujer documentada con taller propio desde donde cultivó todos los géneros pictóricos. Una pionera que, simplemente por ser mujer, pasó completamente al olvido para la historia del arte durante mucho tiempo.

40

Lavinia Fontana*Doble retrato de matrimonio*h. 1577-1585. Óleo sobre cobre
NIG IIII6

Estas pequeñas piezas de gabinete (17x14 cm) que fueron los retratos sobre cobre tuvieron un considerable desarrollo dentro de la escuela boloñesa y servían de regalo a coleccionistas o como carta de presentación ante posibles clientes, ya que sus reducidas dimensiones las hacían fáciles de transportar y exhibir.



Siglo XVII

Durante el siglo XVII, tanto en España como en el resto de Europa y a pesar de la crisis económica y social, la cultura vivió una época de auge sin precedentes. En el arte, el estilo barroco estuvo jalonado por grandes maestros de la pintura del Siglo Oro como Velázquez, Zurbarán o Murillo. La pintura aragonesa fue, como la del resto de España, de temática fundamentalmente religiosa al servicio de la Iglesia, principal promotora de las artes.

La imagen de la mujer se sacraliza y queda reducida al ámbito de la iconografía religiosa. La identidad femenina todavía arrastraba los viejos preceptos, que la abocaban a ser una mujer virtuosa ejemplo de castidad, pureza, belleza, templanza, sumisión y obediencia. Por ello las protagonistas de las pinturas pasan a desempeñar casi con exclusividad el papel de vírgenes o santas, estas últimas desarrollan escenas alusivas a su martirologio y se acompañan de todos los símbolos que las identifican. Estas características se observan en dos lienzos expuestos en la Sala de Barroco del Museo de Zaragoza. En ellos se representan a mujeres, modelos de virtud y entrega a la fe y a la religión.

Santa Cecilia, ejecutado por Jusepe Martínez, está protagonizado por una noble romana que se convirtió al cristianismo. Como patrona de la música, se acompaña de sus atributos: instrumentos musicales y partituras. De su lectura se desprende la realidad del momento; la disciplina musical estaba reservada a las mujeres de alto linaje, y aunque su ejercicio se limitaba tan solo a algunos instrumentos, se consideraba como “actividad recomendable y propia de su condición”.

Santa Catalina, una pintura de escuela sevillana, reproduce los mismos esquemas y nos muestra, de nuevo, a una mujer de alta cuna, pues fue princesa de Alejandría, que no duda en abandonar su privilegiada vida para entregarse a la religión.

En este momento los artífices de las pinturas son siempre varones, pues como en la mayoría de las profesiones, las mujeres tenían vetada su participación. La nómina de mujeres artistas conocidas es muy reducida, aunque sí que hubo, la mayoría quedaron eclipsadas bajo el anonimato y en otras muchas ocasiones sus producciones fueron firmadas por hombres, pues se consideraba que así las obras adquirirían mayor valor y prestigio.

Desde el siglo XVII, en España, toman pujanza las enseñanzas académicas de Bellas Artes. En sus aulas y de manera excepcional, se dio acogida a un reducido número de mujeres, a las que a diferencia de sus compañeros, no se les permitió la práctica del dibujo natural y tan solo podían reproducir unos pocos temas: retratos, interiores o bodegones. Hasta el siglo XVIII fueron pocas las mujeres que realizaron pintura de paisaje.

Hasta nuestros días han llegado los nombres de algunas de ellas: Eugenia de Beers, activa entre los años 1640-1652, madrileña dedicada al grabado calcográfico o la sevillana Luisa Roldán (1652-1706), hija de Pedro Roldan, conocida como la escultora del Barroco español.

41

Jusepe Martínez y Lurbe*Santa Cecilia*

1635-1640. Óleo sobre lienzo

NIG 10103

42

Escuela sevillana*Santa Catalina de Alejandría*

1650. Óleo sobre lienzo

NIG 10201



Siglo XVIII

Durante la primera mitad del siglo XVIII, el arte mantuvo una puja entre los coletazos de la tradición del Siglo de Oro español y las nuevas tendencias pictóricas importadas de Europa. Cambian los gustos y los comitentes, por lo que se amplía la temática de las producciones. El retrato va a dejar de ser un privilegio exclusivo de reyes y nobles y pasará a ser demandado por ricos caballeros y comerciantes, que deseaban dejar constancia de su existencia y de su poderío económico. Será ahora, cuando la imagen de la mujer abandone su rol al servicio exclusivo de la religión y pase a representar un encorsetado papel de esposa y madre de familia. Un modelo de conducta basado en el honor, el recato y en muchos casos el servilismo.

A mitad del siglo XVIII, se propagan las ideas heredadas de la Ilustración. En ellas se reivindicaba un cambio de mentalidad, en el que impera la razón y la capacidad de ampliar el conocimiento por medio de la observación y la experimentación. Pero también se potenciaban los valores familiares y el papel matriarcal. Con todo ello se establecía una mayor distancia entre las funciones tradicionalmente atribuidas al varón y a la mujer. Las de mayor posición social salen de sus alcobas y se muestran en todo su esplendor en retratos que colgarán en sus salones. Ellas son las dueñas tan solo del ámbito privado y su misión es velar por la estabilidad del mismo. Un ejemplo significativo de este tipo de retratos es la pintura de Joaquín Inza Aísa, *Retrato de dama*, 1773.

Inza fue un artista que efigió a la nobleza y a la aristocracia madrileña. Este es uno de sus retratos arquetipos, en el que representa a una elegante señora, que en relajada pose, sujeta un singular abalorio decorado con lazos del que penden dos pequeños portarretratos. Uno de ellos pertenece a un caballero, presumiblemente su esposo, que con su sola presencia refuerza la imagen de la identidad de la retratada.



43

Joaquín Inza Aísa*Retrato de dama*

1773. Óleo sobre tabla

NIG 52205

Al final de la centuria ya hay más mujeres que acceden a la educación en las Bellas Artes. Aunque siguen siendo pocas las que logran ingresar en las recientes “Academias” y menos las que consiguen ocupar puestos de docentes. Excepcionalmente algunas consiguen abrirse un hueco en tan restringido mundo, como María Teresa de Mengs (1751-1792), hija y discípula del reconocido pintor, que logró ser nombrada miembro de la recién instaurada Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

Al finalizar el siglo, los pintores amplían sus miras y comienzan a retratar a mujeres que protagonizan escenas cotidianas, mujeres de toda condición social representadas en múltiples facetas de la vida diaria. Sus modelos abandonan la composición rígida y formal y se muestran con mayor naturalidad en composiciones que darán lugar a la pintura costumbrista o de género, que tendrá mayor arraigo en la centuria siguiente. Incluso algunas pocas pinturas muestran la desnudez femenina, pero desde una óptica alusiva a los placeres carnales, que la abocan a la contemplación y disfrute del varón. No será hasta el siglo XIX y con mayor pujanza a partir de su segunda mitad, cuando el pintor se interese en reflejar el estado psicológico de la mujer.

Al final del siglo XVIII y principios del XIX en España, la pintura fue la última de las disciplinas artísticas en incorporarse a la estética neoclásica. Particularmente en Aragón, a caballo entre estos siglos, hallamos a dos artistas que abandonan los convencionalismos pictóricos del academismo imperante. Bayeu y Goya huyen de la idealización de los personajes y pintan con mayor naturalismo, dotando a sus protagonistas de rasgos propios que las individualizan. Así lo podemos ver en dos magníficos retratos del Museo de Zaragoza realizados por Francisco Bayeu. Pertenecen a su esposa doña Sebastiana Merklein y su hija Feliciano.

Ambos retratos de carácter intimista reflejan la personalidad de las retratadas. El de la madre, Sebastiana, evidencia todo el carácter de una mujer entrada en años, con un rostro de gran fuerza expresiva, sobre todo en sus ojos resaltados por medio de un soberbio dibujo. En contraposición, el de su hija Feliciano muestra una expresión dulce de suaves rasgos, propia de una jovencita de quince años.



44
Francisco Bayeu y Subías
Retrato de Feliciano Bayeu
h. 1790. Óleo sobre lienzo
NIG 10057

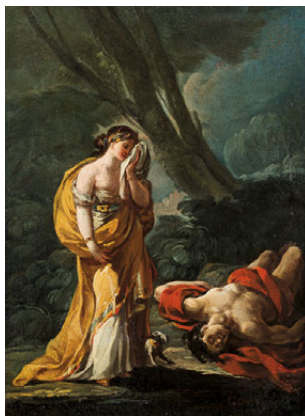
45
Francisco Bayeu y Subías
Retrato de Sebastiana Merklein
h. 1780-1785. Óleo sobre lienzo
NIG 10058

Goya y la mujer

Entre las producciones de Goya de sus primeros años tan solo hallamos algunas mujeres protagonizando escenas religiosas y mitológicas, con pervivencias todavía barrocas y recuerdos al clasicismo romano. Así sucede en el lienzo *Venus y Adonis*, obra de pequeño formato que realizó hacia 1771, durante su estancia en Italia.

En la evolución de su pintura vemos como la mujer va adquiriendo mayor protagonismo, desde los retratos individuales a los colectivos, Goya representó la imagen de la mujer en todos los géneros, modos y aptitudes posibles.

Será en la producción de estampas en las que el artista se expone con mayor libertad, denunciando la situación de desigualdad de la mujer, el maltrato a que es sometida y los abusos que sufre. En la serie de *Los Caprichos*, más de la mitad de las estampas están protagonizadas por mujeres, en escenas dramáticas, mordaces e incluso satíricas.



46
Francisco de Goya y Lucientes
Venus y Adonis
 h. 1771. Óleo sobre lienzo
 NIG 51391



47
Francisco de Goya y Lucientes
Capricho nº 55 Hasta la muerte
 12ª edición, 1937.
 Estampa calcográfica sobre papel,
 aguafuerte, punta seca
 y aguainta bruñida
 NIG 09319

Capricho en el que Goya caricaturiza a una mujer de cierta edad que se acicala en extremo como si fuera una jovencita. Con esta estampa, Goya ejemplifica unos modelos femeninos que reflejaban fielmente a la decadente sociedad anclada en el Antiguo Régimen.



48

Francisco de Goya y Lucientes*Disparate n.º 1 Disparate femenino*
10ª edición, 1970.Estampa calcográfica sobre papel,
aguafuerte, aguatinta y punta
seca

NIG 50159

En este *Disparate Femenino* se da rienda suelta al juego conocido como vapuleo o manteo del Peleele, que las mujeres solían realizar para carnaval y en fiestas de soltería, y que simboliza el poder de la mujer sobre el hombre.

En los *Desastres de la Guerra*, la mujer tiene un importante papel en el conflicto y así lo refleja Goya en su pintura; mujeres víctimas, heroínas y partícipes en primera línea de un conflicto social.

De forma paralela, comienza a pintar lienzos en los que la imagen de la mujer domina al resto de los personajes representados, algo inusual hasta entonces en la pintura europea. En muchos de sus retratos individuales, Goya intencionalmente retrata a la mujer sobre un fondo neutro, en el que apenas existe un escenario que nos permita encasillarlas en un ambiente determinado. Son imágenes descontextualizadas cuyo objetivo es individualizar a la mujer y captar sus rasgos distintivos.

Goya, como pintor de Corte, realizó multitud de retratos oficiales cuyas protagonistas eran destacadas mujeres. Pinturas que se ajustaban al propio encargo y por ende debían seguir un canon formalista establecido. A pesar de ello, el artista supo imprimirles unos rasgos propios que definían su personalidad física y psíquica.

De la misma forma sucede con el pequeño cobre, que realizó en 1805, de su futura nuera Gumersinda Goicoechea. Con motivo del enlace de ésta con su hijo Javier, Goya realizó siete retratos individualizados de los novios y de la familia Goicoechea. Unas miniaturas que transmiten la personalidad de los retratados. En este caso y de forma sutil el pintor remarca la mirada fría y distante de la dama.



49

Francisco de Goya y Lucientes

Retrato de Gumersinda Goicoechea y Galarza

1805. Óleo sobre cobre

NIG 51359

Tamaño real

En sus últimas producciones vemos como Goya se desprende de toda rigidez y compostura para reflejar en el lienzo la verdadera esencia de sus musas. Un ejemplo lo hallamos en la obra del Museo de Zaragoza *Dama con mantilla*.

En el siglo XVIII la sociedad fue cambiando poco a poco hasta precipitarse en el estallido de la Revolución Francesa, verdadero punto de inflexión, que desembocó en la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*. Este importantísimo documento fue todo un triunfo, pero siguió olvidándose de las mujeres. Ello fue denunciado por la escritora Olympe de Gouges quien redactó en 1791 la *Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* cuyo primer artículo señala que “la mujer nace libre y permanece igual en derechos ante los hombres”, auténtico alegato a favor de la verdadera universalización de los derechos humanos que, todavía hoy, no hemos alcanzado.



50

Francisco de Goya y Lucientes*Dama con mantilla*

1824-1825. Óleo sobre lienzo

NIG 51118

Algunos estudios la identifican con Leocadia Zorrilla de Weiss, ama de llaves y compañera de Goya en sus últimos años, aunque también se relaciona a esta mujer con otra que protagoniza algunas escenas de la *Quinta del Sordo*.

Estamos ante una de las últimas obras de Goya, en las que con más intensidad profundiza en los aspectos psicológicos del personaje al que retrata. La mirada directa de sus profundos ojos y la expresión altanera de su boca, revelan a una mujer de temperamento fuerte y segura de sí misma.

Una pintura en la que se advierte un sello de modernidad que preconiza y anuncia las nuevas corrientes pictóricas del Romanticismo.

Siglos XIX y XX

El siglo XIX alumbra una nueva concepción del mundo que sienta las bases de la sociedad contemporánea: las guerras napoleónicas, la abolición del feudalismo y el nacimiento de los estados modernos; la industrialización, el ascenso de la burguesía y su revolución liberal; el movimiento obrero y la paulatina generalización de la educación, son algunos de los hitos que impulsaron una transformación radical de la sociedad y de la cultura y tuvieron un fuerte impacto en la concepción de la mujer, la familia y las relaciones de género.

La educación y las mujeres

Uno de los cambios fundamentales a partir de esta nueva centuria fue la ampliación de la educación a las diferentes clases sociales y la paulatina incorporación de la mujer a la misma.

Desde la antigua Roma la educación había sido un mundo eminentemente masculino: lo habitual era que los varones se formaran mientras que las niñas solían quedarse en casa aprendiendo de las mujeres de la familia todo lo relativo a las labores domésticas. Sin embargo, si el *pater familias* lo permitía, ellas también podían recibir una educación, algo que sucedía con relativa frecuencia en las clases acomodadas.

Tras la caída del Imperio Romano y durante la Edad Media, el desprecio a la capacidad intelectual de las mujeres las alejó de la educación formal y solo recibieron instrucción las más pudientes –reinas, princesas y damas de corte– o aquellas que ingresaban en los conventos.

Esta situación pervivió prácticamente hasta el siglo XX. *La carta del hijo ausente*, de Maximino Peña Muñoz, es paradigmática en este sentido. En ella observamos a una familia en el interior de su humilde hogar: todos atienden al niño que lee la carta del hermano ausente. Los padres y hermanas



51
Maximino Peña Muñoz
La carta del hijo ausente
 1887. Óleo sobre lienzo
 NIG 09224

son analfabetos, sólo han recibido educación los hijos varones. Y es que, cuando el dinero escaseaba, las familias concentraban sus esfuerzos económicos en formar, al menos, a los niños.

Si el acceso de las niñas a la educación elemental ya era difícil, todavía lo era más el acceso a los estudios superiores. Concepción Arenal sólo pudo acudir a la facultad de derecho como oyente y disfrazada de hombre. Deberemos esperar hasta 1872 para que por primera vez una mujer, Elena Maseras, pueda matricularse en una universidad española gracias a un permiso especial del rey Amadeo de Saboya. Y hasta 1910 fue necesaria autorización expresa del Consejo de Ministros para que las alumnas pudieran acceder a estudios universitarios. En esto, afortunadamente, hemos avanzado enormemente y hoy las mujeres suponen entre un 55 y un 60% de las matrículas y obtienen mejores resultados académicos, aunque, desgraciadamente, ello no se traduce en una mejor inserción laboral.

La división sexual de los roles de género

Durante el siglo XIX y buena parte del XX siguen enormemente marcados los roles de género. Mientras que los hombres eran los responsables del trabajo productivo fuera del hogar, las mujeres se encargaban del trabajo reproductivo y productivo focalizado en el ámbito doméstico: la crianza de los hijos, el cuidado de los mayores y personas dependientes, la limpieza, el lavado de la ropa, la preparación de los alimentos, la cocina, los animales del corral e incluso el huerto, si lo tenían. También se encargaban de proveer a la familia de todo lo relativo al vestir: desde la preparación de los hilos, el tejido de las telas, la confección de las prendas y la decoración mediante el bordado u otras técnicas decorativas. El mundo textil ha sido una labor productiva asociada, en todas las culturas, a lo femenino. No resulta extraño, por tanto, que durante la primera revolución industrial sean ellas las que ocupen los puestos de trabajo en las fábricas textiles ni que durante buena parte del siglo XX la costura haya sido uno de los conocimientos básicos que toda mujer debía adquirir. En el museo lo vemos reflejado en la colección de etnología. En ella encontramos dechados, pequeños paños decorados con numerosos motivos bordados o realizados a punto de cruz en los que las niñas y las jóvenes demostraban su destreza con la aguja y el hilo.



52

María Fuertes

Dechado a paño de costura con motivo decorativo de la Virgen del Pilar

1953. Punto de cruz sobre seda
NIG 36334

En la sociedad tradicional, era el hombre el que trabajaba fuera de casa y ganaba su jornal para mantener a la familia. La mujer, por tanto, dependía económicamente del marido, incluso cuando colaboraba con él en el negocio familiar, en el campo o en cualquiera que fuese el oficio que desempeñase. Las labores domésticas y de cuidados realizadas tradicionalmente por las mujeres, además de no estar remuneradas, no han recibido el reconocimiento ni la valoración social que merecen, a pesar de ser imprescindibles y vitales.

Vemos esta división sexual del trabajo en obras como *El pan nuestro de cada día*, de Ventura Álvarez Sala, *Paisaje de bosque y río*, de Carlos de Haes o *Maternidad* de Félix Burriel. En el primero vemos a un grupo de pescadores descansando para tomar un humilde refrigerio. En el mundo de la pesca, por la dureza del trabajo y las condiciones del mismo, la presencia de mujeres es inusual. En el cuadro de Haes es de nuevo el hombre el que pastorea las vacas mientras que la mujer cuida del que quizás sea el hijo de ambos y le acerca la comida para que pueda continuar con su jornada laboral. La escultura de Burriel nos muestra a una mujer realizando una de las tareas habitualmente asociadas a su género: el cuidado de los hijos. Nos la muestra en un momento relajado, quizá tras el baño, en el que ella y su bebé, desnudos, se dedican caricias y juegos. Esta obra también recoge dos cualidades habitualmente asociadas al género femenino como son la dulzura y la ternura.



53
Carlos de Haes
Paisaje de bosque y río (detalle)
1855-1870. Óleo sobre lienzo
NIG 10139

54
Ventura Álvarez Sala
El pan nuestro de cada día
1915. Óleo sobre lienzo
NIG 09225



55
Félix Burriel
Maternidad
1936. Vaciado de yeso
NIG 32236



La mujer y la guerra

A lo largo de la historia las mujeres han sufrido enormemente las consecuencias de las guerras ya que, a las penurias propias de la contienda, se suma su condición de víctimas de violencia sexual. Han sido violadas, raptadas u obligadas a prostituirse. Pero no podemos limitar su papel al de meras damnificadas. Cuando los hombres marchaban al frente las mujeres tenían que sustituirles en sus faenas habituales en el campo, los negocios o los puestos de trabajo en las fábricas, además de seguir encargándose del hogar y los cuidados. También colaboraban en la batalla atendiendo a los heridos o llevando comida y provisiones a los soldados, tal y como refleja el cuadro de Federico Jiménez Nicanor *Episodio de la defensa de Zaragoza frente a los franceses*.

En la Guerra de la Independencia se produce un cambio y las crónicas comienzan a reflejar un papel activo de las mujeres en la batalla. Agustina de Aragón, Casta Álvarez, la condesa de Bureta, Madre Rafols, María Agustín y Manuela Sancho son algunas de las heroínas de los Sitios de Zaragoza que además podemos ver homenajeadas en la escalera del Museo de Zaragoza. Otra de las mujeres que destacó por su papel en la guerra contra la invasión napoleónica fue Manuela Malasaña, cuyo triste final es representado en el cuadro de Eugenio Álvarez Dumont: *Malasaña y su hija*.



56

Federico Jiménez Nicanor*Episodio de la defensa de Zaragoza frente a los franceses (detalle)*

1885. Óleo sobre lienzo

NIG 09219



57

Eugenio Álvarez Dumont*Malasaña y su hija (detalle)*

1887. Óleo sobre lienzo

NIG 09221

Manuela Malasaña era una joven madrileña, de profesión bordadora, asesinada por los soldados franceses y cuya muerte fue vengada por su padre. Algunas versiones señalan que murió enfrentándose con su fusil; otras, que sus tijeras fueron descubiertas durante un registro siendo acusada de portar armas; una tercera, señala que los soldados habrían intentado abusar y ella se habría defendido utilizando las tijeras propias de su oficio.

La vida de las mujeres humildes

El arte del siglo XIX y las primeras décadas del XX manifiesta un gusto por los temas costumbristas y regionalistas fruto del nacionalismo que surge como respuesta a las invasiones napoleónicas. Estas obras reproducen tipos tradicionales, sus costumbres, su forma de vestir y nos ayudan a conocer cómo eran las vidas de las gentes más sencillas. *La Joven aragonesa* es un magnífico ejemplo en este sentido. Nos muestra a una joven de clase humilde cuya vida estaría marcada por las decisiones de los hombres de los que depende a lo largo de su vida –su padre, de niña; su marido, de adulta; su hijo, de anciana– tomaran por ella. Su obligación como hija sería obedecer a sus padres y ayudar a su madre en las labores de la casa y en los cuidados familiares. Cuando tuviese la edad suficiente para casarse, pasaría a depender de su marido y a ocuparse de su nuevo hogar. Su lugar era el ámbito doméstico, privado. Los únicos espacios públicos a los que acudiría serían la iglesia y los actos religiosos, con la cabeza cubierta, como ha sido representada por Anselmo Gascón de Gotor. El café, el casino, la calle, eran cosa de hombres.

En la *Copla alusiva* de Juan José Garate podemos contemplar otra escena costumbrista en la que una pareja de novios sufre las tonadas jocosas que un grupo de jóvenes le dedican en forma de jota, aludiendo a los amoríos previos de la joven. El novio presenta un gesto serio, contenido, mientras que ella se ruboriza.



58

Anselmo Gascón de Gotor*La Joven aragonesa*

1894. Óleo sobre lienzo

NIG 10834



59

Juan José Garate*Copla alusiva*

1903. Óleo sobre lienzo

NIG 09431

La moral de la mujer ha sido también un tema habitual del arte en esta época. Una joven debía ser casta y pura hasta el matrimonio, reservarse a su marido y serle fiel hasta la muerte. En el hombre, en cambio, no estaba tan mal visto que tuviese sus romances, e incluso accediese al servicio de prostitutas, de forma previa o paralela al matrimonio.

La vida de las mujeres de las clases no tan humildes

Aunque el destino de las mujeres siempre ha estado en manos de los hombres, las vidas de estas han dependido mucho del nivel económico que tuvieran. En el siglo XIX se produce un gran cambio a nivel productivo de la mano de la Revolución Industrial. Mientras que en las sociedades preindustriales todos los miembros de la familia desempeñaban un papel útil, ya sea con labores fuera del hogar como dentro, a partir del desarrollo industrial las mujeres de clase alta y media dependerán económicamente de sus maridos y además se mantendrán al margen de sus negocios. Es un momento marcado por el ascenso social de la burguesía cuya mentalidad, moral e ideal familiar y de mujer se impondrán al resto de capas sociales. Las diferencias entre géneros son claras. Las cualidades del hombre son la inteligencia y la fuerza y su ámbito de actuación es la esfera pública donde se forma, trabaja, gestiona sus negocios e incluso se divierte en compañía de sus amigos. Las de la mujer son la dulzura, la generosidad y el comedimiento. En ellas predomina el componente emocional frente al racional, son gentiles, amables, complacientes, bondadosas y de moral intachable. Su lugar en el mundo es el espacio íntimo, privado, es el “ángel del hogar”, la ama de casa, la buena esposa, la buena madre y la buena hija, que antepone las necesidades de su familia a las propias y cuida de que todo esté perfecto, ya sea directamente o a través de sus sirvientas, criadas o nodrizas.

La riqueza generada por la puesta en marcha del nuevo proceso productivo industrial supuso un cambio en la orientación doméstica de las mujeres de familias acomodadas. La posibilidad de comprar bienes que antes debían elaborar a lo largo del día, como ropa o comida, se traduce en reducción de los quehaceres ordinarios y disponibilidad de tiempo libre. En este contexto de dedicación al entretenimiento, sus vestidos se vuelven cada vez más complejos y delicados, ya que no tienen que ser funcionales. Así, se llenan de lazos, brocados, encajes, corsés y miriñaques. Está bien visto que las mujeres ocupen su tiempo libre en labores como el bordado, el piano e incluso la pintura, pero como ocio, nunca ocupación profesional. El “ángel del hogar” sólo sale del mismo para acudir a misa, pasear a los niños o realizar alguna visita a otras damas de su misma condición social. En ocasiones, al caer la tarde,



60

José Bueno*Doña María Dolores Gallifa Lombarde*1909. Talla sobre mármol
NIG 51238

El retrato de Doña María Dolores Gallifa Lombarde de José Bueno encarnaría los valores tradicionales que debe representar el ideal de mujer burguesa: mujer recatada, bien vestida, bien peinada, religiosa, esposa fiel y buena madre.

podía acompañar a su marido al teatro, a un concierto, al baile o a una velada, como si de un adorno se tratase. Debía cuidar su apariencia y estar siempre a la moda para remarcar su estatus y posición social. Este ideal femenino y familiar se fue extendiendo a todas las capas de la sociedad, salvo en las más humildes, y sus estereotipos siguen perdurando hasta nuestros días.

Otros arquetipos femeninos

Frente a esta imagen prototípica de mujer virtuosa, buena esposa y madre sacrificada, en el siglo XIX surge como contrapunto otro arquetipo femenino, el de la *femme fatale*. Sus orígenes podemos rastrearlos en las mujeres bíblicas de Lilith, Eva, Dalila, Jezabel, Salomé o Judith y cobran una enorme fuerza en esta centuria, convirtiéndose en un icono recurrente en la literatura, el teatro, la ópera y el arte. Son mujeres libres, poderosas, frías, calculadoras, entregadas al disfrute de la vida y sus placeres, enormemente atractivas y seductoras que llevan a los hombres que se dejan seducir por sus encantos a la perdición más absoluta. El auge de este arquetipo de mujer es la expresión más tangible del pensamiento profundamente misógino de la época.

En el siglo XIX se desarrolla otro arquetipo asociado a lo femenino: el de la mujer loca, histérica, irracional y melancólica cuya popularidad creció con el desarrollo de las teorías psicoanalíticas de Freud. Figuras como Juana la Loca ejercen así un enorme poder de atracción y se convierten en uno de los personajes icónicos de pintores de historia quienes alimentaron con sus cuadros el mito romántico de su locura, a pesar de ser conocedores de que carecía de todo rigor histórico. Su pintura refuerza los prejuicios en torno a la incapacidad de la mujer para estar al frente del gobierno.

Francisco Pradilla representó a la hija de los Reyes Católicos en numerosas ocasiones. En *La reina doña Juana la Loca, recluida en Tordesillas junto a su hija la infanta doña Catalina*, nos presenta a la desdichada reina encerrada en el convento de Santa Clara. Al fondo se observa el féretro de su marido, Felipe el Hermoso, por cuyo amor Juana perdió la cordura. Este mito alimenta la imagen de la mujer cuya naturaleza emocional puede arrastrarla hacia la locura, y la necesidad de un hombre que dirija y contenga ese impulso irracional.



61
Ignacio Zuloaga
Chulilla
 1918. Óleo sobre lienzo
 NIG 10203

En España, la atracción por este tipo de féminas se funde con la tradición goyesca de las majas y manolas en artistas como Ignacio Zuloaga quien en su *Chulilla* representa a una mujer poderosa, enérgica, que mira sin tapujos al espectador y le dirige una mirada desafiante, atrevida y chulesca, que nos recuerda a la icónica *Carmen* de Prosper Mérimée que Bizet popularizó con su ópera.



La mujer moderna

A pesar de las rémoras que lastraban a las mujeres, herederas de esta visión misógina predominante en el siglo XIX, con la llegada del siglo XX los cambios se sucedieron de forma cada vez más acelerada. Las mujeres fueron conquistando diferentes ámbitos, que hasta entonces les habían sido vetados, alcanzando progresivamente una emancipación y una participación cada vez más activa en la vida social, política y económica. La Primera Guerra Mundial supuso un revulsivo y un avance para el movimiento feminista. No sólo se demostró que las mujeres podían desempeñar cualquier profesión, sino que, una vez acabada la guerra, comenzaron a conquistar espacios públicos como cafés, bailes, teatros y cines. Aparece un nuevo tipo de mujer moderna, libre, emancipada, independiente económicamente, que participa activamente en la vida social sin necesidad de marido ni novio y que corta sus faldas, a la rodilla, y su pelo, a lo *garçonne*. Algunas mujeres empiezan a vestir pantalones e incluso a hacer deporte. Las peculiares circunstancias históricas, sociales, religiosas y políticas de España (hasta 1931 las mujeres no pudieron votar, cuando en Estados Unidos y Reino Unido les fue permitido en 1918) hicieron que este nuevo ideal de mujer moderna llegara a nuestro país con retraso respecto del resto de Europa, y no

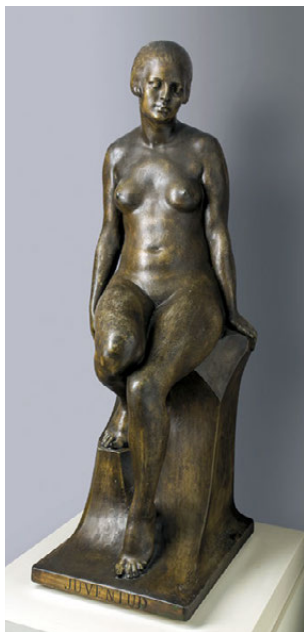
62

Francisco Pradilla

La reina doña Juana la Loca, reclusa en Tordesillas junto a su hija la infanta doña Catalina
1907. Óleo sobre lienzo
NIG 51369

lo hiciera con el mismo calado que en Francia o Inglaterra. Aun así, su imagen se difundió a partir de revistas y del cine, y tuvo también su reflejo en el arte, como se ve en la *Juventud sentada* de Félix Burriel, con su pelo corto a lo *garçonne*.

Esta y otras obras como la *Venus del Baviera* de Honorio García Condoy, ponen de evidencia cómo el desnudo femenino experimenta una transformación durante las últimas décadas del XIX y comienzos del XX. Hasta entonces, para representar a la mujer desnuda tenía que haber un pretexto, y para ello se recurría al uso de temáticas mitológicas, históricas, literarias o de contextos exóticos que justificaran su presencia. Así sucede en la obra de Casto Plasencia *Motivo decorativo: ninfa de las mariposas o escena pompeyana*, donde nos muestra a Venus y Cupido en un momento distendido cargado de sensualidad. Pero no nos engañemos, lo que interesaba era en realidad el desnudo y todo lo demás, era una excusa. Francisco de Goya sentó precedente y fue uno de los primeros en romper con esta dinámica al presentarnos a su *Maja desnuda* despojada de ropas y excusas.



63

Félix Burriel*Juventud sentada*

1936. Vaciado de yeso

NIG 32237



64

Casto Plasencia*Motivo decorativo: ninfa de las mariposas o escena pompeyana*

1876. Óleo sobre lienzo

NIG 10181

A partir de las primeras vanguardias el arte comienza a mostrar desnudos femeninos como tema principal, sin adornos ni más razones que el estudio y el deleite del cuerpo de la mujer.

El desnudo femenino ha sido uno de los temas más recurrentes en el arte de tal manera que llega a convertirse en un género propio, lo que no ocurre con el desnudo masculino. Esto pone en evidencia, una vez más, la sexualización y la cosificación a la que se ha sometido a la mujer a lo largo de la historia. Su cuerpo es un objeto de deseo que se desnuda para recreo y deleite de la mirada masculina. En realidad, la protagonista no es la mujer representada, sino el observador, varón, que la contempla.



65

Honorio García Condoy*Venus del Baviera*

1931-1932. Vaciado de escayola

NIG 46129

China

Las mujeres en la China tradicional

La concepción y el papel de la mujer en la sociedad tradicional china ha estado marcado por sus sistemas espirituales y religiosos confuciano, taoísta y budista.

El confucianismo entendía que la misión principal de la mujer en la sociedad era aportar hijos varones para continuar el linaje de su marido, despreciaba su capacidad intelectual y circunscribía su lugar en el mundo a la esfera de lo doméstico.

El taoísmo entendió la relación de género entre hombres y mujeres dentro del sistema de correspondencias yin-yang: ambos son contrapuestos, pero complementarios, se necesitan el uno al otro. Mientras el hombre se asocia con el yang –el sol, lo luminoso, lo activo, lo positivo y lo superior–, la mujer se asocia con el yin –la luna, la oscuridad, lo pasivo, lo negativo y lo inferior–.

Estos sistemas espirituales configuraron el modelo social, familiar y de género predominante caracterizado por ser una sociedad patriarcal, patrilineal y profundamente jerárquica. Las mujeres eran vistas como seres inferiores, sometidas a una triple obediencia bajo una autoridad masculina: de niñas, al padre; de adultas, al marido; de ancianas, al hijo. Tenían muchas obligaciones y pocos derechos: su misión en la vida era casarse, dar descendencia masculina, servir a su esposo y su familia y serle fiel hasta incluso después de la muerte. No tenían derecho a tener propiedades, salvo la dote, ni a pedir el divorcio.

Cuando nace, una niña no pertenece a su familia de nacimiento sino que ha de esperar a casarse y dar un hijo varón para poder ser considerada miembro de pleno derecho de la familia de su marido. El matrimonio en China es universal, todo el mundo tenía la obligación moral de casarse y tener descendencia.



66

Anónimo*Dama en pie*

Siglo IX. Terracota moldeada y policromada

NIG 49349



67

Anónimo*Dama sentada*

Siglo IX. Terracota moldeada y policromada

NIG 49350

Si no lo hacían, se convertían en parias sociales. Los matrimonios eran concertados por los padres a través de las casamenteras. La familia del novio debía pagar un precio a la de la novia por ella, a modo de compensación por haberla mantenido desde su nacimiento. Dependiendo del poder adquisitivo de la familia de la novia, ésta podía poseer una mayor o menor dote, que sería la única propiedad que podría tener en vida. Los jóvenes prometidos no solían conocerse hasta el día de la boda. Ese día la novia debía despedirse de su familia de nacimiento para irse a vivir, ocupando uno de los escalafones jerárquicos más bajos de su nuevo hogar, a la casa de la familia de su marido. El día del enlace todo era decorado con un carácter chino denominado *shuāngxǐ*, doble felicidad, 囍, presente también en los regalos que se realizaban con motivo de la nueva unión. Con él se simbolizaba la deseada felicidad conyugal.

Para tener un buen matrimonio las mujeres eran sometidas desde niñas a un vendaje de los pies para limitar su crecimiento y conseguir que tuvieran el menor tamaño posible. Esta práctica, conocida como los pies de loto, comenzó en el siglo IX y pervivió hasta las primeras décadas del XX. Con ella, las mujeres veían mermadas enormemente su calidad de vida y su capacidad de movimiento limitándolas, aún más, al ámbito doméstico. Los pies pequeños, además de ser considerados como algo bello y erótico, eran símbolo de su esfuerzo, capacidad de obediencia, pulcritud, castidad y de sus cualidades como buena ama de casa.

El inicio del vendaje de los pies en las niñas marcaba el tránsito hacia su futura vida adulta como mujer, esposa y madre. La práctica se iniciaba mediante un ritual en el que se hacía una pequeña ofrenda a Guanyin, diosa de las mujeres, de la fertilidad y la salud de los niños. Se le pedía que la niña superase el proceso de vendaje con éxito y salud, concediese unos pies diminutos y asegurase la pureza y la fertilidad de la futura esposa/madre.



68

Anónimo*Jarrón globular*

1644-1911. Porcelana estilo azul y blanca

NIG 48917



69

Anónimo*Diosa Guanyin*

1900-1911. Porcelana estilo "blanco de China"

NIG 48943

Japón

Las mujeres en el Japón tradicional

La sociedad tradicional japonesa, debido a la influencia del pensamiento confuciano llegado de China, era patriarcal, patrilineal y con un fuerte sentido de la jerarquía. Cuando el budismo penetra en Japón trajo aparejado también una visión de la mujer como ser impuro e inferior al hombre. Sin embargo, las japonesas disfrutaron de una situación de mayor privilegio respecto a las chinas, debido quizá al importante papel desempeñado por las mujeres en el sintoísmo, religión autóctona nipona.

Hubo períodos como el Heian (794-1185) en los que las mujeres disfrutaron, especialmente en las clases altas, de ciertos derechos y destacaron en el campo de las artes, sobre todo en las literarias con autoras como Murasaki Shikibu y Sei Shonagon. No obstante, conforme pase el tiempo y los preceptos confucianos arraiguen en la sociedad japonesa, las mujeres fueron ocupando una posición cada vez más subordinada al hombre.

La misión de toda mujer era casarse, tener hijos, encargarse de los cuidados de la casa y de los negocios familiares si hacía falta. Cuando se casaba, pasaba a vivir al hogar familiar de su marido bajo la tutela de los suegros, a los que debía obedecer y servir. El matrimonio, al igual que en China, no era concebido como la unión de dos personas por amor, sino un mecanismo de interrelación entre familias que perseguía como fin principal la continuidad del linaje del marido. Los matrimonios solían arreglarse a través de mediadores.

Las mujeres pertenecientes a las familias de clases más altas, defensoras de los valores tradicionales confucianos, fueron las que experimentaron una mayor dependencia de género, superior a la que sufrieron sus congéneres de estratos inferiores.



70

Tsukioka Gyokusei*Ishigami*1927. Grabado xilográfico *nishiki-e*
NIG 49350

71

Toyohara Chikayoshi*Tenran ei no maiburi**(Actuación de danza para una Audiencia Imperial)*1879. Grabado xilográfico *nishiki-e*
NIG 61768

Así, la situación de la mujer en la sociedad tradicional nipona no fue tan dura como en la china, especialmente para las esposas de los cabeza de familia: ellas se encargaban de la administración del hogar, colaboraban en los trabajos productivos y disfrutaban de un enorme respeto e incluso de cierta libertad. Algunas mujeres lograron un alto nivel de alfabetización, llegaron a participar en una amplia variedad de actividades culturales como la ceremonia del té e incluso desarrollaron una labor profesional en el campo de las artes. En este sentido, destaca el papel de algunas artistas mujeres dentro de la escuela de grabado xilográfico *ukiyo-e*.

El Museo de Zaragoza custodia obra de alguna de ellas como Toyohara Chikayoshi (doc. 1870-1890) y Tsukioka Gyokusei (1908-1994). Además de su labor como creadoras, uno de los temas centrales de esta escuela de grabado fue la mujer, contando incluso con un género propio, el *bijin-ga*, o imágenes de mujeres bellas. Estas estampas nos muestran a mujeres de todo tipo y condición –mujeres sencillas, mujeres de la corte, campesinas, amas de casa, poetas, escritoras, geishas, prostitutas y cortesanas del más alto nivel– en las más diversas actitudes y situaciones, que nos permiten conocer de primera mano la cotidianidad de las mujeres japonesas.



72

Yamamoto Shoūn

Nuitori, del álbum *Ima sugata*
(*Modas de hoy en día*)

1907. Grabado xilográfico
nishiki-e
NIG 48943

El álbum de estampas *Mujeres de hoy en día* de Yamamoto Shoūn, realizado en 1907, resulta paradigmático en este sentido. En él nos muestra mujeres realizando todo tipo de actividades como cuidar y jugar con los hijos, bordar, leer, bailar o contemplar la naturaleza. Esta estampa en concreto, titulada *Nuitori*, representa a una joven bordando de forma delicada hermosas mariposas. Este trabajo, como hemos visto, ha sido tradicionalmente desarrollado por las mujeres en todas las épocas y culturas uniéndolas, como si de un hilo se tratase, a través del tiempo y la distancia.

Mujeres en el Museo de Zaragoza

Una mirada en igualdad

Exposición

ORGANIZA

Gobierno de Aragón
Departamento de Educación, Cultura y Deporte
Museo de Zaragoza

COORDINACIÓN MUSEO DE ZARAGOZA

Isidro Aguilera Aragón
Aixa Álvarez Almazán
Marisa Arguís Rey
Paula Blanco Domínguez
Ana Labaila Sancho

MONTAJE EXPOSITIVO

Queroche

DISEÑO

tres estudio creativo

PRODUCCIÓN GRÁFICA

Fotjomard

Catálogo

EDITA

Gobierno de Aragón
Departamento de Educación, Cultura y Deporte

TEXTOS

Isidro Aguilera Aragón (Prólogo)
Aixa Álvarez Almazán (Prehistoria, Protohistoria y Roma)
Marisa Arguís Rey (Siglos XVII y XVIII. Goya y la mujer)
Paula Blanco Domínguez (Gótico y Renacimiento)
Ana Labaila Sancho (Siglos XIX y XX. China y Japón)

FOTOGRAFÍAS

José Garrido Lapeña
Eduardo González
Elisa Santos

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

tres estudio creativo

IMPRESIÓN

Calidad Gráfica Araconsa

ISBN

978-84-8380-428-5

DEPÓSITO LEGAL

Z-1582-2020

© Gobierno de Aragón, 2020

Impreso y encuadernado en España. Unión Europea

MUSEO DE ZARAGOZA