

LA MUJER EN EL ARTE CRISTIANO BAJOMEDIEVAL (SS. XIII-XV)

MARIA ANTONIA FRÍAS

The iconographic development of painting and sculpture illustrates the role of woman acknowledged by the Roman Catholic Church in the history of humanity (creation, the fall of Adam and Eve, redemption and sanctification) and in daily life (intellectual, personal, family, and social service) which is heightened in proportion to how explicit the christian message is.

Una característica fundamental de la doctrina católica, en cuanto al tratamiento de hombre y mujer se refiere, es –como puede comprobarse en todos los documentos oficiales– la ausencia de discriminación: los dogmas y la moral cuentan por igual para ambos. Esto tiene lógica repercusión en el arte religioso, que pretende transmitir figurativamente la doctrina cristiana en su dogma y su moral, basándose fundamentalmente en la representación de la vida de Cristo y de la Virgen, de los profetas, mártires y santos, etc., apoyándose en textos del Antiguo y Nuevo Testamento, y en documentos históricos o tradiciones.

En el gran arte se encuentra por tanto generalmente –de acuerdo con este contenido– una ausencia de discriminación, que en sí misma tiene ya una influencia positiva. Pero si queremos atisbar los indicios específicos que aparecen en el período de nuestro estudio (siglos XIII a XV) debemos considerar cómo influyen en él la particular explicación teológica, la pastoral del momento, y el desarrollo que en estos siglos experimenta el derecho canónico. Podemos afirmar que de ellos se deriva una cierta selección de los temas a tratar en la pintura y escultura, y unas características concretas dentro de la sensibilidad artística.

De un modo general, que luego trataremos de particularizar, podríamos decir que la Iglesia eleva la condición de la mujer a través del arte: presentando el modelo de mujer y la veneración que se le debe; su virtud, su belleza, su dignidad en el vestir; fomentando el respeto a sus sentimientos; mostrando su capacidad intelectual; aceptando sin reticen-

cias su arrepentimiento; atendiendo a sus súplicas en sus necesidades; valorando su trabajo específico: su dedicación a la familia y su servicio a la sociedad.

El modelo de mujer es especialísimamente la Virgen María, y con ella las santas, mártires y demás figuras relevantes del Nuevo y del Antiguo Testamento. Eva, madre de todos los vivientes, ocupa entre ellas un papel importante, especialmente en su relación con la Virgen, la nueva Eva; María Magdalena, entre las mujeres penitentes aceptadas y ennoblecidas por el mismo Jesucristo en su vida pública y después de su resurrección; las mujeres beneficiarias de los milagros de Jesucristo y de los santos; las que escuchan las predicaciones, convivieron con el Señor o son testigos de su gloria presenciando su pasión o sus milagros; las monjas o religiosas que siguen la vida contemplativa; por último, las mujeres que se presentan en situaciones habituales de la vida cotidiana según las costumbres de la época.

1. La primera mujer.

En la Revelación nos encontramos en primer lugar con la creación del hombre y de la mujer por Dios, el pecado original con un especial protagonismo de Eva, el castigo divino, y la promesa de la redención a través de la descendencia de la Virgen, que viene relatado –por revelación– en el *Génesis*. Relatos de un denso contenido, sobre los que abundan los estudios iconográficos.

En la interpretación que la Iglesia hace del relato de la creación de la mujer, algunos autores han querido ver una justificación de su sometimiento al varón y de su inferior consideración, al no haber sido creada como éste sino a través de él y para él. No obstante, José María Azcárate Ristori, en su estudio "La mujer en el arte medieval español: introducción"¹, llama la atención sobre el llamado Maestro de las Sentencias², que "claramente sintetiza el carácter de la presencia de la mu-

¹ J.M. Azcárate, "La mujer en el arte medieval español: introducción", en VV.AA., *La condición de la mujer en la Edad Media. Coloquio Casa de Velázquez, 5-7 Noviembre 1984*, Universidad Complutense, Madrid, 1986, 404 (cit. *La condición*).

² Pedro Lombardo, obispo de París y autor de las *Sentencias* en cuatro libros, fallecido en 1160.

jer en la vida medieval... cuando, explicando el sentido simbólico del nacimiento de Eva, nos indica que Dios no la creó de la cabeza ni de los pies del hombre, para que no fuese su dominadora ni su esclava, sino que la sacó del costado, de una costilla de su propia carne, para que fuese su compañera y amiga" (fig. 2).

La figura de Eva, como primera culpable de las desgracias de la humanidad y principal receptora del castigo divino, se ha visto con frecuencia como víctima de una discriminación injusta. Chiara Frugoni comienza su estudio *La mujer en las imágenes, la mujer imaginada*³ diciendo: "En el Génesis, la maldición de procrear golpeó a Eva y sólo a Eva: la convirtió en protagonista culpable de la unión carnal y marcó pesadamente su destino –y el de sus descendientes– de esposa y de madre". Sigue una reflexión sobre el papel superior que la Iglesia ha otorgado siempre a la virginidad como estado, testificado por los escritos y miniaturas de la Alta Edad Media, y recuerda las controvertidas palabras de San Pablo a los Corintios, que la investigadora italiana interpreta como una visión negativa del matrimonio. Todo ello culmina –según Frugoni– con la identificación de la mujer como tentación diabólica, presente en las ilustraciones de los más antiguos manuscritos.

Sin entrar en una necesaria matización de los extremos apuntados⁴, recogemos que en lo que respecto al arte la autora, nos dice: "De un

³ Chiara Frugoni, "La mujer en las imágenes, la mujer imaginada", en *Historia de las mujeres: Edad Media*, Editorial Taurus, Madrid, 1992, 40 (cit. "La mujer imaginada"); "L'iconographie de la femme au cours de Xe-XIIIe siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1977 (20), 177-188 (visión pesimista).

⁴ La autora afirma, por ejemplo: "A partir del siglo XII, la Iglesia, al proclamar el sacramento del matrimonio, se reserva la facultad para reglamentarlo. Así culmina un proceso que había durado siglos, con la finalidad de espiritualizar la concepción de la institución matrimonial. No sólo, por ejemplo, se trata de prohibir toda forma de violencia a la voluntad de los esposos –esto es, de la esposa–, de delimitar los grados de consanguinidad, de sancionar la indisolubilidad de la relación, sino también, y sobre todo, de acrecentar la dignidad del contrato jurídico, acompañándolo de bendiciones especiales hasta elevarlo, como se ha dicho, a la categoría de sacramento", Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 42. Debemos puntualizar sin embargo que desde su institución por Jesucristo la Iglesia lo reconoció como tal sacramento, cosa que fue apuntado explícitamente incluso por el mismo San Pablo. Faltaba por elaborar una teología convincente para explicarlo como tal, y esa fue la que se elaboró en el siglo XII. En otros términos: no es que la Iglesia haya cambiado su doctrina acerca del matrimonio, que es invariable por revelada, sino que en esta época se dió un desarrollo de la explicación teológica del mismo, que hizo el mensaje cristiano más claro y explícito a los hombres de su tiempo.

estudio exhaustivo del *Index of Christian Art*, de Princeton, resulta que, mientras que hasta el siglo XI sólo hay tres miniaturas con el tema de la boda de José y María, en los siglos XIII y XIV, en cambio, los ejemplos se multiplican extraordinariamente, señal de una propuesta consciente de reflexión sobre el valor del *nuevo* –dice ella– sacramento" (fig. 4).

No cabe duda que en el relato bíblico –como en la vida cotidiana– la mujer representa un papel especialísimo respecto al hombre en este tema. Llamada a la existencia para ser su compañera, prestándole ayuda y gozo más allá de lo para él imaginable (de ahí su sorpresa y reverencia iniciales), no cabe duda que representa al mismo tiempo su punto débil, en una aventura (el pecado) que estando en las manos de Eva el desencadenarla, se vuelve necesariamente contra ella. La Iglesia al prevenir al hombre acerca de ello está al mismo tiempo recordando a la mujer donde se encuentra el peligro de perder su propia dignidad. Por tanto ya sea en palabras, ya en imágenes, no podemos concluir de ello la existencia de una discriminación denigratoria, sino, acaso, la hipersensibilidad de una época –quizá pastoralmente necesaria, y en todo caso posteriormente corregida–, hacia una realidad siempre presente.

Los ejemplos de la llamada misoginia de escritos y representaciones plásticas de la Edad Media aparecen normalmente en el marco de las relaciones de la mujer con el estado clerical y religioso, lo que resulta comprensible dentro de los intereses pastorales. No obstante esto ocurre más a través de miniaturas, que ilustran libros de uso privado, que en el gran arte (donde habitualmente –fuera de las escenas románicas del juicio final– solo encontramos dignísimas representaciones de Eva con Adán, antes o después de la caída)⁵ (fig. 1). Y, como observamos, remite en el período que nosotros consideramos. María Victoria Chico Picaza reconoce que, en el ámbito de su estudio (la miniatura de las *Cantigas de Santa María*)⁶, "en el caso de la vida religiosa masculina la mujer no aparece siquiera como personaje tentador, iconografía femenina tan frecuente en la cultura de la Alta Edad Media".

⁵ Así las que encuadran el retablo de Hubert y Jan van Eyck: "El Cordero místico", en la Catedral de Sain-Bavon, Gante (acabada en 1432), y las de tantos otros artistas que, ya en el primer renacimiento, tomaban este tema como excusa para buscar las proporciones del hombre y la mujer perfectos, recién salidos de las manos de Dios.

⁶ M.V. Chico Picaza, "Valoración del protagonismo femenino en la miniatura de las Cantigas de Santa María", en VV. AA., *La condición*, 437.

2. La nueva Eva.

No obstante el panorama no está completo si no se tiene en cuenta el simultáneo anuncio bíblico del papel que otra mujer va a tener en la redención del pecado que ahora se castiga. María ha sido considerada siempre la nueva Eva, no sólo en el sentir de la Iglesia desde sus orígenes, sino incluso en sus antecedentes, en el pueblo elegido. La mujer, como género de la humanidad, se ve revalorizada por Dios –y por tanto presentada así a la consideración de los hombres– desde el mismo momento en que se constata su caída, y lo es precisamente a través de su descendencia, en el papel específico que le diferencia del hombre.

Pero a partir de la relación establecida desde el origen María-Eva, no solamente se revaloriza a Eva, sino que María queda ligada para siempre con la humanidad y en especial con la mujer misma. Ello supone que la exaltación hecha a María –"entre todas las mujeres", como Ella dirá–, tiene una referencia inmediata a la dignidad de todas ellas, llamadas a seguirle por el ejemplo y en su destino. No nos parece correcta por tanto la afirmación de que a Ella se le ve como separada de todas las mujeres por el carácter virginal de su maternidad, sino que en este hecho reside precisamente el que toda mujer, virgen o madre, pueda sentirse identificada con Ella.

Que los hombres han visto siempre en María la idealización de la condición femenina, es por otra parte evidente. En la clásica contraposición Eva y María, ve José María Azcárate⁷ el reflejo de la consideración del aspecto sensual frente a la suma espiritualidad de la mujer, en cuanto ésta es objeto de especial atención por los artistas. Los artistas de cada época, por otra parte, han acudido a modelos femeninos reales al tratar de representar la espiritualidad de María, necesariamente traducible en su arte en valores formales sensibles.

Apunta también Azcárate cómo el análisis formal de la estética medieval y en concreto el estudio de la evolución de la belleza femenina, puede aportarnos algunos rasgos significativos de la influencia del gusto femenino en el arte. "Los textos de las visiones místicas femeninas, ... descripciones tales como las de la monja Eteria, por ejemplo, nos reflejan aspectos fundamentales en sus percepciones que caracterizan la

⁷ J.M. Azcárate, 404.

feminidad, como la predilección por las armonías cromáticas, el detallismo y minuciosidad en las observaciones y la tendencia hacia la expresión sentimental, primordialmente subjetiva..."⁸ La intención del autor es, en este caso, destacar la influencia de la mujer medieval en el arte de su tiempo, como inspiradora tanto como autora o mecenas; pero, al advertir la existencia de esos valores en el arte (tengan el origen que tuvieran), se presupone que esos valores influirán a través del arte en toda la sociedad (papel del arte como educador de la sensibilidad), que por tanto valorará la excelencia de esas cualidades y las reconocerá, respetándolas, en la mujer de su época.

3. Iconografía mariana.

Pero la figura de la Virgen María, además de estar ligada a esta promesa de redención narrada en el comentado episodio del *Génesis*, ha sido mostrada por la Iglesia desde los primeros tiempos como figura histórica real, como auténtica madre de Dios hecho hombre y, por tal hecho, como sujeto de muchas prerrogativas, modelo de virtudes, madre e intercesora de la Iglesia y de todos los hombres. Las representaciones pictóricas y escultóricas correspondientes a estos múltiples significados abundan en todas las épocas, pero tienen sin duda un desenvolvimiento sucesivo que corre paralelo, incluso a veces adelantándose, a la fijación desarrollada del dogma y a determinados escritos que difunden la piedad popular.

En lo que respecta a la época de nuestro estudio, nos apoyaremos en algunos autores que con distintos objetivos y puntos de vista han tratado del tema que nos ocupa.

Matilde Azcárate Luxán, en su estudio "Transcendencia iconográfica de la mujer en los tímpanos góticos españoles"⁹, afirma que "la relevancia que adquiere el personaje de María en la doctrina de la Iglesia a lo largo de la Edad Media, se traduce diacrónicamente en su iconografía. Su protagonismo en las representaciones crece, así como la

⁸ J.M. Azcárate, 404.

⁹ Matilde Azcárate Luxán, "Transcendencia iconográfica de la mujer en los tímpanos góticos españoles", en VV. AA., *La condición*, 459.

exaltación de su figura y el interés por los detalles de su vida. A lo largo de todo el gótico se puede comprobar que los papeles de la Virgen relacionados con la vida de Cristo (Natividad, Epifanía, Crucifixión, etc.), aún siendo importantes en todo momento, van dejando paso a escenas en las que el protagonismo de María –aunque siempre por referencia a Cristo– es casi exclusivo (Anunciación, Dormición, Coronación)". No cabe duda de que la que supone una mayor exaltación personal de María sobre cielos y tierra es esta última de la coronación, de la que trataremos más adelante.

Así mismo María Victoria Chico Picaza en "Valoración del protagonismo femenino en la miniatura de las Cantigas de Santa María"¹⁰ señala que "este protagonismo se inserta naturalmente, y en primer lugar, en el auge creciente de la figura de la Virgen María, madre de Dios hecho hombre, que, procedente del Mediterráneo oriental e impulsada por la Iglesia y las nuevas órdenes religiosas, contribuye a la humanización del contenido religioso y al acercamiento a aquella religiosidad popular, soterrada documentalmen- te, en cierto modo paralela a la oficial, pero tan antigua como el Cristianismo"¹¹.

Del mismo modo Joaquín Yarza Luaces¹² advierte que "la Virgen, en una traslación a lo divino, comienza a recibir una atención progresivamente mayor por parte de los escritores religiosos, de quienes el ejemplo más llamativo y poderoso es San Bernardo en el mismo siglo XII". Tras hacer referencia a las primeras y hieráticas representaciones de la Virgen como sede del Niño, que beneficiándose de la divinidad de éste alcanza el privilegio de rodearse de una mandorla, menciona la representación de la Virgen en pie con el Niño, encargada en el 1200 para la Iglesia de Santa María in Kapitol, de Colonia (fig. 3). En ella, interpretando motivos bizantinos –de nuevo el influjo oriental–, "el Niño se agarra al hombro de la madre, mientras vuelve al frente su cara, la Virgen inclina su cabeza apoyándola sobre la del Niño y sonrío.

¹⁰ Cantigas de Santa María, del siglo XIII, y como se sabe uno de los más sobresalientes compendios de milagros de la Virgen de la Edad Media, obra de Alfonso X el Sabio.

¹¹ M.V. Chico Picaza, 431.

¹² J. Yarza, "De 'Casadas, estad sujetas a vuestros maridos como conviene en el Señor' a 'Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso'", *Formas artísticas de lo imaginario*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1987, 250-252, y antes en *III Jornadas de Investigación Interdisciplinaria sobre la Mujer. La imagen de la mujer en el arte español (Madrid, 1983)*, Madrid, 1984, 53-72.

Los gestos de ambos se humanizan, incluso casi se trivializa el del segundo, mientras Ella se convierte en madre, antes que sede de la divinidad". Y concluye: "es significativa de la nueva mentalidad que valora de otro modo a la mujer, que coloca en un puesto excepcional a la Virgen, paralelamente, y que establece entre Ella y su Hijo una relación de afecto igualatorio antes impensado". En el siglo XIII –continúa– "la Virgen ha completado su transformación. Se ha generado toda una nueva iconografía que la tiene como protagonista primera"; y más adelante dice: "lo que en la Virgen con el Niño antes citada de Colonia era una excepción, se va a normalizar en una evolución clara y significativa. Así ocurre en la Virgen con el Niño en marfil de Sainte Chapelle (Museo Louvre, París), realizada entre 1250 y 1260. El muchacho se vuelve confiadamente hacia la madre, que le sonrío, mientras toma una fruta en su mano".

Aunque nuestro autor no continúa desarrollando el tema, si entramos con plenitud en el tiempo que nos ocupa (siglos XIII-XV), encontramos ejemplos más próximos y conocidos. Así Santa María la Blanca, en el coro de la catedral de Toledo, está erecta, con el Niño apoyado sobre el pecho; Este, vuelto hacia su madre, le acaricia la barbilla mientras Ella sonrío. Las numerosas copias de esta imagen que en su tiempo se hicieron, tales como la de Palencia e Illescas, muestran la aceptación popular del motivo. El Niño de la Virgen de la Estrella, en el altar central del trascoro de la misma catedral, coge el velo de su Madre mientras se miran con una humanísima expresión. Sin salir del recinto, todavía podemos contemplar la Virgen sentada con Niño que remata el árbol de Jessé del tímpano interior de la portada de los leones: el Niño abraza a la Virgen tomándole por el cuello mientras recoge un racimo de uvas que ésta le ofrece con su mano izquierda. En el tímpano de la portada de la Almudaina en Palma de Mallorca, el Niño se encuentra de pie sobre la pierna izquierda de la Virgen sedente. Ambos se miran mientras se disputan lo que parece ser una fruta. La naturalidad se acentúa en la Virgen Blanca de la Seo de Zaragoza, obra de Juan Dusi (de Brujas, realizada entre 1498 y 1504) en la que la Madre coge la mano derecha del Niño que se acurruca sobre su regazo. Hasta llegar a sorprendernos la desenvoltura con que la Virgen procedente de Sallent de Sanahuja (en el Museo de Barcelona) mantiene al Niño, sentado sobre su hombro izquierdo.

Respecto al tema tan significativo de la Coronación de la Virgen, el mismo autor antes citado señala: "En la fachada de la catedral de Senlis, hacia 1170-1180, por primera vez se esculpía su coronación en los cielos", aunque anota: "En realidad, en Senlis aparece el tema en grandes portadas comenzando una iconografía que va a tener una enorme trascendencia en el gótico. Antes, hacia 1130, parece que se puede encontrar en un capitel de la abadía de Reading (Museo Victoria and Albert, Londres), como muestra aún no bien definida iconográficamente, sin herencia especial." Respecto a su fundamento literario apunta que "ni la Biblia, ni los Apócrifos a Ella (a la Virgen) dedicados decían nada que sirviera de pretexto a tal ceremonia"; pero corrigiéndose continúa: "Partiendo de un versículo del *Cantar de los Cantares* que, por cierto, en sentido espiritual aunque no por ello menos significativo, es uno de los libros del Antiguo Testamento que más se comenta entre el segundo tercio del siglo XII y el siguiente, se instala en la parte superior de los tímpanos de las grandes portadas". Podemos citar fachadas tan significativas como la de la catedral de Reims o la de Notre-Dame de París. En cuanto a la significación que se puede dar a este hecho, puntualiza a continuación: "habría que tener en cuenta que en éste hay un doble sentido. Se glorifica a la Virgen y en Ella se representa a la Iglesia, coronada en el cielo por su Esposo"¹³. En efecto, es también antiguo el simbolismo que lleva a identificar en una figura de mujer –simultáneamente– a la Virgen y a la Iglesia (tal es por ejemplo la mujer que aparece en el Apocalipsis). Ello no ocurre con desdoro de la mujer, sino todo lo contrario, por atribuir a la Iglesia un papel "femenino", que viene a identificarse con el desempeñado por aquélla.

Matilde Azcárate Luxán, en la obra ya mencionada, señala que "la Virgen es la figura por excelencia en la iconografía que nos ocupa (los tímpanos góticos españoles). (...) Se acude a Ella tanto para resaltar su imagen de mujer humana, como para exaltar lo que de sobrenatural conlleva su persona, ofreciéndose en ciertos casos un ciclo completo que se inicia con la imagen de María como madre de la naturaleza humana de Cristo que al final de sus días es coronada Reina de los Cielos en virtud de la naturaleza divina de su Hijo". Señala entonces la representación existente en la puerta central del pórtico occidental de la catedral vieja de Vitoria (Alava), y muestra la imagen de la Coronación

¹³ J. Yarza, 251 y 252. Ver también nota 38 de la misma obra.

de la Virgen de la puerta de San José de la catedral de Pamplona (Navarra)¹⁴.

Sin salir del marco de su estudio (tímpanos góticos españoles) podríamos añadir una larga lista significativa de la extensión del motivo. En algunos tímpanos aparece la Virgen ya coronada (catedral de Burgos, portada de la Coronería del crucero norte, entre 1240 y 1245) intercediendo de pie ante Jesucristo que se sienta como juez del mundo, mientras al otro lado lo hace San Juan; en otros, como el de la portada lateral derecha de la fachada occidental de la catedral de León, la Virgen es coronada por ángeles mientras su Hijo sentado a su lado le bendice; de modo similar en la catedral de Toledo, actualmente en la fachada interior de la puerta de Santa Catalina (XIII), Jesucristo sentado en un trono bendice a la Virgen que está coronada en otro similar; en los casos más numerosos Jesucristo corona a la Virgen, estando ambos sentados en tronos simétricos: así en la Colegiata de Santa María la Mayor de Toro, Zamora, en la capilla de San Ildefonso de la catedral de Toledo (segundo cuarto del XIV), en la cima del tímpano de la portada de los Apóstoles de la catedral de Ávila y en la de la Iglesia de Santa María de los Reyes en La Guardia, de antes de 1400. No deja de ser significativa esta iconografía predominante, en la que Jesucristo y su Madre están tratados simétricamente en posturas y tronos, como dotados de categoría similar.

Si ampliamos la observación a la escultura en general y la pintura de retablos, el repertorio aumenta significativamente. Podemos citar, como muestra de la primera, la clave de la bóveda de la capilla del Baptisterio (antes capilla de las Once mil Vírgenes) de la catedral de Tarragona, de entre 1340 y 1344, y una escena del retablo de la capilla de los sastres en la misma catedral, en las que la postura es la misma últimamente comentada. En el retablo de la Iglesia de San Nicolás de Burgos, de Francisco de Colonia, en cambio, la Virgen de rodillas es coronada por el Padre y el Hijo simultáneamente. Entre los retablos pintados, también predomina la iconografía dual simétrica, como en el de Pedro Serra en la Seo de Urgel (XIV), el de Pentecostés, del mismo autor, en la Colegiata de Manresa de 1394, o el de Ferrer Bassa de la Iglesia parroquial de Bellpuig de las Avellanas (destruido en 1936). En

¹⁴ Matilde Azcárate Luxán, 458 y 459.

cambio en el Museo de Cleveland podemos contemplar una coronación de la Virgen (que está arrodillada) por el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo en forma de paloma, realizado por Pedro Nicolau.

Aunque los ejemplos elegidos se limitan al arte gótico español del período estudiado, podrían extenderse a otros ámbitos artísticos, como el de los grandes pintores del primer renacimiento italiano, citando las pinturas de la coronación de la Virgen de Fra Angélico (1425) o Filippo Lippi (1447), y las de otros autores menores e incluso anteriores como Lorenzo Monaco o Paolo Veneziano (fig. 5). A la misma iconografía responde la coronación en marfil del siglo XIII que se guarda en el museo de Louvre en París.

Nos hemos detenido en la escena de la coronación de la Virgen por ser la máxima expresión de dignidad que cabe imaginar para una mujer, y por coincidir su desarrollo con el período iconográfico estudiado; pero no es ni mucho menos la única en la que cabe constatar el homenaje a la virtud, la bondad o la belleza y el respeto por los sentimientos femeninos, así como la dignidad posible en el porte de la mujer –tantas veces ataviada con el vestuario de la época– que se expresan con los medios propios de este lenguaje artístico. Aun cuando la iconografía mariana sea su culmen, se pueden observar parecidos efectos en las representaciones de las santas, de las mujeres del Antiguo y Nuevo Testamento, etc.

4. Tareas intelectuales de la mujer.

Nos gustaría ahora dirigir nuestra atención al reconocimiento por parte de las artes plásticas de tema religioso, de la capacidad intelectual de la mujer, así como de la importancia de las tareas que naturalmente le son encomendadas y su participación en otras comunes con el varón.

Como siempre el mayor signo de este reconocimiento lo supone el hecho de representar a la Virgen María en actitud de realizar dichas tareas, seguido de las representaciones de santas que han llegado a los altares (a la gloria) por medio de ellas. El fin religioso de estas representaciones incide en la enseñanza de que Dios es quien reconoce su valor, por tanto se trata de valores indiscutibles que lógicamente deben aceptar también los hombres en la sociedad terrena.

Josefina Planas Badenas concluye un trabajo iconográfico¹⁵, observando que "las fuentes literarias y documentales son mucho más explícitas con respecto a las tareas femeninas que las obras de arte, ya que el estilo Internacional en Cataluña, a diferencia de lo que ocurre en el resto de Europa, concede muy poca importancia al detalle anecdótico, ciñéndose simplemente al tema que debe representar, normalmente de asunto religioso". Es por ello –nos dice– que "hay que recurrir a los maestros de menor categoría, quienes libres de las normas impuestas por los clientes suplen la falta de técnica por escenas emotivas para intentar reconstruir la vida cotidiana". Aun teniendo en cuenta el restringido ámbito en el que la autora hace dicha afirmación, pensamos que ésta es generalizable al período objeto de nuestro estudio, que se refiere a temas exclusivamente religiosos. Esto es especialmente aplicable cuando afirma: "Además las actividades femeninas hay que interpretarlas a través de santas (santa Ana, santa Margarita...) y de la propia Virgen cuando se les representa realizando tareas comunes a las demás mujeres"¹⁶. Son mucho más escasas las representaciones de mujeres anónimas, dentro de los grupos de gente que asiste a milagros, predicaciones, representaciones de la pasión, etc., o en las ambientaciones de escenas de las vidas de los santos.

En cuanto al primer punto, reconocimiento de su capacidad intelectual, la Iglesia ha mostrado siempre a través del arte, la conveniencia y aun necesidad de la lectura y estudio meditado de las Sagradas Escrituras, tanto para hombres como para mujeres. Ello es así también en este período, cuando no era frecuente la instrucción en las letras de las mujeres del pueblo llano, fuera de la aristocracia, pero sí en el ámbito de las mujeres consagradas a Dios a través de la vida conventual.

Se representa muy a menudo a la Virgen María dedicada a esta tarea –haciendo oración de meditación ante un libro–, en el momento de la Anunciación. Así, la Anunciación de Conrad Witz (hacia 1440-45), en el Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg: la Virgen lee un libro cuando es sorprendida por el Ángel Gabriel. Lo mismo sucede en la Anunciación de artista desconocido (el maestro de la Anunciación de

¹⁵ Josefina Planas Badenas, "El trabajo y la mujer en la Barcelona del siglo XV: estudio de sus representaciones artísticas en la pintura y miniatura del estilo Internacional", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1989 (38), 95-120.

¹⁶ Josefina Planas Badenas, 112.

Aix) del altar de Sainte-Marie-Madeleine en Aix-en-Provence (segunda mitad del s. XV) (fig. 7), y en múltiples ejemplos que sería interminable citar¹⁷.

También más avanzada su vida, el maestro de Perea nos representa la visita de Jesús resucitado a su Madre, a la que sorprende leyendo –o quizá mas bien orando con la ayuda de un libro– (Museo de Valencia, fines del XV).

Chiara Frugoni señala igualmente que "según una iconografía de la *Ecclesia* que se va afirmando precisamente en este período, se representa a la Virgen, al igual que a San Juan, con un libro en la mano, atributo tradicionalmente masculino"¹⁸. Consideramos que ello queda admirablemente ejemplificado en las figuras de la Virgen (coronada y sentada, con un libro abierto) y de San Juan que flanquean al Todopoderoso en el centro del gran retablo "El Cordero místico" de Jan van Eyck (terminado en 1432) de la Catedral de San Bavón en Gante (Fig. 9). Fuera de esa asociación con la representación de la Iglesia encontramos también a la Virgen leyendo en el "El jardín del paraíso" (retablo de un maestro renano –hacia 1410– del Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt del Main), sentada sobre la yerba dentro del "Huerto cerrado" del Cantar de los Cantares, mientras santa Dorotea recoge cerezas, Marta saca agua de la alberca y santa Cecilia presta su instrumento musical al Niño Jesús (fig. 6). En un paraje similar está "La Virgen entre las vírgenes Catalina, Cecilia, Bárbara y Úrsula", de escuela flamenca (1480), en el Rijksmuseum de Amsterdam; aquí son dos santas las que sentadas a su alrededor tienen un libro sobre sus rodillas. Sandro Botticelli nos presenta además el ejemplo de la Virgen escribiendo el Magníficat (1480) que se conserva en los Uffizi de Florencia (fig. 10).

¹⁷ Como ejemplo de las pinturas góticas españolas podemos citar entre otras muchas la de Ramón Solá de la catedral de Gerona, la de Pedro de Córdoba de la catedral de Córdoba o la atribuida a Luis Dalmau del Museo de Valencia, del siglo XV. En el primer renacimiento italiano, la de Fra Angélico (1430-1435) del Museo del Prado de Madrid o la de Donatello (hacia 1435) esculpida en piedra, con dorados, que se encuentra en la Santa Croce de Florencia; y más adelante la de Piero del Pollaiuolo en Berlín o la de Leonardo da Vinci en los Uffizi de Florencia. Las flamencas pueden quedar representadas con las de Jan van Eyck, de la Galería Nacional de Washington y el Museo Metropolitano de Nueva York, la del Maestro de Flémalle de este mismo Museo, o la de Van der Weyden del Louvre de París.

¹⁸ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 439.

La lectura es también pues, como vemos, ocupación frecuente de algunas santas, que tienen el libro entre sus atributos. Así el caso de Santa Catalina, que como señala Áurea de la Morena es "modelo de inteligencia y conocimiento de la religión cristiana ante los sabios de Alejandría, la sabiduría apoyada en la fe y de aquí su patronazgo universitario"¹⁹. De esta santa nos dice Chiara Frugoni: "Un rasgo que las imágenes nunca dejan de destacar es la capacidad dialéctica de la santa reina, la habilidad para predicar y convencer, gracias a su cultura, a los filósofos paganos incrédulos con quienes sostiene una triunfal disputa". Queda ilustrado con el fresco del siglo XV de Pizzocorno, de la abadía de San Alberto de Butrio, allende el Po paviano, donde se le ve "segura de sí misma con el libro en la mano y el gesto admonitor, enfrentarse ella sola al rey y al grupo de filósofos que inútilmente agitan, derrotados, otros libros". En este mismo trabajo se cita a Santa Catalina de Siena (1347-1380) que "eligió ser hermana de la penitencia, en la orden tercera de los dominicos, orden que había hecho de la cultura el arma principal para convencer y derrotar a los herejes, y en la cual la santa encontró el espacio y la posibilidad de desarrollar sus grandes dotes". De ella nos dice que "sus biógrafos, Raimundo de Capua y Tomás de Antonio de Siena, los 'Caffarini', subrayaron la autenticidad de la misión profética, la gran doctrina de la santa y las analogías con San Juan", a la vez que "la difusión de la imagen de Catalina de Siena contribuyó a afirmar las prerrogativas de la santa, que se acepta a pesar de tratarse de una mujer"²⁰. Volviendo a Catalina de Alejandría, la tenemos representada sentada a los pies de la Virgen del Maestro de Flemlle (de la Galería Nacional de Washington) (fig. 8) y en la escultura de madera policromada de Santa Catalina de Obersimonswald (fig. 11), cerca de Friburgo (hacia 1400): La santa, de pie sostiene con su mano derecha el libro que está leyendo, mientras que en su mano izquierda sujeta una espada, casi oculta por el manto, símbolo del martirio.

Del mismo modo el libro es atributo de otras santas, como la Santa Bárbara de Robert Campin, el maestro de Flémalle (discípulo de Van Eyck), en el Museo del Prado (fig. 13). En esta pintura la santa lee sentada en un banco, dentro de un aposento de su época, teniendo a su

¹⁹ Áurea de la Morena, "Representación de la santidad femenina a fines de la Edad Media en la pintura castellana", en VV. AA., *La condición*, 450.

²⁰ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 461-463.

espalda una chimenea encendida. La misma iconografía ostenta la inacabada Santa Bárbara de Jan van Eyck del Museo Real de Amberes. Otros ejemplos son: Santa Clara del retablo de San Nicolás, San Antonio Abad y Santa Clara de la Sociedad Arqueológica Luliana de Palma, probablemente de Martín Mayol; Santa Lucía, del retablo de la santa en Albal (Valencia), que como la anterior es del siglo XIV; Santa Quiteria de Benito Arnaldín en la colección Mateu de Barcelona (S. XV), Santa Úrsula del Maestro Jacobo del Museo de Barcelona, y Santa Dorotea de Nardo di Cione de la Galería Nacional de Praga (fig. 12).

Respecto a las mujeres de vida consagrada, leemos en Chiara Frugoni: "Dentro de los muros que la separan de la sociedad humana, y en primer lugar de los hombres, la mujer se les une en la cultura, dedicándose a la oración y la meditación, para lo cual es necesario leer, escribir, estudiar, meditar"²¹. La ilustración que acompaña a este párrafo es una miniatura del siglo XV tomada del Salterio de Enrique VI, que muestra a una "doble fila de clarisas, disciplinadamente reunidas en el coro, cada una con el libro de los salmos abierto, cantando u orando"²². En el arte de la pintura, la misma autora se refiere a una tabla del siglo XIV, "que representa a la beata Umiltà muerta en 1310, junto con historias de su vida" (figs. 14 y 16); en ella —nos dice— se "ilustra muy bien la vida de un convento, escandida por la lectura, la enseñanza docta, la escritura. Se ve a la beata, abadesa y fundadora de las hermanas vallombrosanas, retratada leyendo en su celda, luego en el refectorio mientras lee a las hermanas, desde el púlpito, un libro edificante y, por último, ocupada en dictar sabias enseñanzas a dos de ellas que, en cuclillas, escriben con diligencia"²³. Fuera ya del ámbito de las representaciones plásticas, numerosas obras literarias, miniaturas etc., con autoría femenina, son la confirmación de este hecho.

Otro tema en relación con éste es el de la mujer, la madre, considerada como primera maestra de la prole, a la que enseña a leer, como parte también de la iniciación de los hijos en la fe de la Iglesia.

²¹ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 454.

²² Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 456.

²³ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 461. Ilustración: *Storie della Beata Umiltà leyendo en el refectorio y Umiltà dictando a la monja*. Pietro Lorenzetti. Florencia, Uffizi.

Chiara Frugoni²⁴ recoge un ejemplo muy significativo: "En una tabla del siglo XV que se ha conservado en la iglesia de Santa María en Capraia di Sillico, en Pieve Fosciana, Lucca, atribuída, no sin dudas, a Pietro da Talada, la Virgen ha apartado la vista del misal que tiene en la mano abierto en la página del Magnificat, para observar al pequeño Jesús, que está sentado en su regazo y tiene en la mano una paleta con forma de tabla de cocina, enyesada, sobre la cual están escritas las letras del alfabeto y sílabas formadas por una sola letra repetida y asociada con cada una de las vocales: detalle interesante porque nos muestra un método preciso de enseñanza; el pequeñín las va deletreando mientras pasa el dedo sobre ellas, para no perderse". Aunque menos expresivas son mucho más abundantes las imágenes de la Virgen con el Niño ante el que se abre un libro: tales son la de Antonello da Mesina del Museo de Historia del Arte de Viena (1476), del retablo de San Casiano, o las flamencas de Van der Weyden del Museo del Prado (fig. 15) y la de Petrus Christus del Museo de Arte de Kansas City (s. XV).

Otras veces es la Virgen Niña quien aprende a leer, guiada por su madre Santa Ana; o bien colaboran juntas en la tarea de instruir al Niño Jesús. En un ejemplo proporcionado también por Chiara Frugoni, la Virgen "aprende, de pie y ya adolescente, a leer en un salterio (colección de salmos), apoyado sobre un atril alto, mientras la madre, Ana, a sus espaldas, le muestra la línea a deletrear, que es el versículo, bien elegido, del salmo 44, 11-12, en el que se invita a aceptar la voluntad divina". Y observa: "María, al aprender a leer, aprende al mismo tiempo su destino"²⁵. Más próximo a nuestro ámbito, en el retablo de la Almudaina de Ramón Destorrents, 1353 (Museo das Janelas Verdes, Lisboa), Santa Ana sujeta el libro que la Virgen, sentada en sus rodillas, lee; también en Javier (Navarra), Parroquia de la Anunciación, en el retablo de la Sagrada Familia, Santa Ana y San Joaquín sentados acogen a la Virgen niña que, de pie, lee en un libro. No lejos de allí, en la Ermita de la Trinidad de Lumbier (Navarra), Santa Ana, sentada, sostiene al Niño Jesús, a quien la Virgen, sentada a su lado, muestra un libro para que lea. En la Sagrada Familia de Signorelli, es la Virgen sentada la que sostiene el libro ante el Niño Jesús

²⁴ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 451.

(de pie), mientras San José adora a éste con la rodilla doblada en tierra. Es significativo que en este caso, estando ambos presentes, sea la madre –y no el padre– la encargada de la misión docente.

Es de hacer notar el motivo, religioso, que en todo caso impulsa a adquirir esos conocimientos, cuya necesidad quizá en otros ámbitos culturales todavía no había sido sentida ni reconocida, al menos en lo referente a la mayoría de las mujeres. La Iglesia a través del arte, anima a la mujer a practicar la lectura y la escritura, tanto en beneficio de su propia instrucción religiosa –necesaria para tender a la santidad a que todos somos llamados– como en beneficio de sus hijos.

5. Tareas manuales de la mujer.

Respecto a las profesiones o cometidos desempeñados por la mujer, los datos que encontramos a partir del arte religioso son menos significativos. Como ya advertimos antes, se trata más bien de detalles anecdóticos, más fáciles de encontrar en obras menos importantes, y por tanto según iconografías menos difundidas, de artistas locales. En todo caso se hallan representadas con dignidad y respeto.

Las tareas más comunes, las propias de la mujer, casada o doncella, en la época, eran hilar, coser o bordar. Y ello, tanto en las damas de la nobleza como en las económicamente menos dotadas, y tanto dentro del ámbito privado como en el público, bien contribuyendo al lujo de su dote o a la subsistencia familiar. J. Planas²⁶ observa que Francesc Eiximenis (1330-1409), en el *Regiment de la cosa pública* alaba estas tareas por dos motivos: económico uno, moral el otro, ya que impide la ociosidad, de la que nacen todos los pecados.

Pero si atendemos al significado religioso, propio de las representaciones estudiadas, su sentido aparece todavía más cualificado. Si en las imágenes de Eva –fuera ya del Paraíso– aparece ésta con los ins-

²⁵ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 451. Ilustración: Panel con escenas de la vida de la Virgen (hacia 1335), Musée National des Thermes et de l'Hôtel de Cluny, París.

²⁶ Josefina Planas Badenas, 97.

trumentos que permiten la labor de hilar²⁷ –así como Adán lleva los aperos de labranza–, la Virgen María, Nueva Eva, al asumirlos, quita a estos trabajos todo significado de castigo por la caída, dándoles un sentido redentor, como fuente de mérito.

J. Planas cita dos ejemplos en pintura de Lluís Borrassà. En el retablo dedicado a la Virgen María y San Jorge en el convento de San Francisco en Villafranca del Penedés, datado hacia 1400, "la Virgen Niña junto a sus compañeras, muestra el tejido de púrpura bordado que resulta ser el elegido (según narración de los evangelios apócrifos y la leyenda dorada). Por este motivo, en otro compartimento, la Virgen recibe el homenaje de las doncellas que danzan en torno suyo al son de la música de dos ángeles celestiales". En una tabla del Museo Diocesano de Barcelona, atribuida también a este autor, "la Virgen, sobre un trono, corta una tela ayudada por una serie de ángeles (uno de ellos le enhebra la aguja) mientras Jesús da sus primeros pasos mediante una especie de andador de la época"²⁸. Chiara Frugoni recoge el detalle de "María haciendo la malla"²⁹, una pintura en la que la Virgen confecciona una túnica para el Niño Jesús que está, con un libro, a sus pies. Podemos añadir la Sagrada Familia de Martín Torner (último cuarto del s. XV) en la colección Villalonga de Palma de Mallorca, en la que mientras San José trabaja en el banco de carpintero, la Virgen opera en un telar.

Entre las santas que se dedican a estas tareas encontramos, citado por J. Planas, el retablo de San Antonio Abad y Santa Margarita; en el cual ésta, representada con un huso en la mano, señala al cielo para significar su vocación a Olibrio que le declara su amor³⁰. Y dentro del capítulo de ambientación de la vida cotidiana, vemos cómo en la Anunciación a Santa Ana, fresco de Giotto en la Capilla de los Scrovegni o de la Arena, en Padua (hacia 1303-5), mientras Santa Ana recibe el mensaje del ángel en una estancia, fuera –en el porche– una doncella hila (fig. 17).

²⁷ Puede verse en la *Historia de Adán y Eva*, de la Biblia de Burgos –fin s. XII–, fol. 12v. Biblioteca Provincial de Burgos, y en el claustro románico de Santa María de l'Estany, citados por J. Yarza. También podemos ver a Adán cavando la tierra y a Eva hilando, en los relieves de piedra del Portal superior de la Sainte-Chapelle de París (s. XIII) (fig. 20).

²⁸ Josefina Planas Badenas, 97-98.

²⁹ *Buxtehuder Altar*, de Meister Bertram. Hamburger Kunsthalle (hacia 1400), en Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 447.

³⁰ Josefina Planas Badenas, 98.

Sobre otras profesiones, o tareas realizadas por mujeres, los ejemplos son mas bien escasos en el ámbito religioso, fuera de las comadronas que asisten a los distintos nacimientos (de la Virgen, de santos como Juan el Bautista, etc.), las sirvientas que atienden los banquetes o acompañan a sus dueñas³¹, o las que cuidan enfermos o atienden a los necesitados³². La propia Virgen María aparece atendiendo a su prima santa Isabel en el momento del nacimiento del Bautista o bañando al recién nacido³³, así como atendiendo a San José en el trance de su muerte. Las mujeres músicas, cuando aparecen, no tienen el carácter frívolo e incluso pecaminoso de las representaciones románicas o de los primeros manuscritos. Así, se representa dignamente la mujer que sentada toca un instrumento de cuerda, mientras se desarrolla el banquete a que es invitado Jesús, en el retablo de Santo Tomás de la Colegiata de Daroca, por el llamado maestro de Morata.

En todos estos casos, pensamos que las obras artísticas simplemente reflejan una realidad de los usos de la época. Y, fuera de su constatación de estar desempeñando trabajos dignos, la Iglesia no pretende con ello inducir a la mujer de su tiempo a realizarlos con exclusividad; como tampoco podemos inferir de estas obras de arte intención alguna de impulsarle a realizar otras tareas consideradas en su tiempo menos femeninas.

³¹ Así la sirvienta que llena el vaso del monje en una escena de la Historia de San Benito, del fresco realizado en 1497-98 por Signorelli en el claustro de la Abadía de Monte Oliveto Maggiore, en Siena (fig. 18). Aparecen abundantes doncellas, por ejemplo, en la Natividad de Masaccio que se encuentra en los Museos Nacionales de Berlín.

³² Santa Lucía dando limosna, en una pintura, colección particular, Barcelona, de hacia 1400, obra de Bernat Martorell, citado por Josefina Planas Badenas, 100 y 116.

³³ Josefina Planas Badenas, 108. En la nota 71 recoge abundantes ejemplos del ámbito barcelonés. Podríamos añadir algún ejemplo del arte flamenco, muy detallista, como el tríptico de San Juan Bautista de Van der Weyden (hacia 1448-1453) en los Museos Nacionales de Berlín (fig. 21), o el Nacimiento del Bautista en el *Libro de Horas*, Turín-Milán de Jan van Eyck (hacia 1420) en el Museo Cívico de Milán. La misma escena, con abundantes doncellas la representa el italiano Bartolomeo di Giovanni (fines del s. XV) del Art Institute de Chicago. La atención de las mujeres a Santa Ana en el nacimiento de la Virgen puede observarse en las representaciones del llamado Maestro de la Vida de María del Alte Pinakothek de Munich (fig. 19) y del Maestro de las tablas Barberini del Museo Metropolitano de Nueva York, ambas del siglo XV.

6. El patrocinio de la mujer.

Un último capítulo, en el que la mujer se encuentra de nuevo ensalzada por el arte religioso, es el de las santas protectoras de las florecientes ciudades italianas de la época. Nos lo recoge de nuevo Chiara Frugoni, citando la tabla que pintó Nicolò Gerini en 1402 y que se conserva en el museo de San Gimignano, representando a santa Fina (muerta en 1253) con una pequeña reproducción de dicha ciudad. Del mismo modo, observa también cómo Santa Catalina de Alejandría es tomada por protectora de Treviso, por lo que aparece teniendo en su mano una reproducción de esta ciudad, en un fresco de la iglesia de las siervas de María, pintado entre la sexta y la séptima década del siglo XIV por un seguidor de Tomás de Módena³⁴.

* * *

En definitiva, con este somero recorrido por los temas femeninos del arte religioso de los siglos XIII a XV, hemos pretendido mostrar un pequeño episodio del camino que históricamente se ha ido recorriendo en la gran tarea del reconocimiento de la igual dignidad que la mujer tiene dentro de una sociedad desde arcano construida por hombres, camino en el que la Iglesia tiene un papel relevante. Como el propio Papa Juan Pablo II señala en su Carta Apostólica *Mulieris dignitatem*³⁵, a pesar de que Jesús enseñó con palabras y obras rotundas esta igualdad, y de que por tanto en la doctrina revelada –predicada por la Iglesia– siempre se ha reconocido explícitamente, en la práctica –y también en medios eclesíasticos– se ha venido contaminando con prejuicios sociales que sólo muy lentamente con el paso de los años va siendo posible desenmascarar³⁶. El desarrollo de la teología, de la pastoral y del

³⁴ Chiara Frugoni, "La mujer imaginada", 463-464.

³⁵ Carta apostólica *Mulieris dignitatem*, del Sumo Pontífice Juan Pablo II, con ocasión del Año Mariano, del 15-VIII-1988, editado en español por Ediciones Palabra, folletos Mundo Cristiano, nº 481-482. En ella puede comprobarse el efectivo reconocimiento por la Iglesia de la dignidad de la mujer, con abundantes referencias históricas a su predicación.

³⁶ El Santo Padre hace referencia a los escritos de San Pablo que han levantado polémica en el tema de la discriminación de la mujer respecto al marido: "Encontramos diversos textos en los cuales los escritos apostólicos expresan esta



1



2



3



4





5



6



7



8



9



10



11



14



13

16



17



18



19



21



20

derecho canónico, ha contribuído a que cada vez ese mensaje resulte más claro, más explícito, y sea mejor asimilado. El arte pictórico y escultórico religioso, unido a aquél, es un medio más, si no el más eficaz quizá el más bello, entre los llamados a contribuir a esta meritoria obra, que redundará en una mayor dignidad y felicidad de toda la humanidad.

María Antonia Frías Sagardoy
Escuela Técnica Superior de Arquitectura
Universidad de Navarra
31080 Pamplona España



novedad (la evangélica no discriminadora), si bien en ellos se percibe aún lo 'antiguo', es decir, lo que está enraizado en la tradición religiosa de Israel, en su modo de comprender y de explicar los textos sagrados, como por ejemplo el del *Génesis*. Las cartas apostólicas –continúa– van dirigidas a personas que viven en un ambiente con el mismo modo de pensar y de actuar. La 'novedad' de Cristo es un hecho; constituye el inequívoco contenido del mensaje evangélico y es fruto de la redención. Pero al mismo tiempo, la convicción de que en el matrimonio se da la 'recíproca sumisión de los esposos en el temor de Cristo' y no solamente la 'sumisión' de la mujer al marido, ha de abrirse camino gradualmente en los corazones, en las conciencias, en el comportamiento, en las costumbres. Se trata de una llamada que, desde entonces, no cesa de apremiar a las generaciones que se han ido sucediendo, una llamada que los hombres deben acoger siempre de nuevo", *Mulieris Dignitatem*, 88.