ENSAYO DE CORDELIA

35

Mujeres Artistas en la Antigua Grecia

CREADORAS OCULTAS ENTRE DIOSAS Y HEROÍNAS

Primera edición en Reino de Cordelia, enero de 2024

Edita: Reino de Cordelia
www.reinodecordelia.es
@reinodecordelia facebook.com/reinodecordelia
https://www.youtube.com/c/ReinodeCordelia01

Derechos exclusivos de esta edición en lengua española
© Reino de Cordelia, S.L.
C/Agustín de Betancourt, 25 - 5º pta. 24
28003 Madrid

El papel utilizado para la impresión de este libro, fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones sostenibles, es cien por cien libre de cloro y está calificado como papel reciclable

© Marta Carrasco Ferrer, 2024 & © Miguel Ángel Elvira Barba, 2024

Cubierta: Detalle de *Penélope tejiendo*, de Dora Wheeler Keith

IBIC: ACG | Thema: AFT
ISBN: 978-84-19124-59-3
Depósito legal: M-34575-2023

Edición: Laura Bomio-Giovanascini
Diseño y maquetación: Jesús Egido
Corrección de pruebas: María Robledano

Imprime: Técnica Digital Press
Impreso de la Unión Europea
Printed in E. U.
Encuadernación: Felipe Méndez

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Mujeres Artistas en la Antigua Grecia

CREADORAS OCULTAS ENTRE DIOSAS Y HEROÍNAS

Marta Carrasco Ferrer
y Miguel Ángel Elvira Barba

Laia o Marcia pintando su autorretrato.
Miniatura para el tratado *De claris mulieribus*,
de G. Boccaccio (1403).
Biblioteca Nacional de París.

.

Índice

	Introducción	13
1.	El arte del bordado y el tapiz	19
2.	La pintura	47
	Boccaccio como epílogo	78
	Bibliografía fundamental	81

A Paloma Cabrera Bonet,
que ya las conoce a todas

Los dos testigos, Ende y Emeterio, miniatura del *Beato de Liébana*, conservado en la catedral de Gerona.

Introducción

El estudio de la creatividad artística femenina, descuidado desde época inmemorial, ha recibido en las últimas décadas una atención creciente. Investigadores de ambos sexos la han abordado, analizando figuras señeras de pintoras y escultoras, e incluso esbozando alguna visión de conjunto.

Hasta ahora ha predominado un planteamiento muy concreto, que resulta empobrecedor: dar comienzo a la historia del arte occidental en la Edad Media, sin más explicaciones. Se ha dicho que la primera mujer artista de Europa fue la «pintora y servidora de dios» Ende, que firmó hacia el año 970, junto al pintor Emeterio, las miniaturas del *Beato de Liébana* conservado en la catedral de Gerona. Posteriormente ha sido habitual señalar la presencia de otras pintoras que dejaron su firma en manuscritos románicos y góticos. Del estudio sobre la creatividad plástica de damas y monjas surgen las germánicas Guda y Claricia, ambas del siglo XII, que al parecer plasmaron sus autorretratos en ciertos detalles de un

Supuesto autorretrato de Claricia en un *Salterio* del siglo XII.

Libro de homilías y un *Salterio.* Junto a ellas hay otras artistas, como la creativa Herrada de Landsberg, la minuciosa Diemudis y varias miniaturistas más.

Al menos en Italia, el panorama mejora durante el Renacimiento gracias a Giorgio Vasari. Este famoso biógrafo sorprende cuando, en sus *Vidas de artistas ilustres,* dedica dos apartados a las mujeres creadoras que él conoce: las enumera y traza semblanzas de ellas más o menos detalladas. Así se descubre la existencia de una interesante escultora y grabadora, Propercia de Rossi, y, sobre todo, impone su personalidad Sofonisba Anguissola, la gran retratista de Felipe II.

Felipe II retratado (1573) por Sofonisba Anguissola. Museo del Prado. Madrid

A partir de entonces van aflorando los perfiles inconfundibles de Lavinia Fontana, Catharina van Hemessen, Artemisia Gentileschi, Clara Peeters y otras muchas, que nos llevan de la mano hasta las artistas dieciochescas y, etapa tras etapa, hasta el día de hoy.

Pocos investigadores, no obstante, se han planteado volver la vista hacia un pasado más remoto: ¿Hay que suponer que las grandes artistas medievales y modernas carecieron de antecesoras dignas de mención? ¿Fue acaso Vasari el primero en darse cuenta de que la pintura femenina es un apartado relevante por sí mismo? ¿No sería él, en este campo como en otros, un magnífico representante de ese Renacimiento, de ese «renacer» que quiso dar nueva vida a la antigüedad clásica inspirándose en sus ideas?

Este libro pretende dar luz a esa oscuridad y rescatar del olvido a ciertas mujeres que, en la Grecia mítica e histórica, dejaron su huella en las artes y asombraron a cuantos conocieron su labor.

ANTE TODO, es preciso abordar sin prejuicios, de forma objetiva, la historia del arte que elaboraron los propios griegos.Si alguien hubiera reclamado a Sócrates, Platón o Aristóteles datos sobre la evolución de la pintura helénica, ambos habrían alzado las cejas en tono despectivo para responder sin pestañear: «¿Qué interés tiene para un hombre culto, atento a la vida de su ciudad, la labor del artista, un ser despreciable que se dedica a un trabajo manual como un simple artesano?».

Entre quienes practicaban las artes —admitirían hombres tan sabios y profundos— se salvarían acaso algunos arquitectos, entregados al estudio geométrico de columnas, plantas y alzados y, por tanto, capaces de escribir sobre asuntos dignos de consideración. Junto a ellos podrían ser tenidos en cuenta algunos escultores y pintores, como Policleto o Eufránor, pero solo porque se volcaron en el estudio de las proporciones, es decir, de las matemáticas —¡ciencia excelsa entre todas!— y escribieron sobre ellas. Los demás, ¿qué valor tienen desde el punto de vista intelectual, único a tener en cuenta para un filósofo? ¿Merece la pena ordenarlos en el tiempo o, peor aún, integrarlos en la Historia?

Alejandro Magno. Réplica de una obra en bronce de Lisipo (h. 332 a. C.).

Sin embargo, fue el propio Aristóteles, tan volcado en los estudios científicos, quien, quizá sin pretenderlo, puso el germen de una visión menos estricta. En su época era ya conocido el alto valor en dracmas que alcanzaban ciertas obras de arte. Lo sabía perfectamente su discípulo Alejandro cada vez que encargaba a Lisipo una escultura con sus rasgos y su lanza o a Apeles un cuadro que lo representase con los atributos de Zeus.

No es de extrañar que unos años más tarde un curioso aficionado a la plástica, alumno del Liceo aristotélico, se entretuviese en reunir anécdotas de pintores y escultores y redactase con ellas un libro titulado *Sobre artistas*. Se llamaba Duris de Samos y era un sabio muy curioso y polifacético, pues gobernó su ciudad como tirano hacia el año 300 a. C. Aunque la mayor parte de su tratado ha desaparecido

y solo se conozcan algunos de sus pasajes, se atisba en ellos el primer paso hacia una historia del arte más o menos poblada de anécdotas.

Fueron infinitamente más importantes los estudios que llevó a cabo el escultor Jenócrates de Atenas, miembro de la escuela de Lisipo. Este artista, culto y bien informado, escribió a mediados del siglo III a. C. varios volúmenes sobre escultura y pintura. Lo hizo partiendo de un criterio fundamental: el estilo de cada artista. Para ello, planteó un rudimentario método evolutivo, que comenzaba por lo más esquemático para llegar a lo más realista. En pintura, abría el camino Apolodoro de Atenas, creador de la técnica del sombreado, y seguían sus huellas los geniales Zeuxis y Parrasio, aplicando cada cual sus ideas para alcanzar en lo posible la ilusión de lo real y acercarse a la que sería la cima de este arte, la obra de Apeles.

Galo Ludovisi. Réplica de una obra atribuida a Antígono de Caristo (h. 230 a. C.). Museo Nacional Romano, colección Altemps. Roma.

Siguió este esquema Antígono de Caristo, magnífico escultor en la corte de Pérgamo a fines del siglo III a. C. y autor, al parecer, del famoso *Galo Ludovisi,* conocido también como el *Gálata dando muerte a su esposa.* Se atribuye a este broncista un avance importante en los escritos teóricos: advirtió la importancia tanto de las inscripciones como de los temas representados, y perfiló con bastante seguridad la historia de las artes figurativas. El eruditísimo Marco Terencio Varrón, ya en el siglo I a. C., se limitó —según se cree hoy en día— a seguir sus huellas, traduciendo a menudo sus palabras al latín y añadiendo en ciertas ocasiones experiencias propias y datos obtenidos en Roma.

Por desgracia, ninguno de estos tratados ha llegado hasta nosotros, de modo que se necesita acudir a tratadistas posteriores para reconstruir lo que decían. Entre ellos destaca Plinio el Viejo, quien, en su enorme enciclopedia *Historia natural,* dedicó tres volúmenes, del 34 al 36, a relatar la historia de la escultura y de la pintura, tanto en Grecia

como en Roma. Solo llegó hasta la segunda mitad del siglo I d. C., porque murió durante la erupción del Vesubio en el año 79 d. C.

Nadie duda del valor de Duris, Jenócrates, Antígono, Varrón y Plinio, que aparecerán más adelante en diversas ocasiones, pero no hay que olvidar que, muchos siglos más tarde, Vasari, que los tomó como modelos, renunció a remontar su historia de la pintura italiana a la Edad Media y prefirió partir de figuras como Cimabue y Giotto, que le parecieron iniciadores más dignos del arte en el que él estaba inmerso. De manera similar procedieron Plinio y sus antecesores: en su opinión, la pintura y la escultura griegas eran, ante todo, las del Clasicismo y el Helenismo, de modo que apenas dirigieron miradas superficiales, cuando no despectivas, al Período Arcaico.

Tal planteamiento tiene consecuencias muy graves: ignora que tanto la pintura sobre tabla como la escultura de tamaño natural, elementos básicos si no exclusivos de la historia del arte que conocemos a través de los antiguos historiadores, se difundieron en Grecia poco a poco: en época de Homero, allá por el siglo VIII a. C., apenas existían. Más correcto habría sido analizar su surgimiento tomando como punto de partida las artes más cultivadas en épocas remotas, aunque hoy parezcan «decorativas» o «menores». Habría permitido comprender mejor el modo en que hombres y mujeres se distribuyeron el cultivo de las técnicas artesanas, y —por curioso que parezca— la razón que les incitó a tomar como protectores a unos dioses concretos.

Ulises en la Corte de Alcínoo (1814-1815), de Francesco Hayez.

1. El arte del bordado y el tapiz

Merece la pena empezar recordando un famoso pasaje de la *Odisea* que describe la lujosa morada del rey de los feacios:

> «La mansión excelsa del magnánimo Alcínoo resplandecía como el brillo del sol o de la luna. A derecha e izquierda corrían muros de bronce desde el umbral hasta el fondo; en su parte alta se extendía una cornisa de lapislázuli, y puertas de oro cerraban por dentro la casa sólidamente construida; las dos jambas eran de plata y arrancaban del broncíneo umbral; se apoyaba en ellas un argénteo dintel, y el anillo de la puerta era de oro.
>
> »Hallábanse a ambos lados unos perros de plata y oro, inmortales y exentos para siempre de la vejez, que Hefesto había fabricado con sabia inteligencia para que guardaran la casa del magnánimo Alcínoo. Había sillones arrimados a las dos paredes, que en fila llegaban sin interrupción desde el umbral hasta el fondo de la sala, y que estaban cubiertos por delicadas telas hábilmente tejidas, obras de mujeres. Unos efebos de oro se erguían sobre pedestales de piedra, con antorchas en las manos, para dar luz, de noche, a la sala y a los comensales.

»Alcínoo tenía en su palacio cincuenta esclavas: unas aplastaban con la muela el rubio trigo, mientras que otras tejían telas: sentadas, hacían voltear los husos y movían sus manos igual que se agitan las hojas de un excelso plátano, de modo que las bien labradas telas lucían como si destilaran aceite líquido […]. Mucho sobresalen estas mujeres fabricando lienzos, porque Atenea les ha concedido el don de saber realizar habilísimas labores y poseer excelente ingenio» (VII, 85-III).

Nos hallamos, por lo tanto, en un palacio sin cuadros ni pinturas murales, y solo representan las «artes mayores» —y en concreto, la escultura— unas estatuas de efebos dorados y otras de perros en plata y oro, sin duda chapadas sobre estructuras de madera. Completan el ambiente adornos de piedras preciosas y metales, que cubren las paredes, y todo el mobiliario se encuentra recubierto por preciosos paños y tapices. Tal es el panorama de las artes que interesan a los héroes homéricos y a los dioses del Olimpo: Hefesto se ocupa de los metales y Atenea inspira a las mujeres en sus tareas artesanales más características, que son el tejido y el bordado, dos técnicas que —digámoslo ya— apenas pueden distinguirse en el mundo antiguo.

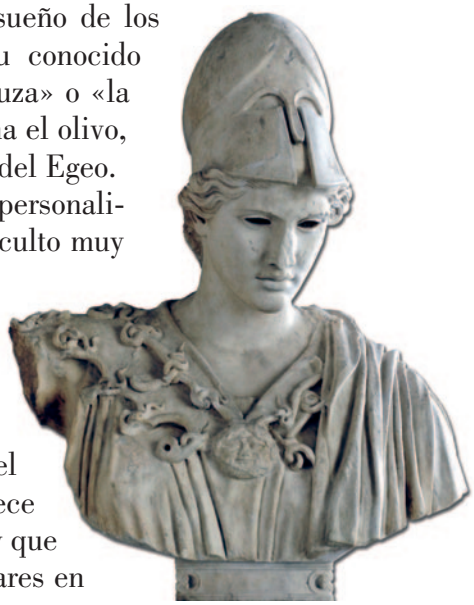
Sin negar la importancia de Hefesto para los escultores griegos, lo que aquí interesa es la actividad artística de las mujeres griegas; y no se sabe de ninguna que se dedicase a esculpir.

¿Por qué? Existen dos razones fundamentales, la fuerza física que exigen la talla del mármol y el cincelado del bronce, y la idea generalizada —que se mantendrá durante varios siglos— de que la mujer debe pasar su vida en el interior del hogar, sin salir de él casi nunca. De acuerdo a esta mentalidad, resultaría moralmente reprobable que se desplazase hasta un taller o acudiese a dialogar con hipotéticos clientes. En una palabra, Atenea debe inspirar a la mujer en sus trabajos domésticos, visitándola en su morada.

Atenea, patrona de las artes

En épocas primitivas, Atenea surgió como diosa prehelénica de la casa, lo que le permitió adquirir sus primeros cometidos y atributos. Así, parece que dominó desde muy pronto el poder de las serpientes, símbolo del firme asentamiento del hogar sobre la tierra, y que adoptó para sí la vista de la lechuza, animal vigilante de mirada incisiva que defiende el sueño de los moradores; de esta ave misteriosa recibió su conocido sobrenombre de *glaukopis*, «la de ojos de lechuza» o «la de ojos claros». Además, protegió de buena gana el olivo, una de las plantas más útiles para el habitante del Egeo.

Después, durante el período micénico, su personalidad se va perfilando. Por una parte, recibe un culto muy particular en el Ática —cuya capital lleva su nombre— y queda incluida con todos los honores en el panteón olímpico convertida en hija de Zeus, aunque sin relación con Hera. Además, su dominio sobre la casa pasa a convertirse en protección para el palacio y para el monarca que lo habita. Así se explica que empiece a defender las acrópolis, sedes de los castillos, y que preste ayuda y consejo a los reyes y jefes militares en las edades heroicas.



Atenea (h. 420 a. C.), réplica parcial de un original en bronce de Cresilas.

Este patronazgo sobre ciudades y héroes configura ya su imagen de cara al porvenir: es una diosa virgen, que no acepta la prepotencia de un marido; ha de ir armada y, a la vez, debe destacar por su sabiduría. Finalmente, se hallan bajo su jurisdicción, como *Atenea ergane* («la industriosa»), todas las actividades artesanales que se llevan a cabo en los palacios micénicos, como el tejido, la talla en marfil o la decoración de múltiples objetos. En ese sentido, solo quedan claramente fuera de su dominio los trabajos más duros, que deben ejecutarse en otros lugares de la ciudad y son los que corresponden a Hefesto.