



ASPARKÍA

Investigació Feminista

Arquitectura y espacios de género

Número 21. 2010

Asparkia es una publicación anual que aparece en forma de monográfico abordando aquellos temas encuadrados dentro de la investigación feminista y los estudios de género con una perspectiva interdisciplinar. El público al que va dirigida, sin ser por esto exclusiva para dicho fin, es aquel que se halla constituido por aquellas personas cuyo trabajo, investigación o intereses están vinculados al objeto de la revista. Los números monográficos a los cuales se consagrará en los siguientes años se exponen al final de la publicación, aunque también está abierta a la recepción de todo tipo de trabajo original de índole científico que se englobe dentro de la temática aquí tratada. A su vez, dado que *Asparkia* se ilustra con imágenes inéditas creadas por mujeres, ofrece la oportunidad a las artistas que así lo deseen de publicar una serie pictórica de su obra vinculada con el objeto de nuestra investigación.

NOTA: *Adjuntamos al final de cada número las normas de redacción y de ilustración para el envío de trabajos y obras originales.*

EDICIÓN A CARGO DE:

Juncal Caballero Guiral (*Universitat Jaume I*)

DIRECTORA

Sonia Reverter Bañón (*Universitat Jaume I*)

SECRETARIA

Juncal Caballero Guiral (*Universitat Jaume I*)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Mercedes Alcañiz Moscardó (*Universitat Jaume I*); Rosa M^a Cid López (*Universidad de Oviedo*); Mary Farrell Kane (*Universitat Jaume I*); M^a José Gámez Fuentes (*Universitat Jaume I*); Pascuala García Martínez (*Universitat de València*); Begoña García Pastor (*Universitat Jaume I*); Pilar Godayol i Nogué (*Universitat de Vic*); Marina López Martínez (*Universitat Jaume I*); Jordi Luengo López (*Universitat Jaume I*); Gloria Marcos Martí (*Coordinadora de Esquerra Unida del País Valencià*); Carmen Olària i Puyoles (*Universitat Jaume I*); Alicia H. Puleo García (*Universidad de Valladolid*); Elisa Sanchos Pérez (*Bibliotecaria. Direcció General de la Dona. València*); Patricia Soley Beltran (*Universitat Ramon Llull de Barcelona*); Alba Varela Lasheras (*Librería Mujeres. Madrid*); Asunción Ventura Franch (*Universitat Jaume I*); Lydia Vázquez Jiménez (*Universidad del País Vasco*).

CONSEJO ASESOR

Judith Astelarra Bonomí (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Neus Campillo Iborra (*Universitat de València*); M^a Ángeles Durán Heras (CSIC); Julia García Maza (CSIC); M^a Jesús Izquierdo Benito (*Universitat Autònoma de Barcelona*); Maribel Martínez Benlloch (*Universitat de València*); Anna M^a Moix (*Escritora*); Carme Riera (*Escritora*); Carme Senabre Llabata (*Universitat de València*); Julia Sevilla Muñoz (*Universidad Complutense de Madrid*); Néliida Bonaccorsi (*Universidad Nacional del Comahue, Argentina*); Shirley Mangini (*California State University – Long Beach- Estados Unidos*).

REDACCIÓN

Asparkia. Investigació Feminista. Instituto Universitario de Estudios Feministas y de Género. Universitat Jaume I de Castelló. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Despacho: HC2S29DL. Av/ Sos Baynat, s/n 12071 – Castelló de la Plana (España). Teléfono: 964 729 971. e-mail: if@uji.es / asparkia@gmail.com. Corrección Editorial a cargo de Juncal Caballero Guiral.

Administración, distribución y suscripciones:

Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions. Universitat Jaume I. Edifici de Rectorat i Serveis Centrals. Planta 0. Campus de Riu Sec. 12071 – Castelló de la Plana (España).

NOTA: *Adjuntamos al final de cada número la hoja de suscripción de la revista con sus respectivos precios y demás particularidades.*

Asparkia

Investigació Feminista • N.º 21 (2010)

Asparkia no se identifica necesariamente con los contenidos de los artículos firmados.

Prohibida la reproducción total o parcial de los artículos sin autorización previa.

Asparkia se encuentra indexada en la base de datos del ISOC del CINDOC y en el LATINDEX.

Publicacions de la Universitat Jaume I

Imprimeix: Innovació Digital Castelló, S.L.U.

Dip. Legal: CS 376-1992

ISSN: 1132-8231

BIBLIOTECA DE LA UNIVERSITAT JAUME I Dades catalogràfiques

ASPARKIA: Investigació feminista. - n.º 1 (1992)-
[Castelló] : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1992-
il. ; cm
Anual
ISSN 1132-8231
1. Dones. I. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la
Universitat Jaume I, ed.
396(05)

ÍNDICE/SUMMARY

	Página
IL.LUSTRACIONES	
Julia Galán Homenaje a Ana Mendieta <i>In honor of Ana Mendieta</i>	7
ARTICLES	
Begoña Pernas: Utopías de la vida privada <i>Utopia of Private Life</i>	11
Julia Galán: Mujeres artistas y arquitectura <i>Female Artists and Architecture</i>	25
Rafael Matas Fernández & Laura Luque Rodrigo: La mujer en el espacio pintado. De la Edad Moderna a la Contemporánea <i>The Woman in the Painted Space.</i> <i>From the Modern to the Contemporary Age</i>	47
Roxana Sosa Sánchez: Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista <i>Artistic Models and Feminist Sociology</i>	65
Victoria Quirosa García & Lucía Gómez Robles: El papel de la mujer en la conservación y transmisión del patrimonio cultural <i>The Role of Women in the Conservation and</i> <i>Dissemination of Cultural Heritage</i>	75
Alejandra Val Cubero: Mujeres arquitectas en el sudeste asiático: el caso de la India: Educación, globalización y tradición <i>Women Architects in the Asian Southeast: the Case of India:</i> <i>Education, Globalization and Tradition</i>	91
Inés Pérez: Corazón de hojalata, hogar de terciopelo: La cocina, epicentro del mundo doméstico (Mar del Plata – Argentina, 1950-1970) <i>Heart of Tin, Home of Velvet: The Kitchen, Epicenter</i> <i>of the Domestic World (Mar del Plata – Argentina, 1950-1970)</i>	105

Felipe Serrano:

- Frailles y monjas, conventos y monasterios:
Cuestiones de género en la arquitectura mendicante
Friars and Nuns, Convents and Monasteries:
Questions of Gender in Mendicant Architecture 129

Jesús González Fisac:

- Espacio, mujer y función monacal: Mecanismos y recursos
(heterotópicos) contra la dominación patriarcal
Space, Women and Monastic Function: (Heterotopics)
Mechanisms and Resources against the Patriarchal Domination 149

María José Collado:

- La mujer granadina como mecenas de espacios funerarios durante el
Antiguo Régimen
The Women of Granada as Patrons of
Funeral Spaces during the Ancien Régime 169

RETRATS

Reyes Arcusa López:

- Kazuyo Sejima: arquitecta japonesa
Kazuyo Sejima: Japanese Architect 187

TEXTOS

**Inés Sánchez de Madariaga, María Bruquetas Callejo
& Javier Ruiz Sánchez**

- Una agenda de investigación en España sobre género y urbanismo
An agenda of Research in Spain on Genre and Urbanism 193

CREACIÓ LITERÀRIA

Esther Recio:

- Olga infinita 201

- LLIBRES..... 205

ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS / SUMMARY OF THE PICTURES



..... 1



..... 9



..... 185



..... 191



..... 199



.....
Julia Galán es artista y profesora de la Universitat Jaume I de Castellón.



Articles

BEGOÑA PERNAS¹

Utopías de la vida privada

Utopia of Private Life

RESUMEN

El artículo recorre la historia de la construcción de la vida privada desde el siglo XVI, con la intención de mostrar que esta esfera está unida, por un lado, a la diferencia entre mujeres y varones, es decir a la construcción del sexo y del género, y por otra, a los espacios residenciales y urbanos tal como los hemos conocido en Occidente. El recorrido permite observar cómo la identidad sexual y la creación de la privacidad son ambas fundamentales para el triunfo de la moral, la idea de la buena vida y la hegemonía de la clase burguesa. Pero también desvela que esa misma cultura se encuentra en descomposición, sin que tengamos elementos suficientes para analizar qué clase de cultura la ha sustituido y cuáles son sus efectos sobre la vida cotidiana y sobre la vida colectiva. Con el triunfo de la esfera privada sobre la pública desaparece, paradójicamente, tanto la idea de intimidad como la idea de política. Con ellas termina también la diferenciación urbana y quizás se hace irrelevante la diferencia entre mujeres y hombres, mientras otros espacios y otras identidades toman el relevo.

Palabras clave: vida privada, hogar, género, política, ciudad, suburbio, cultura burguesa.

ABSTRACT

The article looks at the history of the construction of «private life» since the sixteenth century in order to demonstrate that this sphere is linked, on the one hand, to the difference between men and women, i.e. the construction of sex and gender, and, on the other, to the residential and urban spaces familiar to Western readers. This historical overview enables us to observe how sexual identity and the creation of «privacy» are both essential to the triumph of moral notions, ideas about the «good life» and the hegemony of the bourgeoisie. It also shows that this culture is in decline, although we do not have sufficient information to analyze what kind of culture is replacing it, or the effects of this replacement on everyday and collective life. With the triumph of the private sphere over the public, both the idea of intimacy and the idea of politics paradoxically disappear. With their disappearance, urban differentiation ends, and perhaps the difference between men and women becomes irrelevant as it is superseded by other spaces and other identities.

1 Historiadora. Integrante del Colectivo Mujeres Urbanistas.

Key words: private life, home, gender, politics, city, suburb, bourgeois culture.

SUMARIO

-1. Intimidad. -2. Utopías domésticas. -3. La ciudad de las vidas privadas. -4. La sociedad de los hogares. -5. La sociedad-hogar. -6. Bibliografía.

El presente artículo se propone reflexionar sobre la idea de vida privada que subyace en nuestra forma de habitar. Intentaré mostrar la relación estrecha que existe entre la construcción de la ciudad, tal como se ha desarrollado en Occidente, y la construcción de una esfera privada donde el género, frente a otras determinaciones, se convierte en el rasgo fundamental para explicar el destino humano. La hipótesis del artículo es que la relevancia del sexo de los individuos, típica de la sociedad burguesa, se construye al mismo tiempo que el espacio de las ciudades y se destruye también, en el momento actual, junto con la idea misma de ciudad.

Pero para llegar a este punto, hay que recorrer un largo camino. El paisaje actual de nuestras ciudades no nace sólo de un orden económico, sino que parte de un sentido común, unas ficciones y unos intereses inseparables de la creación de una cultura burguesa, de una utopía de la buena vida construida durante varios siglos y entre cuyas ruinas aún vivimos.

Pues la vida privada, aunque necesitó bases materiales, se construyó primero en la imaginación, y fue proyectada como una promesa en la que el individuo, un nuevo sujeto de la Historia, tendría cabida. Un lugar en el que escapar del yugo de la comunidad, de la presión de la familia extensa, del control del honor y de la fama, de todo aquello que hacía la vida interesante y opresiva en épocas anteriores. Un espacio en el que florecerían virtudes nuevas, como el ahorro o el pudor, y nuevos placeres, tan extraños como la lectura, aunque también nuevas presiones psicológicas antes desconocidas. Como toda promesa, tenía su reverso. Los sujetos tendrían que renunciar alegremente a toda vida pública (no sólo a la política, también a la fama, el honor, o el motín y la revuelta), y dedicarse sólo a producir los bienes que una vida privada cada vez más voraz iba a necesitar. Pero eso es sólo el final irónico de una historia que empieza de otra forma.

Empieza por una pregunta compleja: ¿qué es vida privada? Llamamos privada a la vida que pertenece de propio a las personas por el hecho de nacer, la vida que es por lo tanto común a todos los humanos, aunque cada uno la viva como una experiencia única e incluso solitaria. Una condición que ha sufrido, a lo largo de la historia, una completa inversión en su estatus (Arendt, 1993): para los griegos, privada era la vida «privada» de algo, es decir carente de lo esencial, dedicada a la necesidad y a la repetición, ajena a la verdadera

vida que se escenificaba en la esfera pública, a ojos del mundo, donde era posible realizar discursos o acciones extraordinarios.

En privado se llevan a cabo las actividades de las que depende la vida de la especie: las necesidades fisiológicas, la vida afectiva, la reproducción, el nacimiento y la muerte. Sólo en la época moderna, como veremos, empieza a adquirir la vida privada el prestigio que la ha acompañado hasta nuestros días, uniéndose a las citadas necesidades todos los bienes y virtudes de la introspección y la intimidad: el cultivo del yo y la felicidad doméstica, por ejemplo.

Para el mundo clásico, la esfera privada, como espacio de la necesidad opuesto a la libertad, era el lugar propio de los esclavos y de las mujeres, dedicados por destino a la labor de mantenimiento de la vida. Si tenía algún valor político, se debía a que tener propiedad y familia daba derecho a una existencia pública como ciudadanos, era su condición de partida.

Para los modernos, de forma totalmente opuesta, es en la esfera privada donde las personas pueden ser «libres», es decir manifestar libremente sus diferencias y singularidades. La vida privada aparece como el espacio natural, la reserva natural, diríamos, del individuo. Iguala y diferencia a la vez. Iguala porque es el bien del que todos disponen. Una vez extendida por todo el tejido social, cualquiera que sea la clase social, la posición en el mercado, la filiación política, todos somos iguales en una cosa: tenemos una vida privada cuyo rasgo es que nos permite desarrollar una personalidad propia, una identidad que hoy se considera un rasgo importante de una vida humana.

Mientras que los trabajadores son intercambiables en el mercado, los ciudadanos se agrupan en intereses o facciones, y los individuos se comportan y se definen como masa en la sociedad de consumo, en la vida privada puede florecer la subjetividad y la única diferencia relevante es la generación, es decir la edad, y el género. Una diferencia que se va elaborando y completando, hasta adquirir dimensiones casi monstruosas, a lo largo del siglo XIX, época muy creativa en individuos, que hace nacer infantes por primera vez en la historia y hombres y mujeres con una subjetividad diferenciada, quizás también por vez primera.

El primer momento de esta evolución, que seguiremos de forma muy esquemática hasta el momento actual, se encuentra probablemente en los países bajos, en el siglo XVII, donde una serie de intensas transformaciones sociales impulsan la aparición de una nueva clase de individuos. No vamos a analizar tales complejas transformaciones, pero sí recordar algunas de sus claves: el auge de la riqueza comercial, el prestigio de los notables, la expansión de la espiritualidad protestante, la voluntad de oponerse a los valores aristocráticos y católicos, creando nuevos valores basados en el dominio de uno mismo; la separación, finalmente, del hogar y la domesticación del entorno físico de las ciudades e incluso de la naturaleza circundante.

Intimidad

Para hacernos una idea del mundo que nace en ese momento, nada mejor que recordar a los pintores holandeses (Rybczynski, 1989), en particular a De Witte o Vermeer, cuya fascinación se debe quizás al chocante contraste de su mundo, con, por ejemplo, el mundo de Velázquez u otros pintores católicos contemporáneos. Los espacios de sus pinturas aparecen por vez primera como íntimos y serenos, ordenados, con un solo personaje en ellos, casi siempre una mujer. Mirando sus cuadros, sabemos poco de la posición social de los personajes, y sin embargo sabemos mucho de su interioridad, o al menos sabemos que poseen una. Siempre están actuando, pero no trabajan: cosen, leen, hacen música. Cultivan una vida privada. Se ocupan, aparentemente reflexivas, de sí mismas, desarrollando aquello que es la promesa de una nueva clase social cuya baza es precisamente el orden, el dominio de sí, el ahorro, el conocimiento, la piedad íntima.

Sabemos que el momento es íntimo porque no miran a quien las mira, y porque nos sentimos invadiendo algo que no pertenece a lo público (aunque se muestran sin temor a ser vistas). Pero sobre todo sabemos que es íntimo porque los personajes son mujeres. ¿Por qué mujeres? Estamos tan acostumbrados a la idea de que la intimidad es femenina que la visión no nos sorprende. Pero en aquel momento, la elección es significativa y quizás la única posible. Ante un varón, la interpretación antigua hubiera prevalecido: un hombre escribiendo hubiera aparecido a ojos de sus contemporáneos como un negociante haciendo cuentas, un erudito, o un hombre de iglesia. La determinación social, la posición en una jerarquía externa, y con ella la admiración, la provocación o la burla se hubieran impuesto. Con una mujer se trata claramente de otra cosa, una imagen completamente nueva.

Pues hay que recordar que antes del triunfo de la cultura urbana y burguesa cuyo germen se observa aquí, no existía nada parecido a la intimidad o al hogar. Las viviendas en las ciudades no estaban separadas de las calles, mucho menos del trabajo artesanal o del negocio, y desde luego no estaban vacías: se calcula que en las viviendas de París, por la misma época, podían vivir alrededor de veinticinco personas entre sirvientes, inquilinos, parientes, etc. El dentro y fuera se mezclaba y la fama de una familia, como su devoción, su riqueza o su poder, debía mostrarse a ojos de los demás, revelarse u ocultarse, según conviniera a los intereses familiares y cortesanos.

Los nuevos individuos necesitan una esfera propia, claramente delimitada de la calle, para mostrar que la vida no es un espectáculo que se vive ante los demás, o si lo es, se trata de un espectáculo con un único espectador, Dios, y en su ausencia la propia conciencia, que antes debe ser educada y entrenada en la introspección. Todavía en el Renacimiento, la vida social es un asunto público, que se vive ante los demás, y en que las señales externas de autoridad o presti-

gio (o la limpieza de sangre, o el honor de las damas, etc.) son mucho más importantes para la identidad de las personas que cualquier rasgo personal o psicológico. No hay fuera y dentro, ni una identidad diferente a la apariencia.

Por eso, el individuo nuevo necesita delimitar su espacio, separarlo de la mirada popular o cortesana y a la vez exponerlo mediante nuevas técnicas políticas (entre las que se cuenta la pintura, claro está) para darle realidad y relieve. La nueva clase social se recoge en una interioridad, a la que dota de la personalidad de su propietario, que alberga una nueva idea de comodidad, de riqueza basada en el ahorro y no en el despilfarro, de transparencia frente a la falsa apariencia barroca, de ocupación frente a ociosidad, una nueva dignidad que nada tiene que ver con el honor, de autocontrol frente al control externo, y que construye nuevas alianzas matrimoniales basadas en intereses comunes y no en linajes, así como un nuevo trato con los hijos que empiezan a adquirir un valor específico.

Para universalizar este modelo cuya potencialidad es enorme, hace falta feminizarlo. Las mujeres en el antiguo régimen no se asocian jamás con el orden o la intimidad. O son una muestra, siempre expuesta, de la fama de una familia y de su estatus, o representan, en la literatura satírica, la locura y el desorden. De pronto, una nueva figura entra en la Historia, un sujeto que aparece en su radical novedad. Ahí está contenida la promesa de una existencia interior que se supone más rica y más auténtica, y que abre a la nueva clase burguesa la posibilidad de crear su propia moral y su propia estética, haciéndose sitio en una sociedad todavía señorial y plebeya.

Utopías domésticas

Para continuar con este breve relato de la vida privada, es necesario dar un salto geográfico e histórico y situarnos en la Inglaterra del Siglo XVIII. Para entender este momento, fundamental en la expansión de la utopía, seguiremos el libro de Nancy Armstrong *Deseo y ficción doméstica*. Para la autora, durante el siglo XVIII y XIX se produce en Inglaterra un doble triunfo cultural: el de la novela, y en particular lo que ella llama ficción doméstica, siendo Jane Austen la autora más importante del nuevo género. Y, en paralelo, un nuevo modelo de mujer, la mujer doméstica. Un modelo que se ha ido preparando a través de los manuales de conducta del siglo XVII, que por primera vez en la historia confían a las mujeres el papel de generar orden y paz, aplicando la sensatez a la educación de los hijos y a la economía de los hogares. Según la autora, ambos triunfos son necesarios para que triunfe una moral burguesa que debe afianzar su ascenso económico.

Veamos con ella cómo se comportan las heroínas de Jane Austen, primas hermanas de las custodias de la intimidad de los países bajos: no son hermosas,

no tienen mundo, son incapaces de astucia, son sinceras, estables emocionalmente, leen y escriben y aunque no trabajan jamás están ociosas. Basta recordar la imagen de la feminidad que transmite un libro apenas anterior, *Las amistades peligrosas*, para comprender la novedad de estos personajes. En la corte francesa, que el libro describe y critica, apenas hay diferencia en el comportamiento de hombres y mujeres, sólo la hipocresía impide a las segundas una vida igualmente licenciosa, la sinceridad o el pudor no son valores, pero sí la astucia y la manipulación, la vida transcurre en el juego de mostrar y ocultar, nunca en la transparencia, y el estatus y la fama son mucho más importantes para la identidad personal que cualquier rasgo de carácter.

Las heroínas de Austen son completamente diferentes de los modelos preexistentes y promueven la domesticación de la pequeña nobleza rural a la que pertenecen. Muestran las virtudes de la nueva clase emergente. Por vez primera, una persona no será juzgada por su posición o estatus, sino por los bienes de su espíritu, su sensatez, su conversación, su cultura moderada, su previsión y es ese talento el que les permitirá domesticar a los nobles y privatizar a los aristócratas.

Armstrong explica que se ha producido un doble desplazamiento: con anterioridad la moral, el buen gusto y los usos de una clase superior eran detentados en Inglaterra por los varones de la aristocracia. El desplazamiento consiste en que el baremo moral pase a ser detentado por la burguesía. ¿Cómo hacerlo sin enfrentamiento? Por dos vías: se hace en la ficción y se otorga a las mujeres. Como las mujeres no están marcadas por las determinaciones políticas, la operación no es sospechosa. Las mujeres quedarán así, en el nuevo orden social, apartadas de las relaciones políticas y de las prácticas económicas. A cambio, se les otorga autoridad (en la literatura y en la familia) sobre las emociones, el gusto y la moralidad, que son las formas de la interioridad y del control social moderno.

El segundo gran cambio es que el valor social no se basa ya en el estatus, en la posición por nacimiento de una persona, sino en sus cualidades. El individuo es, teóricamente, un ser que tiene valor político y económico con independencia de su nacimiento, posición, pertenencia territorial u otras determinaciones. La nueva sociedad necesita crear esos individuos indeterminados y literalmente desarraigados para obtener trabajadores, y necesita domesticar las nuevas fuerzas desatadas por la destrucción de los viejos anclajes mediante un nuevo orden, en el que la intimidad va a jugar un papel esencial. Las mujeres (o más bien la relevancia del sexo) tendrá una gran responsabilidad en esta operación. En el espacio público, en la política y en el negocio, resulta evidente que los nuevos individuos no son fruto de sus aptitudes ni seres aislados. Están divididos dramáticamente entre campesinos y ciudadanos, propietarios y obreros, en plebe urbana y burguesía, en facciones y clases.

Ninguna promesa liberal puede salvar el hecho material de las enormes diferencias sociales ni educar de una vez a las masas en la aceptación del nuevo orden. La promesa que se impone a las demás, como generadora de orden, es la utopía doméstica. Una vez más, la portadora de esos valores ha de ser una mujer. Para evitar el enfrentamiento simbólico con la nobleza, en un primer lugar. Una vez incorporados los nobles a la causa doméstica, habrá que extender el mensaje a otras clases sociales.

Las mujeres aparecen, por lo tanto, sin determinaciones políticas, aunque cargadas de nuevos rasgos psicológicos. Las heroínas de Jane Austen no son tanto burguesas, nobles o campesinas, como mujeres. Quizás por primera vez en la historia, la diferencia de género aparece como más importante, más determinante socialmente que la de clase o estatus. De esta manera se consigue una utopía universalizable a todas las personas agitadas y transformadas por la industrialización.

Dicho rápidamente: no todo el mundo podrá ser rico, ni tener poder, ni participar en la política, pero todo el mundo podrá tener al menos una cosa, un hogar, regido por el orden de un ama de casa. Podría decirse que la clase media (un concepto de la sociedad de masas) es ante todo una vida doméstica común, es decir un tipo de esposa común. Mediante el hogar, individuos heterogéneos, con intereses y pasiones enfrentados, encontrarán un lugar en la cultura moderna.

El poder de esta promesa no ha de ser despreciado. El orden social se basa en el orden de los hogares y los precisa para crear individuos constantes y estables. Una cita de Kant puede servir para ilustrar esta importancia y recordar la gran inversión que se ha producido desde la visión griega y romana de la vida doméstica:

La casa, el domicilio, es el único bastión frente al horror de la nada, la noche y los oscuros orígenes; encierra entre sus muros todo lo que la humanidad ha ido acumulando pacientemente por los siglos de los siglos; se opone a la evasión, a la pérdida, a la ausencia, ya que organiza su propio orden interno, su sociabilidad y su pasión. Su libertad se despliega en lo estable, lo cerrado y no en lo abierto ni lo indefinido. Estar en casa es lo mismo que reconocer la lentitud de la vida y el placer de la meditación inmóvil [...] La identidad del hombre es por lo tanto domiciliaria, y esa es la razón de que el revolucionario, el que carece de hogar y morada, y que tampoco tiene, por lo tanto, ni fe ni ley, condense en sí mismo toda la angustia de la errandez [...] El hombre de ninguna parte es un criminal en potencia².

2 Edelman, Bernard: *La maison de Kant*, Paris, Payot, 1984, pp. 25-26 (cit. por Perrot, Michelle: «Formas de habitación» en Philippe Ariès y Georges Duby: *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1987, vol. 8, pp. 9-12).

El segundo don será una psicología individual, cultivada en dicho orden, es decir, una vida privada. Las nuevas mujeres tendrán que ir desarrollando las técnicas y los rasgos personales de su nueva condición social: un currículum de la feminidad hecho de cualidades, cuidados y regulaciones, para generar los comportamientos civilizados que la sociedad necesita. De nuevo el orden, el ahorro, la moral, serán técnicas domésticas, entrenadas en la ficción, que irán adquiriendo las mujeres no ficticias, renunciando a otras libertades a cambio de un nuevo estatus social y de una forma innegable aunque limitada de poder. El siguiente paso será extender dichos valores a la sociedad en general a través de la caridad primero, de los servicios sociales y sistemas públicos más adelante.

Cuando todos los controles externos (de la Iglesia, la comunidad, el gremio, etc.) están debilitándose y la sociedad sufre los grandes sobresaltos de la primera industrialización, se entiende la dificultad y necesidad de imponer y extender los rasgos de la nueva cultura a las masas. Esta necesidad se observa mejor si de nuevo damos un salto y analizamos un tercer momento, la extensión de la vida privada a las clases populares.

La ciudad de las vidas privadas

Para observar este nuevo cuadro, el del triunfo de la burguesía en el siglo XIX, seguiré el libro de Ursula Paravacini, *Habitat au féminin*, que resume su investigación sobre la vivienda y sus transformaciones durante la industrialización en Francia. En él analiza una nueva transformación: la formalización del espacio privado y la elevación de la familia como única satisfacción de las necesidades de relación de los individuos, frente al mundo de los intereses que puede regir el trabajo y la política.

No nos resultará extraño que sea la mujer burguesa la que adquiere, en este momento, un nuevo papel muy importante en la construcción material y en la hegemonía cultural de su clase. El paso que debe dar para ello es el de patrona a ama de casa. La autora describe las formas de habitar de la primera industrialización, en particular de la industria textil: en esta primera etapa las alianzas entre familias son fundamentales para acumular el capital, hacen falta muchos hijos para asegurar la descendencia y la esposa participa en la gestión de la fábrica: inspecciona los tejidos, lleva las cuentas, negocia, etc. La familia del patrón vive normalmente en la misma fábrica, al igual que los obreros y obreras. Cuando la industria crece y se diferencia la gestión del negocio y la familia, la casa se separa de la fábrica, y la mujer adquiere un papel, que nos resulta más familiar, de representación de clase y de cuidadora del confort y la intimidad de la familia.

De nuevo el género aparece en primer plano, por delante de la clase. La mujer, que no se presenta ya como patrona, sino como madre y ama de casa,

puede ejercer un papel en la transformación de las mujeres del pueblo, a través de la beneficencia. Sus armas seguirán siendo la moralidad y el gusto, motores cada vez más importantes de la vida social urbana y provinciana. Al mismo tiempo, sigue creciendo la importancia de la vida privada y el hogar se llena de nuevas normas y exigencias, higiénicas, médicas, sexuales, educativas. La casa se convierte en el ámbito social más regulado y normalizado, empeñado en hacer desaparecer los rastros físicos del trabajo proletario y en poner las bazas de clase, la inteligencia, la gestión, el control de uno mismo, etc., por encima de las crudas realidades materiales.

Mientras tanto, como relata Paravacini, en los talleres, en las fábricas, o a domicilio, las mujeres obreras trabajan y lo hacen de forma creciente. La autora calcula ocho millones de trabajadoras entre finales del siglo XIX y las dos primeras décadas del siglo XX, una cifra que a partir de ese momento empezará a descender y no volverá a encontrarse en Francia hasta 1980.

La extensión de la vida privada a los obreros empieza por la destrucción de su hábitat. Hasta ese momento, el pueblo vive en barrios densos cuya vitalidad es utilizada en todas las revueltas del siglo. Con el triunfo de la burguesía, en París y en el resto de las grandes ciudades europeas y americanas, se derriban los viejos barrios populares y se crean las infraestructuras que necesitan las ciudades para su nuevo papel de centros financieros o comerciales. La burguesía se traslada a los centros reformados (el París de Haussman) para la representación y confort, mientras que el pueblo es expulsado a los alquileres suburbanos que siguen creciendo con los nuevos habitantes que llegan del campo. Lugares donde, junto con la falta de comodidad y de equidad, surgen también nuevos espacios, patios, corralas, callejones, nuevas formas de sociabilidad y ocio, meriendas y bailes, y formas de ayuda mutua frente a la incertidumbre económica.

La autora explica cómo, en la segunda revolución industrial (las primeras décadas del siglo XX), crecen estos suburbios y el hábitat obrero se aleja de las fábricas, comenzando a crearse ciudades dormitorio en terrenos antes agrícolas y a experimentarse con formas de ciudad jardín, obra de patronos paternalistas o de filántropos, que serán retomadas de forma masiva (y barata) tras la segunda guerra mundial.

Europa se cubrirá entonces de los barrios obreros y de los suburbios que caracterizan el paisaje de nuestras ciudades. Cientos de viviendas iguales, bloques de pisos en el continente, casas en el mundo anglosajón, en propiedad o más frecuentemente en alquiler, que unen las obsesiones burguesas por la higiene y la moralización de los obreros con las exigencias de la construcción en masa y el nuevo papel del Estado.

Pero, además de casas, se extienden las vidas privadas. Rotos o debilitados por la nueva forma física de las ciudades, los viejos lazos vecinales o populares,

la familia, sostenida por el salario familiar, se convierte en el soporte de la vida social, y el hogar en el premio a los trabajadores, ganen lo que ganen. De nuevo se da un desplazamiento que ya nos resulta conocido: el obrero pasa a ser jefe de familia. El género gana otra vez a la clase en la determinación de la vida. Y todos, cualquiera que sea su nivel de renta, tendrán una vida privada sostenida por la habilidad y el cuidado de un ama de casa. Desde finales del siglo XIX, la mujer obrera es el objetivo de la moral burguesa y del salario socialista: devolverla a casa y encargarle, junto con la política natalista, el mantenimiento del orden y la felicidad íntima, mientras adquiere los valores de trabajo y ahorro. Para lograrlo, son fundamentales las presiones, las normas y las campañas higienistas y sociales, pero sobre todo lo son los espacios. La casa cerrada, privada, aislada, donde ella «reina», y donde los usos son prefijados, lo que obliga a adoptar hábitos de limpieza, regularidad, racionalización, etc. Una domesticación que ha sido muy estudiada en el caso de los hábitos con los que se disciplina a los obreros en la fábrica (desde la implantación del reloj hasta la cadena de montaje) e ignorados en el caso de las amas de casa cuyo gran confinamiento merecería una interpretación igualmente política.

La sociedad de los hogares

Pero el sueño de una sociedad hecha sólo de vidas privadas engarzadas débilmente por una trama pública encuentra su momento y su esplendor en Estados Unidos después de la segunda guerra mundial. Para contar este nuevo paso es necesario seguir a otra autora, Dolores Hayden y su libro *Rediseñando el sueño americano*. La autora considera que el género se convirtió en esos años en el eje fundamental de la vida social americana y de su expresión espacial. Para ello, hizo falta una voluntad política de extender un modo de vida a toda la sociedad.

La idea nace de un programa de Hoover en los años treinta que se extiende tras la segunda guerra mundial: de los 80 millones de viviendas censadas en el momento en que la autora escribe el libro, 50 millones son unifamiliares construidos entre 1950 y 1980. Una forma de urbanización que ha definido toda la vida social y política de varias generaciones de americanos.

Se trata de un proyecto con varias dimensiones: por una parte, es una estrategia de americanización de inmigrantes. América cumple así una utopía única en la historia pues en general los visionarios han tendido a imaginar ciudades –y no casas– ideales. En USA se reformuló el sueño de Jefferson de una sociedad de granjeros cubriendo el país, reconvertido en ideal victoriano de casa respetable. En segundo lugar, el proyecto nace del temor a las grandes huelgas de los años veinte y treinta. Se trata de ofrecer a los obreros una vivienda que les haga conservadores, que lleve incorporada una ideología de clase media.

Por último se trata de un regalo a los veteranos de la guerra: de nuevo una sociedad de desarraigados a los que se ofrece la felicidad doméstica, tras sacar para ello a las mujeres de las fábricas, en forma de hogares del suburbio con un ama de casa dentro. No importará el origen, la clase, la renta: todos tienen una vida en todo igual, una vida privada feliz o que debiera serlo, una gran capacidad de consumo que esa vida exige, pues la vivienda suburbial lleva implícito un enorme gasto y un gran trabajo para su sostén, y una vida comunal basada en el reflejo comunitario de las virtudes privadas.

Buenas familias en buenos barrios crean buenas comunidades, una idea importante para la moral americana, cuyo espacio público fue sustituido por la idea de comunidad. Como además los suburbios se segregan por razas y rentas, uno siempre se encuentra entre iguales.

Betty Friedan describe este triunfo del ideal doméstico:

Quince años después de la Segunda Guerra Mundial esta mística de la perfección femenina se convirtió en el centro de la cultura contemporánea americana. Millones de mujeres vivieron sus vidas según la imagen que sugerían aquellas fotografías de las amas de casa norteamericanas despidiendo con besos a sus maridos desde la ventana, conduciendo su furgoneta atestada de niños a la escuela y sonriendo mientras hacían funcionar su nueva encerradora eléctrica sobre el immaculado suelo de su cocina. Amasaban su propio pan, cosían sus vestidos y los de sus hijos, tenían sus máquinas de lavar y secar funcionando todo el día. Cambiaban las sábanas de las camas dos veces por semana en lugar de una, aprendían a hacer ganchillo y se compadecían de sus pobres madres, mujeres frustradas que habían soñado con estudiar una carrera (Friedan, 1965: 32).

La crisis del modelo surgió de su misma fuerza: tanta igualdad aparente entre los varones tenía que mostrar necesariamente que la diferencia de género se había llevado demasiado lejos. Encerradas en sus hermosas cocinas las mujeres del suburbio americano empiezan a padecer los excesos de la especialización y de la invisibilidad (hipervisible a la vez: nunca una época ha creado tantos expertos en el espacio doméstico ni tantos discursos sobre la educación, la higiene, la alimentación, el sexo, etc.). Aisladas y demasiado acompañadas, por así decirlo, las mujeres americanas descubren la neurosis, el problema que no tiene nombre y que describió Betty Friedan en *La mística de la feminidad*.

La segunda víctima de este proceso fue la vida pública, ya no como esfera de interés político, sino como mero sostén físico a las relaciones entre extraños. La destrucción de las ciudades americanas, el triunfo del suburbio sobre la ciudad mixta y densa, descrito por Jane Jacobs, es otra herencia del proceso de privatización de la vida en el que continuamos.

La sociedad-hogar

Lejos de haberse detenido, la expansión de los suburbios en las ciudades españolas en los últimos quince o veinte años muestra la dinámica del modelo. Las personas se ven impulsadas a vivir en casas unifamiliares o a alejarse de los viejos barrios para obtener una vivienda con zonas ajardinadas porque creen en el ideal de felicidad doméstica y porque confunden la calidad de la vida privada con la aparente calidad de los espacios. El ama de casa, en una sociedad de consumo mucho más avanzada, ya no es necesaria, pero sí lo son los dos sueldos para sostener la vivienda y el confort. Esto unido al deseo de emancipación de las mujeres ha llevado a una sociedad donde el hogar tradicional parece en crisis pero donde, al mismo tiempo, lo privado, en todas sus formas, ha triunfado de cualquier afán, espacio o pensamiento público.

La dicotomía público-privado que ha organizado en gran medida el pensamiento feminista para explicar la diferente posición de hombres y mujeres, parte de un equívoco. Pues el mundo del trabajo asalariado, aunque visible y valioso, pertenece al ámbito de la reproducción de la especie, es economía, y la economía es siempre privada. Lo que ocurre es que su crecimiento en los dos últimos siglos ha sido tan intenso y espectacular que ha desbordado con mucho el ámbito de las casas y las familias, dejando sólo como «domésticas» aquellas actividades que por su naturaleza no podían ser industrializadas. Y en paralelo, las actividades propias de la vida y la muerte, las que atañen a la existencia particular de los seres humanos, han dejado de producirse en la intimidad para convertirse en objeto de las políticas y en gestión de los Estados. Se puede decir que toda la sociedad vive dedicada a la gran tarea del mantenimiento de lo que antes se hubiera definido como privado: la educación, la salud, la vida y la muerte, la sexualidad, etc. Trabajo y consumo son las dos caras de la misma tarea descomunal que ocupa a la sociedad y al Estado.

La ocupa desigualmente: las tareas de mantenimiento siguen en manos de los que tienen menos poder, como en la antigüedad, mujeres y extranjeros. Pero ese reparto y estatus desigual no debe ofuscar sobre el sentido del gran movimiento histórico: la hipertrofia de la vida privada frente a cualquier sentido de lo común o cualquier vida que pudiéramos llamar pública.

Se explica así la victoria de la casa frente a la calle, la importancia del trabajo y del consumo frente a otras relaciones sociales o familiares, la obsesión moderna por el cuerpo, la salud y la alimentación, la privatización de la infancia y de la juventud, la eclosión de las identidades singulares (sexuales, étnicas, incluso corporales), de la psicología y de las narrativas de la intimidad volcadas ante el público, con internet como gran diálogo de sordos puesto que no hay nada común sobre lo que hablar y sí miles de narcisismos asomados a

sus aguas transparentes. La sociedad entera es un hogar, regulado por un padre-madre benefactor que penetra en las zonas antes íntimas, regula cada aspecto de la vida y al que se exige un continuo esfuerzo por aumentar la felicidad de los ciudadanos y evitar el riesgo o la desgracia.

No es de extrañar que el espacio público de las ciudades se degrade, se comercialice o se vuelva irrelevante, no apto para la política y el conflicto, sólo para el consumo. Pues público no es aquello de titularidad pública, que también retrocede, ni aquello que queda fuera de los hogares, puesto que ya no hay dentro y fuera. Pública es una esfera que tiene un sentido que va más allá de la vida de los individuos, que los supera y obliga a dejar los intereses particulares para unirse a otros en la crítica, en la destrucción o en la construcción de la ciudad.

BIBLIOGRAFIA

- ARMSTRONG, Nancy (1991): *Deseo y ficción doméstica*, Madrid, Cátedra Feminismos.
- ARENDT, Hannah (1993): *La condición humana*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- EDELMAN, Bernard (1984): *La maison de Kant*, Paris, Payot.
- EHRENREICH, Bárbara y ENGLISH, Deirdre (1990): *Por su propio bien*, Madrid, Taurus.
- FRIEDAN, Betty (1965): *La mística de la feminidad*, Barcelona, Gráficas Sagitario.
- HAYDEN, Dolores (1984): *Redisigning the American Dream*, Nueva York, W.w. Norton.
- JACOBS, Jane (1973): *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas*, Barcelona, Península.
- PARAVACINI, Ursula (1990): *Habitat au féminin*, Lausana, Editions Politechniques et Universitaires romandes.
- PERROT, Michelle (1987): «Formas de habitación» en Philippe Ariès y Georges Duby (dir.) (1987): *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Taurus, vol. 8, pp. 9-12.
- RYBCZYNSKI, Witold (1989): *La casa, historia de una idea*, San Sebastián, Nerea.

Recibido el 6 de septiembre de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:11-23]

Mujeres artistas y arquitectura

Female Artists and architecture

RESUMEN

Históricamente las mujeres han estado unidas al espacio doméstico- privado. En los valores de género tienen una gran importancia los referidos a las divisiones espaciales, las cuales se han marcado tradicionalmente siguiendo unas oposiciones binarias en función del género: lo público frente a lo privado, el trabajo exterior frente al interior. Todo ello forma parte de un sistema de organización social fundamentado en una red de símbolos compleja.

En el arte, hay muchas mujeres que trabajan y reflexionan en sus proyectos artísticos sobre el espacio doméstico o privado. La reclusión de la mujer en la esfera privada durante siglos ha sido muy importante a la hora de abordar por parte de la mujer determinados temas en sus producciones artísticas como: el espacio de la casa y los roles que ha desarrollado habitualmente la mujer en dicho espacio.

Palabras clave: arquitectura, arte y mujeres.

ABSTRACT

Women have historically been linked to the domestic-private sphere. In gender values, these space divisions have been very important. These space divisions have traditionally been considered based on binary positions according to gender: public versus private, external versus internal work, within a system of social organization based on a complex network of symbols.

In art, many women work and reflect on their artistic projects about the domestic or private sphere. Women's confinement to the private sphere for centuries has enabled them to tackle certain issues in their artistic productions such as the home and the roles the women have usually played in this space.

Key words: architecture, art and women.

SUMARIO

-.1. Espacio arquitectónico y género. -.2. Mujeres artistas y arquitectura. -.3. Louise Bourgeois: La mujer-casa. -.4. Marta Rosler: El espacio doméstico-espacio político. -.5. Ana Mendieta: El espacio doméstico y la violencia de género. -.6. Doris Salcedo: El espacio doméstico y la violencia política. -.7. Jana Sterbak: El espacio doméstico y el dolor psicológico. -.8. Rebecca Horn: El espacio doméstico y el aislamiento. -.9. Jenny Holzer: Proyectos artísticos insertados en el espacio público. -.10. Shirin Neshat: Espacio público y la represión cultural de la mujer. -.11. Rachel Whinteread: El espacio doméstico y el confinamiento.

En el seno de la familia se desarrolla la historia de la mujer. La familia es el núcleo principal de la construcción de la sociedad. Históricamente la familia patriarcal, estructurada principalmente por la dicotomía entre lo público y lo privado, ha sido el entorno en el que la mujer ha vivido.

Con el inicio del capitalismo y la modernidad, aparecen una serie de contradicciones para las mujeres entre la esfera del trabajo asalariado y la maternidad, apoyados por la dualidad del pensamiento occidental, entre lo doméstico-privado y lo público. En el entorno doméstico la mujer se ocupa de los requerimientos biológicos de la sexualidad, la crianza y la socialización de los hijos. En el entorno público se producen los cambios políticos y económicos.

Tradicionalmente las tareas «naturales» de las mujeres eran domésticas y reproductoras, los trabajos que podían realizar fuera del hogar debían estar relacionados con sus obligaciones –domésticas y maternales–, por ello debían realizar trabajos de jornadas parciales y de acuerdo con su diferencia biológica, más cerca del concepto de servicio que de trabajo, estando excluidas del espacio político.

Se estableció de este modo una división natural del trabajo según el sexo, lo que conocemos como división sexual del trabajo. La división sexual era considerada un hecho social objetivo. El salario barato se convirtió en el salario adecuado para la mujer.

Además la modernidad significó un cambio cualitativo en la forma de concebir la familia como núcleo de sentimientos, placer y afectividad. Esto significó una regresión en la vida y derechos de las mujeres. Todo ello ha contribuido al encierro de las mujeres dentro de su hogar. La familia se convierte en una institución que anula los derechos de las mujeres en el entorno público, creando un tipo de feminidad que desde entonces se relaciona con las nociones de domesticidad, dependencia, pasividad y maternidad.

En la segunda fase del capitalismo las luchas por el reconocimiento del trabajo doméstico como «trabajo productivo» y de la maternidad como «función social» fueron, con variaciones según los estados, muy poco efectivas. La lucha por el reconocimiento, la igualdad y la justicia se trasladó a las reivindicaciones de las mujeres por el trabajo fuera del hogar. El período de entre guerras fue un período de desarrollo, educación y evolución para las mujeres.

En los años sesenta, las mujeres pese a estar cada vez más integradas en el sistema educativo y en el mundo del trabajo, también estaban cada vez más relegadas a puestos de trabajo feminizados, concentrándose en comercio, servicios sanitarios y oficinas. A mediados de los años setenta la crisis económica y la inflación, ponen de nuevo en marcha viejas fórmulas familiaristas: si las mujeres dedican su tiempo a su trabajo y desarrollo profesional, no pueden dedicar su tiempo a la maternidad y a la educación de sus hijos, lo cual vuelve a situar a la mujer frente a la disyuntiva de escoger entre la vida familiar y la profesional.

El sistema de producción cada vez más tecnológico de las empresas obliga a las mujeres a buscar trabajo remunerado que pueden realizar en la esfera privada: el teletrabajo. Esta situación confina, una vez más, a muchas mujeres a la esfera privada de la casa donde mantienen un doble trabajo: cuidar de la familia y trabajar, asumiendo «jornadas interminables». Pese a tener un trabajo de baja cualificación y mal remunerado las mujeres defenderán el trabajo que desempeñan fuera del ámbito doméstico ya que asegura su presencia activa en el espacio público.

Como hemos visto las mujeres han estado unidas al espacio domestico-privado. Es cierto que la relación del espacio, de la arquitectura con el comportamiento social es compleja y llena de interacciones. Así, mucha gente considera que el entorno arquitectónico y su papel en la configuración de la vida de cada día, no se discute, lo da por sentado y lo considera incuestionable. Esa incapacidad de cuestionamiento, es lo que convierte a la arquitectura en una de las estructuras ideológicas y representaciones del poder más eficaces y poderosas. También Michel Foucault entiende que la arquitectura significa la autoridad y el orden, y es la expresión de una sociedad que actúa de modo disciplinario.

La arquitectura construye distinciones de género en cada nivel de su discurso. Se produce una discriminación o negación de los géneros (de lo diferente de la masculinidad hegemónica) que se encuentra en muchos aspectos del discurso arquitectónico.

El trabajo y las actividades masculinas son las que organizan, en gran medida, la casa y la ciudad según sus deseos y necesidades y omitiendo las experiencias de todo lo que no sea masculinidad. Según José Miguel G. Cortés:

De esta forma, la masculinidad se apropia, controla y vigila el entorno urbano y consigue dos aspectos fundamentales que, a primera vista, pudieran parecer contradictorios pero que se complementan bastante bien: el primero trata de dotar al espacio de características pretendidamente femeninas, tales como la pasividad, la inercia o el mutismo, con el fin de presentarlo como algo neutro; el segundo intenta hacer invisibles, encerrar otras posibilidades sexuales y de género con el propósito de descorporeizar y dessexualizar el terreno de la ciudad. De esta manera, parece que sólo existe un cuerpo, una sexualidad y un género, el mayoritario que se quiere hacer pasar como el único, con lo cual la ideología masculina dominante es reproducida constantemente en el espacio. Con estos objetivos, el diseño arquitectónico (a través del establecimiento de códigos y convenciones) crea el espacio donde la subjetividad humana es erigida y activada; la organización espacial ayuda a construir una representación de las relaciones de género que presentan los privilegios y

la autoridad de la masculinidad como algo natural; es decir, no se trata de que el espacio contenga las identidades de género, sino que éste es un elemento constitutivo de las mismas (Cortés, 2008: 71).

Los valores de género son un producto del entorno social y de la educación más que de la naturaleza y de la interacción con los demás que nos sirven para definir nuestra identidad. Tienen una gran relevancia los referidos a las divisiones espaciales, las cuales se han marcado históricamente siguiendo unas oposiciones binarias en función del género: lo público frente a lo privado, el fuera al adentro, el trabajo exterior al interior, la producción al consumo, todo ello forma parte de un sistema de organización social basado en una compleja red de símbolos. Será el género masculino hegemónico el centro a partir del cual se organizará todo, tal y como explica José Miguel G. Cortes:

En ella el principio masculino hegemónico se instituye como el parámetro a través del cual se mide todas las cuestiones: relaciones sociales, comportamientos afectivos y sexuales, utilización del espacio, actitudes físicas, formas corporales... Se ha conseguido imponer una forma de ser particular como la única posible y natural, y se ha impuesto su estructura, sin que lo parezca, a los demás sectores sociales para que la tomen como propia y, si no lo consiguen, que se sientan culpables, minusvalorados e inferiores por no estar a la altura del ideal necesario para ser considerado un ser (hombre) normal. El orden masculino ha conseguido impregnar el inconsciente colectivo de unos esquemas estructurales, tanto éticos como sociales y simbólicos, que vienen a acreditar el orden masculino no sólo como el único posible, sino como un orden neutro al servicio del conjunto de la sociedad y sobre el cual no se puede discutir, pues es inevitable. La interiorización de la dominación en el ánimo del dominado es lo que garantiza su sumisión al orden social y a sus jerarquías.

...Un sujeto es siempre producido por el orden social que organiza las experiencias de los individuos en un momento determinado de la historia, es el producto de la subordinación a un conjunto de reglas, de normas y de leyes que estructuran sus vivencias, de manera que es imposible hablar de la dominación masculina si no se tienen en cuenta las instituciones que se afanan en perpetuar el orden sexual establecido; cualquier análisis de género debe conllevar, por tanto, un análisis del poder que lo hace posible.

Y es en este sentido que se debe entender la segregación espacial como uno de los mecanismos por los que el grupo con más poder perpetúa su ventaja, ya que a través del espacio se controla, entre otras cuestiones, el

acceso al conocimiento y a los mecanismos de decisión y prestigio. A partir de ahí, y en tanto en cuanto la ciudad puede ser considerada como el espacio más inmediato y concreto para la producción y circulación del poder, es necesario plantear un concepto urbanístico que tenga en cuenta el contexto sociocultural y la participación de los sectores marginados, para que no quede ninguna realidad sin representación y no existan «cuerpos ausentes» para ir más allá de una concepción de la ciudad meramente formal que perpetúe los intereses de una minoría privilegiada. Por ello, cuando el punto de vista sobre la ciudad se disfraza de neutralidad, lo que realmente se está defendiendo es un espacio que reproduce la subordinación de los discursos feministas y niega las diferencias sociales y sexuales, alentando los lenguajes universalistas que contribuyen a la perpetuación de las discriminaciones en contra de la diversidad y la pluralidad (Cortés, 2008: 71-72).

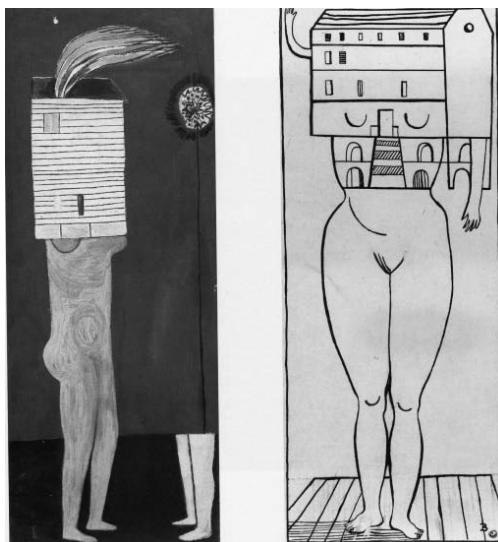
Como hemos visto un aspecto importante de esta división de género es la que se establece a partir de la organización de los individuos dentro del espacio. La masculinidad se torna en autoridad visual y domina el espacio público, mientras que la feminidad es recluida a los lugares sin poder, perpetuándose los privilegios culturales del hombre.

Pero si en la modernidad entendemos la esfera privada como la condición necesaria de la existencia de la pública, tanto material como simbólicamente, resulta necesario plantearse la inclusión de las mujeres en el espacio público, teniendo en cuenta sus derechos civiles, políticos y sociales. Todo lo cual llevará a una transformación del ámbito privado y finalmente a cuestionarnos las relaciones entre lo público y lo privado.

En el terreno artístico, muchas mujeres trabajan y reflexionan en sus proyectos artísticos sobre el espacio doméstico o privado. La reducción de la mujer a la esfera privada durante siglos ha sido determinante a la hora de que la mujer aborde determinados temas en sus producciones artísticas como: el espacio de la casa y las funciones o roles que ha desarrollado habitualmente la mujer en dicho espacio.

Por ejemplo Louise Bourgeois reflexionó a través de numerosos trabajos suyos sobre el espacio doméstico. La familia de Louise Bourgeois regentaba un taller de restauración de antiguos tapices en la ciudad francesa de Choisy-le-Roi. En este trabajo ella colaboró en ocasiones con sus padres. Bourgeois fue a la Sorbona a estudiar matemáticas. En la década de 1930, asistió a varias escuelas de bellas artes y posteriormente fue alumna de Fernand Léger. Se casó con un historiador de arte estadounidense, Robert Goldwater, trasladándose a vivir a Nueva York en 1938, donde prosiguió su formación artística hasta 1940 en la Art Students' League.

Una de sus primeras colecciones fue *Femmes Maison* (*Mujeres-Casa*), figuras femeninas con cuerpos formados parcialmente por casas con las que hacía referencia a la condición social de las mujeres y su asignación al territorio doméstico; Bourgeois exploró este mismo tema en la escultura:



Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1945-47.

Las pinturas y dibujos de la *Femme Maison* (*Mujer-Casa*) de Bourgeois muestran un cuerpo desnudo de mujer con una casa encima. Algunas veces la casa empieza desde la cintura, otras veces desde el cuello; pero en ambos casos no se ve la cara de la mujer. Deborah Wye señala que la cara de la mujer, su individualidad, ha sido reemplazada por la casa. «La domesticidad se convierte en la definición misma de esta mujer», dice, «Son prisioneras de la casa...». No hay duda de que este tema es aquí prominente, pero hay otro aspecto en el icono de la mujer-casa. La Artemisa de Éfeso es representada a veces con una casa en la cabeza o, incluso mejor, con las murallas de una ciudad; se consideraba que la ciudad de Éfeso se encaramaba en su cabeza, era transportada por ella. Incluso hay iconos de la Virgen María que la muestran coronada con murallas de ciudad, o con el torso que se abre en una casa o iglesia. El icono de la mujer-casa, en este contexto, señala a la diosa –o a lo femenino– como el fundamento de la comunidad humana (AAVV, 1991: 216).

Posteriormente Bourgeois experimentó con materiales no muy comunes como látex, caucho, yeso y cemento. En los años sesenta dio un paso más en el

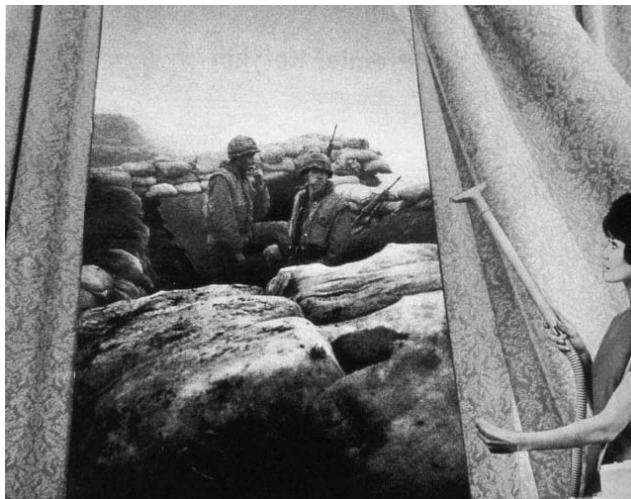
tema doméstico con *Lairs* (Guaridas), formas radicales, espirales y laberínticas que normalmente se abren hacia un espacio interior hueco: una guarida. En el trabajo de las guaridas, Bourgeois trata sobre temas diversos como la dependencia y la independencia, el encierro y la exclusión, lo agresivo y lo vulnerable, el espacio privado-doméstico y el espacio exterior. Las guaridas, hechas de yeso y látex, tienen su origen en unos dibujos de paisajes muy lineales que se refieren también a ovillos de lana, asociados a la figura de su madre. Las formas colgantes, parecidas a nidos, se funden por dentro y por fuera y regresan a las imágenes de la casa-cuerpo.

A partir de mediados de los años ochenta, Bourgeois retomó los temas del recuerdo y el conflicto infantil, ya presentes en *Personages* y *Destruction of the Father*, con *Cells* (Celdas), grandes estancias rodeadas con malla metálica, espejos enigmáticos y piezas de mobiliario. En todos estos espacios, Bourgeois reflexiona sobre el miedo y el dolor. En *Cells*, los objetos representan a personas ausentes por ejemplo, en forma de sillas o camas vacías en las que ese vacío desconocido pone en marcha el recuerdo y las asociaciones. Las *Cells*, están cargadas de connotaciones como: el miedo, la alienación y la sexualidad amenazadora. La fuerza de estas obras reside precisamente en la mezcla entre los elementos autobiográficos de su autora y su carga metafórica que ofrece a los espectadores una pantalla donde proyectarse y reflejarse.

Existe una relación intrínseca entre la intimidad femenina y la identidad femenina, una vez somos conscientes las mujeres de esta realidad, comprobamos que sí que existe un modo de mirar que nos diferencia, que es distinto; centrado en los detalles pequeños, íntimos, cotidianos, rodeadas de nuestros enseres, de nuestra casa, de nuestro espacio privado y doméstico.

Porque hasta no hace mucho éste ha sido nuestro círculo, el radio de acción al cual debíamos circunscribirnos como mujeres, y en él se desarrollan las historias que competen a nuestro plano emocional hijos, esposo, entrega, amor, espera, congoja. Un espacio cargado también en ocasiones de desencanto, frustración, alienación, miedo, violencia contenida, desesperación y abnegación.

Marta Rosler también reflexiona en sus obras sobre el espacio doméstico, en este caso a través de fotomontajes que le sirve para conectar el espacio privado con el espacio público de la guerra, como ocurre en sus series de fotomontajes titulados *Bringing the War Home: House Beautiful* fueron casi todos producidos en California y difundidos en publicaciones underground locales, sobre todo de signo feminista:



Marta Rosler, *Bringing the War Home*, 1967-1972

Unos soldados buscan minas enterradas en una cocina blanca immaculada. Una joven esposa limpia una cortina arrugada con una aspiradora portátil mientras que, fuera del marco de la imagen, dos soldados de infantería estadounidenses esperan en la trinchera, fumando, el próximo ataque. Y en un ático soleado se encuentran los cadáveres de dos vietnamitas. *Bringing the War Home: House Beautiful* (*La guerra en casa: la casa feliz*) y *Bringing the War Home: In Vietnam* (*La guerra en casa: en Vietnam*) son los títulos que Martha Rosler dio a sus dos series de fotomontajes de 1967-1972, que incluyen los temas arriba mencionados (*Red Stripe Kitchen* [Cocina a rayas rojas], *Clearing the Drapes* [Limpieza de banderas], *Roadside Ambush* [Emboscada en la carretera]). Su fuente de inspiración para estas obras fueron las ilustraciones de *House Beautiful*, representativas de las fantasías, el confort doméstico y la vida privada norteamericanas de finales de la década de los sesenta. Las crueldades vividas en la guerra de Vietnam literalmente rompieron estos idilios, cuyos accesorios (espejos, objetos domésticos, cocinas) iban dirigidos principalmente a un público femenino. Las fotografías de guerra que Rosler hábilmente introdujo en las dos series de interiores armoniosos fueron sacadas de *Life* y otras revistas de actualidad. Los montajes fueron publicados en periódicos alternativos californianos como el *Goodbye to All That*. En un principio no escondían ningún propósito artístico, pero el total de 20 trabajos fue posteriormente mostrado en exposiciones a principios de la década de los noventa (Grosenick, ed., 2001: 462).

Rosler a través de sus fotomontajes cargados de crítica política siguiendo la estela de los trabajos de Hannah Höch o John Heartfield nos dice que la guerra no se puede eliminar como si fuera una mancha de suciedad; está con nosotros y no podemos cerrar los ojos ante la realidad:

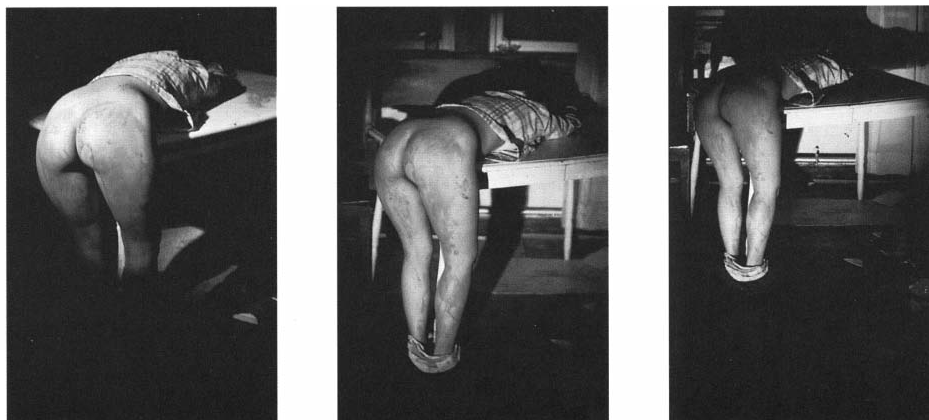
A partir de 1967, Rosler empezó a insertar imágenes de la guerra en el sudeste asiático, como mujeres y niños vietnamitas mutilados y traumatizados por la guerra, dentro de imágenes de otro tipo totalmente distinto, como interiores de hogares norteamericanos. De hecho estaba llevando a la práctica la noción de «la guerra en el exterior, la guerra en casa», producida por los medios de comunicación que importaban las imágenes de muerte y destrucción de Vietnam a los hogares estadounidenses cada noche. En una de estas obras, unos niños americanos juegan en su habitación a la vez que por la ventana se ve a otros chicos mayores envueltos en un disturbio; en otra, Pat Nixon está de pie como una figura de cera en la Casa Blanca bajo una imagen de la actriz Faye Dunaway ametrallada en la película de Arthur Penn *Bonnie and Clyde*. En conjunto, el principio operativo en las series de collages de Rosler es el montaje (De Zegher, ed., 1999: 79-80).

Rosler en estos fotomontajes también cuestiona el hogar y la esfera de lo doméstico como una esfera supuestamente desconectada de la política. Cuestiona la construcción de categorías separadas y, por lo tanto, de espacios separados.

Al combinar dos medios de comunicación distintos: la fotografía de guerra y la fotografía de las revistas de decoración, Rosler crea un efecto en el que se evidencian las suturas de la sociedad, un efecto de desplazamiento repentino, de error visual, lo cual le sirve para cuestionar la actitud ambivalente de la sociedad estadounidense de conciencia y de negación de la guerra que estaba teniendo lugar en Vietnam.

Ana Mendieta vivió hasta los doce años en Cuba. En 1961, después de la revolución comunista se fue a Estados Unidos en lo que se conoció como Operación Peter Pan, y durante unos años vivió en un orfanato católico de Iowa. La experiencia de la soledad del exilio así como el hecho de ser mujer y latinoamericana tuvieron una gran importancia para su obra. En gran parte de sus obras, la mayoría basados de alguna forma en su propio cuerpo, Mendieta creó y documentó procesos rituales de transformación, pero también de disolución y destrucción de la identidad sexual, étnica y cultural. En 1973, amplió sus actividades a otros ámbitos, tanto públicos como privados, con el propósito de que el público se enfrentara a los tabúes que rodean al cuerpo de la mujer en las culturas occidentales: nacimiento, sexualidad y muerte. En *Rape Scene (Escena de*

una violación, 1973), reaccionó a la violación y asesinato de una estudiante en el campus de su universidad, Mendieta organizó un cuadro vivo del crimen en su propio apartamento. Los que lo presenciaron tenían que entrar a través de una puerta entreabierta. En el centro la habitación se encontraba el cuerpo de Mendieta atada a una mesa, con la cabeza en un charco de sangre, los genitales y nalgas manchados de sangre y piezas de una vajilla rotas y esparcidas por toda la habitación. En su propio espacio privado Mendieta expuso y criticó la violencia de género que en muchas ocasiones se genera en el entorno doméstico:



Ana Mendieta, *Rape Scene*, 1973

En abril de 1973, Mendieta realizó la primera y más polémica de tres acciones acerca del tema de la violación. Fue poco después de un incidente en el campus de la Universidad de Iowa, en el que una estudiante había sido violada y asesinada un mes antes. La primera pieza fue escenificada en su apartamento de Moffitt Street, en Iowa. Mendieta había invitado a amigos y compañeros de estudio a que la visitaran y, como la puerta estaba entornada, nada más entrar se encontraron en una habitación iluminada exclusivamente por una luz colocada sobre una mesa. Encima yacía Mendieta: estaba atada, desnuda de cintura para abajo y manchada de sangre. En el suelo a su alrededor, había platos rotos y sangre. En el curso de una entrevista concedida en 1980, Mendieta explicó hasta qué punto el incidente la había «conmovido y aterrorizado». Con referencia a la obra añadió: «Creo que toda mi obra ha sido así, una respuesta personal a una situación... No veo cómo puedo ser teórica ante un tema como éste». El tema consistía en nombrar la violación, o sea, no sólo

romper el código de silencio que la rodeaba sino también su anonimato y generalidad. El tema de la violación no era nuevo en el campo del arte de estos años. Un emergente movimiento feminista había empujado a las mujeres que trabajaban en arte performativo, happenings y baile, a presentar el tema no sólo en términos de su violencia, sino también como un proceso para marcar sexualmente a la mujer como ser femenino. La diferencia entre estas obras y la de Mendieta era que, al escenificar el incidente mismo, la performance intervenía en el suceso. Es decir, no sólo testimoniaba que efectivamente había ocurrido, sino que además, mediante el acto de la repetición, de su reiteración, construía una audiencia como participante. Así, la acción no se centra exclusivamente en la víctima sino también en el acto de presenciarse, en el suceso-teniendo-lugar (AAVV, 1997: 90-92).

Esta acción quedó documentada también mediante fotografías. La experiencia del impacto que supone encontrarse con un cuerpo violado, la consigue también a través de la fotografía, al implicarnos como testigos inmediatos de la escena de violencia. Mendieta realizaba una dura crítica a la sociedad burguesa como generadora y enmascaradora de la violencia; de la violencia de género.

Doris Salcedo, tras pasar algunos años estudiando en Nueva York, volvió para vivir y trabajar en Colombia, coincidiendo con el resurgimiento de la violencia fue la época en la que los guerrilleros tomaron el Palacio de Justicia de Bogotá. Una violencia indiscriminada, pero que se centra sobre todo en los más desprotegidos, como son los campesinos. Los efectos de esta violencia producidos por el ejército, los traficantes, los guerrilleros o los bandidos, son mucho más crueles en las regiones más pobres, más aisladas y de difícil acceso. Doris Salcedo ha mostrado mucho interés por los sectores más marginales de Colombia y ha visitado regularmente sus poblados para conocer personalmente los sentimientos y las vivencias de los supervivientes. Su obra, está constituida por objetos y espacios que desean reconstruir la memoria de la pérdida, del dolor. Intentando dar voz a los que nunca la han tenido.

Desde la década de los ochenta, el trabajo de Doris Salcedo se ha centrado en relacionar elementos de uso cotidiano, muebles especialmente, con materiales de carácter orgánico, como pelo humano o piel de animal, confiriendo a sus objetos un fuerte carácter antropomórfico. La fragilidad de los materiales que utiliza se convierte en un símbolo de la fragilidad humana y de cómo esa fragilidad impregna nuestra vida y modo de ver la realidad. En sus obras hace referencia a la violencia que recorre Colombia desde hace décadas, con millones de inocentes obligados a abandonar sus casas. Las obras de Salcedo

almacenan y registran los rastros que las víctimas han dejado en sus muebles o en su ropa antes de escapar y buscar refugio en lugares más seguros escapando de los combates entre guerrilleros, soldados, grupos paramilitares y traficantes de droga. En su obra se establece una extraña relación entre lo más íntimo (nuestro espacio doméstico con nuestras posesiones y recuerdos) y el espacio político y social:



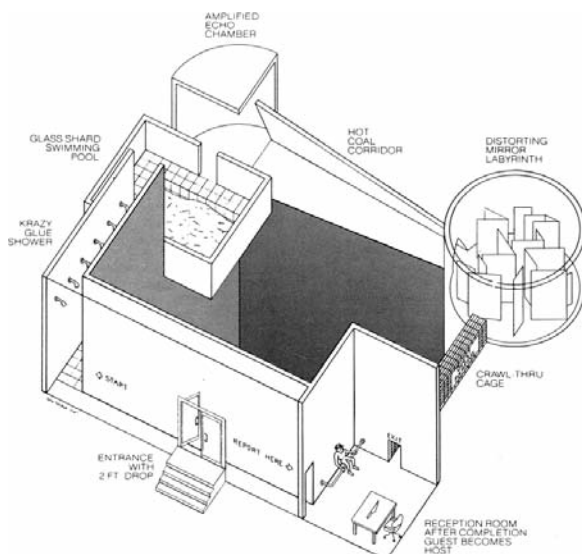
Doris Salcedo, *La casa viuda VI*, 1995

En *Lugares de la memoria* hemos querido mostrar las obras de la serie de *La casa viuda*, 1992-95, título que hace referencia no sólo a la casa de la viuda sino también a la casa como una viuda, la cual es una frase que en Colombia se usa para hacer referencia a aquellas casas en las que sus habitantes han sido sacados, y «desaparecidos» o asesinados, dejando detrás la evidencia de los trazos de la vida cotidiana intacta. Un sentido emerge de la casa como una orgánica presencia, recordando las vidas de las gentes que por allí han pasado. Pero, las claves son sutiles y tan sólo se hacen visibles para aquellos que se introducen discretamente en los recovecos de las piezas, en los detalles que permanecen como huellas de las víctimas. Si miramos atentamente descubrimos claras referencias al cuerpo humano, no sólo por los objetos allí incrustados, sino también por las referencias táctiles y visuales a la piel. Se produce una profunda intimidad entra objeto y cuerpo estructurada por la unión física del material del mueble y diferentes elementos personales como un broche, un botón o un trozo de encaje (*La casa viuda III*). Así, si nos acercamos,

podemos encontrar en la superficie la imperceptible erupción de un diminuto fragmento de puntilla, que por metonimia, se refiere al tejido del cual ha sido arrancado violentamente; pero, esta simbólica resonancia se vuelve más evidente cuando pasamos nuestra mano por una de las irregulares superficies de algún mueble y apreciamos que una de esas protuberancias es causada por un delgado pero sólido hueso humano allí colocado (*La casa viuda IV*). Otra vez el cuerpo, atrapado en la madera, como incrustado en ella para siempre; y sin embargo Salcedo parece hablarnos de la posibilidad, todavía, de escapar de esa prisión a través de unos botones colocados en la superficie o de una pequeña cremallera de metal parcialmente abierta a un lado del cajón (*La casa viuda II*). Es como si nos dijera que la esperanza de ser libre permanece hasta en las situaciones más delicadas (AAVV, 2001: 107-109).

La casa viuda que realiza Doris Salcedo no tiene muros ni límites, pero el conjunto de las diferentes piezas construyen una estructura simbólica que nos recuerda a los seres que por allí pasaron. Al entrar en este espacio vacío y solitario tenemos la sensación de estar invadiendo el terreno privado de las personas que lo habitaron víctimas de la violencia.

El cuerpo es un tema central en la obra de Jana Sterbak, pero no es menor la importancia que dedica al tema del espacio, como una estructura que marca y define el exterior y el interior. Un ejemplo fundamental del concepto de Jana Sterbak sobre la arquitectura es un proyecto conceptual de 1987 titulado *Casa del dolor*. La perspectiva axonométrica de una casa sin techo nos permite realizar múltiples lecturas de su interior, un espacio donde toda acción y vida transcurre en la periferia. La casa no tiene ventanas los visitantes no pueden conocer qué hay en su interior. El recorrido interior de la casa consiste en un paseo intensamente táctil y doloroso. El largo y estrecho corredor «Ducha de pegamento», que acaba en la «Piscina de fragmentos de cristal», es un recorrido cargado de dolor. La «Cámara del eco amplificado» y el «Pasillo del carbón encendido» acabarán con el visitante que, finalmente, se enfrentará al espacio circular del «Laberinto de espejos deformantes», para ver el reflejo del estado lamentable en el que se encuentra tras su recorrido por la casa. Finalmente, el visitante se arrastra por una estrecha ratonera hasta la «Salida», de la *Casa del dolor*.



Jana Sterbak, *Casa del dolor*, 1987

En la *Casa del dolor* de Jana Sterbak, la casa se convierte en un sombrío «otro», pero también la casa es concebida como un recinto o muro que delimita el cuerpo, en este caso concreto para sentir el dolor a través de las relaciones visuales y táctiles del cuerpo con la casa:

Jana Sterbak combina libremente la geometría de sus espacios, pero también utiliza una geometría circular («Cámara del eco amplificado», «Laberinto de espejos deformantes») para algunas de sus experiencias táctiles más dolorosas. La forma axonométrica de su dibujo amputa el tejado, maximizando así la experiencia voyerista del observador, pero el verdadero visitante está comprometido mediante el tacto, y sus atormentados sentidos reúnen el compuesto y tentacular «conocimiento de las cosas» que Janák consideró fundamental para la experiencia de una obra de arte.

Sin embargo, lo que resulta particularmente chocante del concepto arquitectónico de Sterbak es la ausencia del centro, la esencia tradicional, el sagrado núcleo de un habitáculo. Mirar al interior de la *Casa del dolor* es enfrentarse a la antítesis de la fuente del paraíso, la casa circundada de un patio, la fuerza centrífuga de la domesticidad. Este centro hueco, vano, este hoyo vacío del infierno, de la nada, encarna el reverso radical de lo que consideramos el espacio doméstico. No un lugar seguro donde retirarse, sino un amenazante agujero de encarcelamiento (AAVV, 1995: 25).

Esta obra cargada de simbolismo cuestiona el convencional confort doméstico, es difícil imaginar qué tranquilidad puede existir entre las paredes de esas habitaciones de la *Casa del dolor*.

Los trabajos de Sterback sobre el espacio y la arquitectura se extienden hacia otra clase de recintos: jaulas, cajas, incluso, catacumbas. Que son formas de revestimientos del cuerpo que pueden leerse como control, confinamiento y dominio.

Rebecca Horn, siguiendo los deseos de su padre, estudió economía y filosofía en la universidad, aunque al cabo de seis meses comenzó a asistir, al principio en secreto, a la escuela de bellas artes de Hamburgo.

En 1967, creó sus primeras esculturas de poliéster y fibra de vidrio dañando sus pulmones por la inhalación de los gases de poliéster emanados durante el trabajo. Mientras se recuperaba en un sanatorio, buscó formulas para comunicarse con los demás pese a su reclusión. El resultado fue una sucesión de dibujos y de esculturas de cuerpos hechas con tela y vendas. Desde entonces, sus esculturas, performances, películas, fotografías e instalaciones han versado sobre determinados episodios clave de su infancia, sobre sus ansiedades, como la claustrofobia, el miedo a volar o sus reticencias a llevar guantes, y también sobre acontecimientos contemporáneos de tipo político e histórico. En diversas obras Rebeca Horn reflexiona o utiliza la arquitectura de una forma simbólica.

En un viejo hotel de Barcelona, Rebecca Horn ocupa siete habitaciones con sus propuestas plásticas. Todas las habitaciones tienen como tema común la pasión: la pasión como la frontera entre la creación y la destrucción, entre la entrega y la pérdida, como el punto más intenso de la existencia.

Cada habitación del hotel tiene un título propio: Habitación de la tierra, Habitación del agua, Habitación del círculo, Habitación de los amantes, Habitación de la destrucción mutua, Habitación del aire, Habitación del fuego.

Rebeca Horn realizará en 1976 una obra en la que reflexiona sobre el espacio, *Die Chinesische Verlobte (La prometida china)*. Aquí el visitante puede sentir la misma experiencia que la artista en *La viuda del paraíso*: la del aislamiento total. Como la propia Rebeca explica en el texto que acompaña la obra:

Un pequeño templo negro hexagonal; las seis puertas están abiertas de par en par y esperan que tú entres. Cuando pisas el suelo del espacio interior, todas las puertas empiezan a cerrarse al mismo tiempo, lentamente, en silencio. La luz es aspirada poco a poco en torno a ti, la oscuridad empieza a envolverte. El verdadero shock se produce mucho más tarde, cuando te das cuenta de que has caído en una trampa, de que estás encerrado; ya no puedes escapar y es imposible abrir las puertas. El movimiento demasiado lento y regular de las puertas –más bien la

imitación de una respiración suave– podría engañarte y hacerte permanecer en este espacio, esperando. Encerrado en la oscuridad, tratas de mantener el equilibrio, procuras mantenerte en posición vertical palpando a tientas las paredes lisas y pulidas. Pero de pronto te sientes rodeado por un susurro de palabras chinas: atrapado en la red, cada vez más confundido. Las voces chinas son como el hálito invisible de una conversación musical. Te resignas a someterte a esta situación forzada de encierro..., a la oscuridad y a la angostura del recinto. Entonces, con una brusquedad excesiva, se abren todas las puertas y vuelven a liberarte en una claridad deslumbrante y tranquilizadora (AAVV, 2000: 130-131).



Rebecca Horn, *The Chinese Fiancée*, 1976

Mediante la palabra, Jenny Holzer transmite mensajes, sentencias, tesis y antítesis sobre cuestiones tabúes como sexo, violencia, amor, guerra y muerte. En 1977, se trasladó a Nueva York concentrándose en el lenguaje como medio. Comenzó su primera serie llamada *Truisms* (*Tópicos*), estampando aforismos escritos en mayúsculas en camisetas y carteles que posteriormente distribuyó por la ciudad. Colgó en diferentes espacios de la ciudad sus mensajes: cabinas telefónicas, parquímetros y paredes. Las frases eran de aforismos o afirmaciones grotescas sobre las condiciones sociales, la política, la vida cotidiana, la violencia y la sexualidad e impulsaban al lector a acercarse y a reflexionar. Al principio, Jenny Holzer, no se consideraba artista y veía su actividad más

próxima a la propaganda política.

Entre 1979 y 1982, Holzer creó otra serie de pósters. Los textos de *Inflammatory Essays* (*Composiciones incendiarias*) eran textos breves inspirados en los escritos de Hitler, Lenin, Mao y Trotsky, así como de filósofos y otras personalidades políticas. Posteriormente, en 1980, Holzer inició una serie de paneles de bronce y otros metales con inscripciones de texto en gran tamaño. Estos paneles los colocó en el espacio público junto a las placas de bronce de consultas de médicos, de galerías de artes, etc. Esta serie, *Living Series* (*Serie viva*, 1982) no pretendía utilizar «grandes ideas políticas» sino divulgar instrucciones, mensajes, órdenes y consejos en primera persona a desconocidos.

Un gran logro de Jenny Holzer será utilizar el espacio público hasta ahora inaccesible para la mujer para insertar en el entorno urbano sus proyectos artísticos:

El momento decisivo de su carrera llegó en 1982, cuando presentó sus frases al público en forma de mensajes sobre una pantalla electrónica que cambiaba constantemente en Times Square, en Nueva York. Eligió varias afirmaciones de la serie *Truisms*, que aparecían una detrás de otra, aunque la más recordada es «Protect me from what I want» (Protégeme de lo que quiero). Holzer empleó el texto siempre cambiante de la pantalla para presentar tesis y antítesis, incrementando con ello la intensidad de la provocación. A partir de entonces, Holzer, trabajaría con este medio publicitario en múltiples lugares, como estadios de fútbol, bancos (entremezclando las sentencias con las noticias del mercado de valores) y en la ciudad de Las Vegas. En estos lugares, normalmente buscaba la proximidad de la publicidad ordinaria para explotar el contraste (Grosenick, ed., 2001: 234-239).

Entre 1983 y 1985, Holzer trabajó en su *Survival Series* (*Supervivencia*), que presentó en varias combinaciones de carteles electrónicos, pantallas electrónicas de tamaño reducido y mesas de control de iluminación fotográfica. Holzer había descubierto que este tipo de métodos publicitarios podía también funcionar en los espacios de los museos y galerías, aunque su efecto en estos espacios interiores fuera menos potente que en el mundo exterior.

En años posteriores, Holzer utilizó otros medios donde escribir sus mensajes. En 1986 creó bancos de piedra con textos grabados en los que podían sentarse los visitantes de la exposición. Durante el siguiente año, realizó varios sarcófagos de granito que también llevaban inscripciones.

En 1987, para su participación en la Documenta 8, utilizó en su instalación por primera vez las estrechas bandas luminosas de colores por donde las letras se mueven constantemente de arriba abajo.

Holzer seguirá ampliando los medios donde situar sus mensajes utilizando diferentes objetos, el cuerpo y el espacio público:

En 1993, el año en el que la guerra de Bosnia estaba en su punto más álgido, se publicó en la portada de la revista del *Süddeutsche Zeitung* un mensaje de Holzer impreso en tinta mezclada con la sangre de mujeres bosnias: «Donde mueren mujeres, estoy totalmente alerta», que provocó un gran escándalo entre el público. Con esta acción y la serie fotográfica *Sex Murder (Asesinato sexual, 1993-1994)*, donde escribió frases sobre la piel de mujeres, Holzer quería llamar la atención sobre los numerosos crímenes sexuales y violaciones que se producían en Bosnia. Holzer es una firme defensora de los derechos humanos y de las mujeres.

En 1996 utilizó láseres para proyectar textos en el monumento conmemorativo de la batalla de Leipzig de 1813. Aquel mismo año, llevó a cabo el proyecto *Arno* para la Bienal de Florencia: creó sobre las paredes de edificios cercanos que se reflejaban en el río imágenes de textos mediante proyectores de xenón. Holzer siempre actualiza sus diversos materiales y obras con las tecnologías más avanzadas, de forma que su respuesta sea adecuada y contemporánea. Por eso, utiliza también las pantallas electrónicas tridimensionales, genera gráficos por ordenador para una instalación en el ciberespacio y crea anuncios para la cadena musical de televisión MTV. No obstante, independientemente del medio, sus mensajes son siempre punzantes emocionalmente y hacen que el lector se detenga a pensar (Grosenick, ed., 2001: 239).

Shirin Neshat creció en Irán hasta que en 1974 se fue a estudiar a California. Volvió a su país en 1990 encontrando una sociedad completamente transformada. Durante el período de Reza Pahlevi, Irán se había convertido en una república islámica. La profunda conmoción cultural que esta realidad le produjo, la llevó a explicar la vida de las mujeres en Irán y lo duro que es vivir detrás de un velo, detrás de un chador negro

En 1997 buscó nuevos medios a parte de la fotografía para introducir más elementos narrativos en sus obras y empezó a experimentar con el cine. Ese mismo año, realizó su trabajo en vídeo de cuatro partes *The Shadow under the Web (La sombra bajo la red)*. En él reflexionaba sobre la situación de la mujer en la cultura islámica:

...proyectadas simultáneamente en las cuatro paredes de la sala de exhibición, se observa a una mujer con chador (la propia Neshat) corriendo sin parar alrededor de las murallas del centro histórico de una ciudad, a través de una mezquita o de un bazar, o por estrechos y desiertos

callejones. El público sólo oye sus incesantes jadeos. A causa de la difícil situación política en su país natal, Neshat rodó la película en Estambul y trabajó conjuntamente con otros realizadores iraníes. Era muy importante para ella rodar en una ciudad islámica, donde los lugares públicos pertenecen a los hombres y los privados a las mujeres. En este caso, el chador se convierte en una protección para la mujer que parece huir acosada por el entorno, huir de su existencia confinada dentro de la sociedad islámica y en busca de sí misma. Pero correr no está bien visto y tampoco es normal en los lugares de reposo o comerciales que pueden verse. Parece mucho más una expresión de nuestra civilización occidental y de esta forma se convierte en un símbolo de nuestra moderna sociedad ajetreada; pero no el único, puesto que los espectadores tienen que apresurarse siguiendo las diferentes superficies de proyección para poder ver las cuatro filmaciones, lo cual de hecho, resulta imposible (Grosenick, ed., 2001: 378-386).



Shirin Neshat, *Speechless*, 1996; *The Shadow under the Web*, 1997

Esta obra de Neshat tiene elementos autobiográficos y su tema principal es poner de manifiesto y reflexionar sobre las diferencias de modelos de conducta, pensamientos y tabúes entre la sociedad islámica y la occidental. En su obra *Turbulent*, la mujer está recluida en una estancia vacía:

Su segunda filmación, *Turbulent* (*Turbulento*, 1998), que obtuvo un premio en la Bienal de Venecia de 1999, atrajo al público como un imán. En dos proyecciones, la una frente a la otra, un hombre y una mujer (los dos procedentes de Irán) cantaban, aparentemente, el uno para el otro. Cuando empezaba a oírse la voz de la mujer, la del hombre quedaba en silencio, y viceversa. La mujer canta sin palabras, aislada en una estancia vacía. El hombre, que mira directamente a la cámara, da la espalda a un

público de hombres. Es sin duda un duelo entre sexos de gran emoción que jamás podría existir en el Islam patriarcal puesto que las mujeres están completamente excluidas de las representaciones musicales. Pero en esta película en blanco y negro, la legendaria voz de la mujer sale victoriosa, mientras que la del hombre queda en silencio (Grosenick, ed., 2001: 383).

Entre realidad y ficción, en sus obras describe dos mundos llenos de contradicciones: hombre y mujer, Oriente y Occidente, libertad y fundamentalismo, tradición y modernidad. Sin tener que usar la palabra, sus películas tienen una gran carga emocional reflexionando sobre la situación de la mujer en la cultura Islam.

Por último, vamos a ver el trabajo de Rachel Whiteread que se ha centrado desde 1988 en el tema de la vida interior de los objetos y espacios utilitarios más triviales, como, por ejemplo, bañeras, armarios, lavamanos, habitaciones enteras y casas. Ha elaborado un proceso de moldeado mediante el cual se puede crear una especie de negativo de los objetos, lo que ella llama una «copia perfecta del interior», objetos del entorno cotidiano de la esfera doméstica-privada:

Un buen ejemplo de la técnica de Whiteread es su escultura *Ghost* (*Fantasma*, 1990). En el número 468 de la Archway Road, en el norte de Londres, encontró una habitación en una típica casa inglesa de principios del siglo XIX. La habitación presentaba todos los elementos que se suelen asociar a este tipo de arquitectura: puerta, ventanas, chimeneas, restos de papel pintado en las paredes, parqué, interruptores, zócalos, repisas... La artista procedió con el proceso de moldeado de este interior en yeso, parte por parte. Decidió hacerlo sin moldes y evitar cualquier proceso intermedio, de forma que moldeó directamente las diferentes partes. Las huellas del uso en las paredes de la habitación se reproducían fielmente en la superficie de este «negativo». Y finalmente, Whiteread unió los diferentes bloques para presentarlos ante el espectador que se encontró con el volumen de la habitación transformado en un elemento sólido. Podemos ver todo el espacio de paredes adentro, un espacio cuya impresión en negativo impide cualquier penetración además de cualquier existencia en el interior (Grosenick, ed., 2001: 548).

La obra *Ghost* transmite una inquietante sensación: el espacio doméstico como refugio protector pero también como lugar de confinamiento y aislamiento.

En su escultura *House* (*Casa*, 1993), Whiteread se enfrentó a una obra monumental, a pesar de que también en ese caso el tamaño real de la casa de

Grove Road se conservó. Después de moldearla con cemento, retiró los muros exteriores y el tejado, de manera que quedó una impresión sólidamente corpórea de las habitaciones. Pero en comparación con las obras pensadas para ser expuestas en una galería de arte o en un museo, las dimensiones de esa casa de tres pisos del barrio East End de Londres eran demasiado grandes, monumentales. Los interiores privados del antiguo edificio residencial se presentaban como arquetipos. Al mismo tiempo, se subvertía el tópico de «la seguridad de las cuatro paredes de casa» y se socavaba la idea reconfortante de «mi casa es mi guarida» con la exposición pública del interior privado. Este hecho provocó una dura crítica y protesta en el vecindario y en enero de 1994 se derribó la House por decisión de los airados vecinos. Todo lo que quedó fueron fotografías en blanco y negro y documentación en vídeo, que ahora pueden verse en las exposiciones de la artista, es decir, en otros espacios interiores (Grosenick, ed., 2001: 553).



Rachel Whiteread, *House (Casa)*, 1993

Este vaciado en hormigón de una casa en un barrio pequeño burgués de Londres es una obra de una gran carga simbólica. La casa aparece como un sólido totalmente cerrado, ciego, un espacio doméstico aislado de su entorno que es el espacio en que durante mucho tiempo han vivido las mujeres.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (2000): *Contra la arquitectura, la urgencia de (re)pensar la ciudad*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (2000): *Zona F*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (1991): *Louise Bourgeois*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- AA.VV. (1997): *Ana Mendieta*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies y Centro Galego de Arte Contemporánea.
- AA.VV. (2001): *Lugares de la memoria*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- AA.VV. (1995): *Velleitas. Jana Sterbak*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies.
- AA.VV. (2000): *Rebecca Horn*, Stuttgart, Institut für Auslandsbeziehungen e.V.
- ALIAGA, Juan Vicente (et.al.) (2003): *Micropolíticas. Arte y Cotidianidad (2001-1968)*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- CORTÉS, José Miguel G. (2008): «Espacios asépticos y transparentes, cuerpos ausentes» en *Exit Book* n° 9, 2º semestre de 2008.
- DE ZEGHER, Catherine (ed.) (1999): *Martha Rosler: posiciones en el mundo real*, Barcelona, Actar, Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- DEEPWELL, Katy (ed.) (1998): *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- GIANELLI, Ida (ed.) (1990): *Rebecca Horn*, Los Angeles, The Museum Of Contemporary Art.
- GROSENICK, Uta (ed.) (2001): *Mujeres Artistas de los siglos XX y XXI*, Colonia, Taschen.

Recibido el 7 de julio de 2009

Aceptado el 23 de septiembre de 2009

BIBLID [1132-8231 (2010)21: 25-46]

La mujer en el espacio pintado: de la Edad Moderna a la Contemporánea

The Woman in the Painted Space: From the Modern to the Contemporary Age

RESUMEN

La pintura es una fuente esencial para la historia y un elemento revelador para la investigación sobre el papel de la mujer en la sociedad a lo largo de la historia. En este breve estudio se analiza a grandes rasgos el diálogo que se produce entre arquitectura, pintura y mujer en el paso de la Edad Moderna a la Contemporánea.

Palabras clave: mujer, arquitectura, pintura, ciudad, hogar, taller, intelectual.

ABSTRACT

Painting is an essential source for the history and a revealing factor for research into women's role in society throughout history. This short study is a broad analysis of the dialogue between women, architecture and painting during the transition from the Modern to the Contemporary Era.

Key words: woman, architecture, picture, city, home, studio, intellectual.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Espacio Doméstico. -3. Espacio Urbano. - 4.Espacio Intelectual

Introducción

En los últimos años se han multiplicado los estudios sobre la mujer en cuanto a aspectos históricos y artísticos que habían sido relegados al olvido a lo largo del tiempo, obviando una parte importante de la historia de la humanidad. Gracias a estas nuevas aportaciones historiográficas y estudios de género se están realizando relecturas de los distintos períodos de la historia, para volver a escribir una historia con una visión mucho más amplia y cercana a la realidad, en la cual las mujeres adquieren un papel protagonista dentro de la historia junto con el hombre. La pintura, como las artes en general, no es sólo

¹ Universidad de Jaén.

una actividad artística resultante del devenir histórico, político, cultural y religioso de un momento concreto de la historia, sino que además, puede ser considerada como una importante fuente documental para el estudio de la sociedad, las costumbres y las gentes reflejados en las obras de importantes acontecimientos y de los retratos de relevantes personalidades.

En este sentido, unir pintura e historia de la mujer resulta una labor muy productiva ya que proporciona imágenes que permiten establecer, en el tema que nos ocupa en este artículo, en qué espacios desarrollaban las mujeres sus actividades y cómo se desenvuelve en ellos. La arquitectura es de todas las artes la más universal, pues participa de la vida cotidiana de cada persona, en todo momento y en cada rincón. De esta manera, resulta interesante observar el diálogo que se produce entre pintura, arquitectura y mujer. No obstante, abarcar tal estudio iría mucho más allá de estas páginas, por lo que tan sólo podemos en ellas esbozar un tema interesante desde distintos puntos de vista.

Debemos comenzar estableciendo qué espacios que incluyan a la mujer serán representados a lo largo de la historia del arte. El primer espacio, y quizá el más frecuente es el del *hogar*, el medio en que la mujer desarrolla la mayor parte de sus actividades y que trataremos con detenimiento más adelante. El segundo espacio es el de la *ciudad* y como contraposición el del ámbito rural, que no trataremos en estas líneas. El tercer espacio que desarrollaremos es el del *intelectual*, pero existen otros como el espacio sacro.

Como acotación temporal de este estudio nos centraremos en analizar los cambios más significativos producidos en el paso de la Edad Moderna a la Contemporánea.

Espacio doméstico

El hogar va a convertirse en el espacio por antonomasia donde la mujer va a ser representada, puesto que va a componer un lugar eminentemente femenino en contraposición a la ciudad relacionada con lo masculino. Las actividades del hombre a lo largo de la historia y las culturas se desarrolla fuera del espacio doméstico, o bien en el campo o bien en la ciudad, ya sea de tipo intelectual o artesanal, el hombre cada día saldrá de la unidad familiar que representa «la casa» para enfrentarse al mundo y participar de él. Mientras tanto, la mujer permanecerá en el hogar, administrándolo, activando su motor y cuidando, de puertas para adentro, de la familia.

Es por esto que, durante toda la historia, la mujer será representada muy frecuentemente realizando labores domésticas de distinta índole, en relación al cuidado y la educación de los hijos, a su educación personal o a tareas puramente de organización de la casa. Desde los frescos pompeyanos a las miniaturas

medievales nos proporcionan imágenes que nos sitúan a la mujer dentro de la casa, recogiendo además las características de la arquitectura doméstica, pues si las casas las van a construir los hombres, serán las mujeres quienes las gobiernen.

Para adentrarnos en la sociedad moderna, debemos partir de la concepción cristiana de la mujer y del reparto de tareas. *La Biblia* es la primera fuente al respecto, pues en el Génesis se recoge el castigo que Dios impone a Adán y a Eva tras acometer el Pecado Original². Estos castigos se relacionan, en el caso de la mujer, con el dolor del parto y con su sumisión al hombre; en el caso del hombre, su castigo es el trabajo en el campo para conseguir el alimento. A partir de este momento, los roles quedan repartidos, el hombre trabajará la tierra y la mujer se dedicará a parir a sus hijos y criarlos.

Los tratadistas españoles recogen la idea de la mujer de moral perfecta. Partiendo de Juan Pérez de Moya, quien escribe en 1585 la *Philosophía Secreta de la Gentilidad* donde refleja su idea acerca de la mujer, se desprende por ejemplo al tratar el nacimiento de Marte, hijo de Juno y por tanto, según el tratadista, al carecer de padre creó a un hijo violento y amante de la sinrazón y la crueldad³. Pero no sólo esto, Pérez de Moya habla del «menstruo» como algo que sólo padecen las mujeres entre todos los animales y añade reflexiones tales como el hecho de que los campos se sequen al ser pisados por una mujer en estos días y que si naciesen frutos serían amargos.

Pero más allá de los temas mitológicos, el prototipo de feminidad y de mujer moralmente intachable, la perfección femenina la representa María, aquella sin pecado concebida y que será representada realizando labores domésticas, actuando como prototipo de las obras que posteriormente nos muestren mujeres anónimas en estas situaciones.

Francisco Pacheco en su tratado *El Arte de la Pintura*, al referirse al episodio de la Visitación de María a Santa Isabel explica con detalle cómo la Virgen realizó este viaje y cómo actuó al llegar a casa de su prima conforme a la honestidad que la caracterizaba, dirigiéndose, por ejemplo, únicamente a la santa dado que una mujer honrada no debía conversar con más hombre que su esposo⁴. En una línea similar de ensalce de las virtudes de María escribe Interián de Ayala. En la iconografía de la Anunciación por ejemplo, encontraremos representaciones de María leyendo pero también cosiendo.

Sin embargo, al adentrarnos en el Renacimiento, debe tenerse en cuenta el ambiente humanista, puesto que dentro de él la mujer va a encontrar otros espacios de mayor protagonismo, aunque siempre en relación con sus maridos. Uno de los cuadros interiores más famosos de la historia del arte que tienen el hogar como escenario de fondo es *El matrimonio Arnolfini* (1434) de Van Eyck.

2 *La Biblia*: Génesis 3.

3 Pérez de Moya, Juan (edición 1995): *La Filosofía Secreta de la Gentilidad*, Madrid, Cátedra, pp. 545-549.

4 Pacheco, Francisco (edición 1990): *El arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, pp. 596-599.

Realizando un análisis de este cuadro se puede ver la diferencia de roles entre el hombre y la mujer citados anteriormente. En esta obra la orientación de los personajes, junto con otros aspectos ofrece una interesante lectura secundaria de este cuadro. Con respecto a la orientación, el hombre y la mujer son representados en una misma habitación, no obstante la situación del hombre junto a la ventana lo emplaza en una posición que invita a relacionarse con el mundo exterior de esa casa. En el caso de la mujer, la situación es bien distinta, ya que su orientación señala hacia el interior, mostrándose atada a la casa. Es asimismo interesante el estudio de la estancia y su mobiliario que permiten establecer una evolución entre esta obra del siglo XV con las que veamos en el XIX. De esta forma, uno de los detalles principales es la ventana, pues al tratar de interiores los vanos contribuyen a situar las obras en un tiempo y un espacio concreto, como se analizará más adelante.

Del XVI cabe destacar la obra de Velázquez *Cristo en Casa de Marta y María*, pues el tema mitológico no es más que una excusa para representar una escena de género donde dos mujeres de edades distantes preparan una comida en la cocina. La mujer joven mira directamente al espectador introduciéndolo en la obra, mientras maja unos ajos en el mortero. La anciana, tras ella, parece proporcionarle las indicaciones precisas para que todo marche bien. Al fondo, se abre un vano que da paso a otra estancia donde tiene lugar el episodio de Jesucristo en casa de Marta y María relatado en el Evangelio según San Juan y en el Evangelio según San Lucas. No es la única obra de temática similar que pintará Velázquez, por ejemplo en *La Mulata* la temática religiosa vuelve ser la excusa para recrear una escena donde una mujer cocina.

En esta misma línea se enmarcan las obras de Vermeer. El caso de este pintor es muy singular puesto que por lo general las figuras representadas son casi en su totalidad mujeres⁵, y prácticamente todas comparten un espacio común: la casa. Para Ernst H. Gombrich, Vermeer es un «maestro de cuadros sin temas de importancia»⁶, mientras que otros, como A. Martini, lo clasifican como un pintor de cuadros sin tema, cuyas obras son menores o irrelevantes, al ser cuadros meramente descriptivos sin nada de épica, o religiosidad⁷.

A pesar de estas opiniones las obras de Vermeer sirven para analizar la actividad femenina dentro de la casa. En algunas de sus obras, como *La lechera* (1659); *Mujer con jarro de agua* (1664); o *La encajera* (1669), muestra a la mujer desempeñando labores del hogar como coser o cocinar. No obstante, Vermeer también realiza múltiples obras relacionadas con actividades intelectuales

5 Díaz, Claudio (2001): *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, p. 22.

6 Gombrich, Ernst Hans Josef (edición 2002): *Historia del arte*, Madrid, Debate, pp. 361-362.

7 Díaz, Claudio (2001): *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, p. 48.

especialmente vinculadas a la música al mostrar mujeres tocando el laúd, la guitarra o la espineta, como *Tañedora de laúd* (1664); *Concierto a tres* (1665); *Mujer sentada tocando la espineta* (1675). En estas obras se emplean cuadros y mapas cartográficos para decorar la estancia, reforzando el contenido intelectual de la escena, a diferencia de *La lechera* (1659); o *La encajera* (1669) en donde la estancia de la casa se muestra desprovista de decoración con la intención de mostrar la labor doméstica de la mujer⁸.

Todas estas obras están realizadas en el taller del pintor, por lo que el espacio arquitectónico que sirve de marco es siempre el mismo aunque varíe la decoración como se ha mencionado. La ventana a la izquierda del espectador, entreabierta e iluminando la estancia, deja algunas zonas de penumbra. Este espacio difiere del empleado para las representaciones de mujeres relacionado con actividades de tipo doméstico como las ya citadas *Encajera* o *Lechera* y otras como *La Mujer de la Balanza*, pues la penumbra en ellas es aún mayor ya que disminuye el tamaño de la ventana, aunque se encuentra igualmente a la izquierda del observador.

En 2005 era leída en la Universidad Politécnica de Madrid la tesis doctoral de Atxu Amann y Alcocer *Mujer y Casa*, un acercamiento a las funciones que las mujeres han desempeñado en el hogar y a la feminización del espacio doméstico. Atxu Amann señala como en el siglo XVII holandés se produce esta feminización del espacio, la cocina pasa a ser una estancia fundamental de la vivienda, al desaparecer el servicio doméstico.

Antes analizamos superficialmente *El matrimonio Arnolfini*, pues bien, en el XVIII, Hogarth nos deja otra obra con un matrimonio como protagonista, *Matrimonio a la moda*, una escena desarrollada en un salón vinculado a las artes y a las relaciones sociales. Las paredes se recubren de cuadros, sobre una mesa se abre un tríptico que un hombre señala, un caballero toca una flauta travesera mientras otro sostiene un libro. El resto conversa mientras bebe un té o un café. El «matrimonio a la moda» se relaciona socialmente mediante estos encuentros semi-intelectuales donde se conversa y en el que la mujer tiene también cabida. La educación femenina comienza a cambiar, las grandes damas no sólo deben llevar el hogar sino que han de ser instruidas y ser capaces de mantener conversaciones incluso rodeadas de hombres.

Será en el XIX cuando se llegue a la organización de la casa que ha perdurado prácticamente hasta nuestros días. Aparece la distribución mediante un pasillo regulador del movimiento dentro de la vivienda y la idea de confort a partir de la introducción de la luz de gas y el aumento de la ventilación. Así pues, ligado al ascenso de la clase burguesa, se crea el concepto de vivienda como unidad

8 Díaz, Claudio (2001): *Vermeer. O la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Servicio de publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, p. 68.

familiar. En este contexto, el papel de la mujer es el de esposa y madre, dedicada a las tareas del hogar como modelo de moralidad y virtuosismo.

Son frecuentes las obras que nos muestran el interior del hogar con la mujer, madre y esposa, realizando sus actividades cotidianas. Los espacios representados son la sala de estar y la cocina, que ya venía siendo representada desde el XVII en la pintura holandesa como estudiamos a través de Vermeer. La huella de este pintor permanece y se hace patente en la perdurabilidad del concepto representado, si bien las formas y especialmente la técnica varían.



Mujer con Candelero, Friedrich

La obra de Friedrich *Mujer con Candelero* es un buen ejemplo. Nos muestra la casa en plena noche, cuando todo está oscuro y la familia duerme, todos menos la mujer, la madre de familia que es la última en acostarse pues antes debe asegurarse de que todo está en su sitio. Pero si esta obra es interesante es por el ambiente en que se desarrolla la acción. Por un lado, vemos a la mujer en un pasillo entrando en una de las estancias, como ya habíamos apuntado, la organización de la vivienda familiar se compone desde el XIX de un pasillo o distribuidor que organiza toda la casa y separa las áreas dentro de ella.

Por otra parte, el ventanal al fondo va a ser una constante en este tipo de pintura como iremos comprobando a través de los siguientes ejemplos. Se trata de un gran vano vertical compartimentado creando cuadrados con apertura vertical en la zona inferior, siendo fija la superior. Todo el vano queda al descubierto excepto la parte superior que se tapa con un visillo. Esto hace suponer que la ventana no abre a la calle, sino a un patio interior, puesto que de ser un vano al exterior se tataría por completo con un visillo para preservar la intimidad del hogar. Por último, debe mencionarse la extraordinaria luz que envuelve la atmósfera recreada por Friedrich en esta pintura. Las estancias se encuentran sumidas en absoluta oscuridad, tan sólo el candelabro, que la mujer porta en sus manos, alumbra algunos resquicios del hogar con una luz amarillenta y tenue de gran calidez y hermosura.

Si bien estamos acostumbrados a pinturas donde la naturaleza envuelve al ser humano de forma grandiosa rozando lo aterrador, materializando el concepto de lo sublime de la forma más clarificadora posible, esta obra es distinta, pues muestra un interior, la luz del candelabro. La arquitectura envuelve a la mujer. Pero de alguna manera este concepto de lo sublime

permanece implícito en la obra. De forma directa en cuanto a la mencionada arquitectura y a la luz. Indirectamente, podría generarse un discurso donde no sea el hombre, frente a la inmensidad del océano o una gran montaña, quien se sienta ínfimo e insignificante, sino que es la mujer, sumida en un papel que se le ha impuesto desde su nacimiento y que es avalado por el peso de la tradición y de los siglos, quien se siente presa y vulnerable, impotente frente a la grandeza y la fuerza del poder superior que parece rodearla.

Dando un gran salto temporal y estilístico, debemos prestar atención a otro gran pintor del XIX, Signac, muy alejado del anterior. Signac nos ha legado varias obras donde nos narra la vida de la mujer burguesa dentro del hogar, mostrando con detalle el espacio en que transcurre su vida y su actividad. En el lienzo titulado *Comedor*, el pintor francés plasma una escena cotidiana, familiar, el momento de la comida, cuando todos se reúnen en torno a la mesa. Sin embargo, aun en este momento permanecen los roles bien marcados. El hombre, de más edad que su esposa, juega con un puro entre sus dedos mientras bebe el café. Su esposa, sentada a un lado, se dispone a beber. Existe un muro infranqueable entre ambos, no existe ningún tipo de complicidad. Todo queda perfectamente ordenado y en su sitio, mientras la sirvienta se dispone a entregar el correo. Nuevamente aparece un enorme ventanal al fondo, fruto, como se dijo al inicio de este capítulo, de la nueva tipología arquitectónica de vivienda. En esta ocasión, sí aparece completamente tapado por un visillo que preserva la intimidad del hogar, a la vez que permite la entrada de luz natural.

Otra obra del mismo autor, que igualmente es un reflejo de la sociedad de finales del XIX y del papel de la mujer en esta sociedad burguesa, es *Domingo*. Los protagonistas vuelven a ser un matrimonio, que bien podía ser el anterior trasladado a otra estancia del hogar, en este caso al salón. La descripción de la obra podría ser muy similar. En este caso, el marido aparece avivando el fuego de la chimenea mientras ella mira a través de un cristal, de nuevo encontramos un gran ventanal al fondo de la estancia, abriéndose, en esta ocasión, a un balcón.

La mujer, de espaldas al espectador, retira el visillo y contempla el exterior. En este punto se abre un interesante capítulo, *la mujer tras el cristal*. Puesto que el papel que desempeña la mujer virtuosa transcurre dentro del hogar, sólo puede observar la vida de la calle a través de una ventana, su contacto con el mundo, pero ésta la convierte en un personaje pasivo, en una simple observadora de la vida de la ciudad. Este hecho que puede parecer nimio no lo es tanto, pues en este momento la mujer comienza a tomar conciencia de su valía y se inician las primeras reivindicaciones feministas si bien aún no con la fuerza que tomarán con posterioridad. La mujer querrá traspasar este cristal que la separa del mundo y participar de él, pues realmente ya lo hacía, sólo que en la sombra.

Continuando con la mujer tras el cristal, son muchas las obras de este tipo que nos muestran a una mujer que sueña con traspasar esta barrera, como la *Mariana*

de Millais, obra inspirada en el poema del mismo nombre del poeta victoriano Lord Tennyson. Este poeta, famoso por poemas como *The Lady of Shalott* que inspiró a Watherhouse para una trilogía que llevó este nombre, compuso en 1830 *Mariana*, un poema de desamor que conecta con Shakespeare y relata la soledad y el hastío de esta mujer que se siente apartada del mundo, sin conexión con la sociedad, hasta el punto de desear la muerte. Millais ilustró el poema y realizó además este óleo donde aparece Mariana, cansada de estar sentada mirando tras la ventana que la separa del mundo, se ha puesto en pie para estirar su espalda, llevando sus manos hacia la zona lumbar, poco antes de volver a tomar asiento, para continuar contemplando el mundo desde su jaula de cristal. Entre los objetos que la rodean, propio del gusto romántico inglés, influenciado por Ruskin y su amor por la ruina, donde lo medieval y las leyendas artúricas dejan de ser antiguos mitos para contemplarse muy de cerca, aparecen inmensidad de hojas y flores sin vida, flores a las que se alude en el poema, flores marchitas como la campanilla del escudo de la ventana, reflejo de lo efímero de la vida y la juventud y de cómo la vida de Mariana se va apagando, consumiendo como una vela mientras contempla el mundo tras la ventana esperando la muerte. El poema es rotundo y desolador: «...*She only said, my life is dreary...*»⁹.

Existe otra versión de la mujer que se asoma a la ventana, la mujer vista desde el balcón. Desde antiguo la nobleza y ahora la burguesía asiste a los espectáculos y a las fiestas de la ciudad desde los balcones. La mujer viste entonces sus mejores galas y sale al exterior, pero sin dejar de pisar el hogar, observa el mundo y deja que éste la observe a ella, pero en cualquier caso su participación continúa siendo pasiva a ojos de la sociedad. Para ello no debemos más que asomarnos a *El Balcón* de Manet. Las dos mujeres, se lucen en el balcón mientras el hombre permanece en un segundo plano, deja de ser el protagonista y cede la primera fila a las damas ¿gesto cortés y galante? Miradas altivas y llenas de desdén se intercambian en la escena.

Retomando el tema que nos ocupaba, la mujer en el interior del hogar, se debe mencionar para finalizar que si bien la mujer burguesa es la más retratada en actitudes como las comentadas en los párrafos precedentes, no son las únicas representaciones femeninas en la casa, pues como Vermeer mostraba una cocina, otros pintores del XIX pintan mujeres realizando labores domésticas. Tal es el caso de *La Costurera* de Millet, donde una joven remienda una prenda en la más absoluta penumbra. El pintor apenas nos muestra un ápice del espacio en que se desarrolla la acción, tal vez un rincón apartado, tal vez una pequeña buhardilla.

Todos estos tipos iconográficos perdurarán durante las primeras décadas del XX, especialmente con la pintura costumbrista. Diferente es la forma, pero

9 Lord Tennyson (1830): *Mariana*, Verso 9.

no el contenido en obras como *Armonía en Rojo* de Matisse. Conforme nos aproximemos al siglo XXI la figura femenina irá cambiando paulatinamente. El arte pop tomará la imagen de la mujer generada por la publicidad en obras tan conocidas como el collage *¿Qué es lo que hace nuestro hogar de hoy tan diferente, tan atractivo?* (1956) de Richard Hamilton. Aunque en estos años el prototipo de feminidad vendrá dado por el cine y la publicidad americana, donde ésta comenzará a salir del hogar y a trabajar fuera de casa pero manteniendo su papel dentro del hogar y siendo una perfecta madre y esposa.

En el amplísimo siglo XX, no puede hablarse de maternidad sin citar a Frida Khalo y sus frustraciones al no poder ser madre que gestaron grandísimas obras cargadas de simbolismo y expresividad.

Espacio materno

Dentro del apartado del hogar habría que añadir un amplísimo capítulo dedicado a la maternidad. La maternidad se ha tratado desde antiguo, ya aparece en el arte egipcio con representaciones de Isis y será también tratada en Grecia y en Roma. Desde la Edad Media, las representaciones maternas se centrarán en imágenes de la Virgen con el Niño. María será la Madre de todos los cristianos y por lo tanto el modelo a seguir por toda mujer. De carácter religioso serán las representaciones durante el Renacimiento y el Barroco, pero en el XVIII se generará otro tipo de pintura donde aparecen madres junto a sus hijos. Mujeres artistas como Lebrun perpetuaron este tipo de pintura de madres cariñosas con sus hijos. Prud'hon, Berthe Morisot, Kustodiev, Sorolla, Alma Tadema y otros tantos nos dejarán estas escenas de la madre al cuidado de sus hijos. El tema continuará durante el siglo XX con artistas que se enfrentan a la maternidad desde otras perspectivas como Frida Khalo.

Espacio Urbano

Cuando comenzábamos el capítulo del Espacio Doméstico se señaló la distinción entre la actividad masculina desarrollada en la ciudad y la femenina en la ciudad desde la Antigüedad. La exclusión femenina de toda actividad pública dentro de la ciudad es una realidad que no ha variado mucho hasta el siglo XVIII y XIX con la aparición de los primeros movimientos feministas. Esta injusta situación que apartaba a la mujer de la actividad pública desarrollada en la



Solicitaciones de votos en las elecciones de 1754, Hogarth

ciudad ha sido también reflejada en el arte. La obra de Hogarth *Solicitaciones de votos en las elecciones de 1754* es muy significativa a la hora de reflejar la posición y la actividad de la mujer dentro de la ciudad. En esta obra se representan unas elecciones, pero el derecho al voto no abarca a todos los sectores de la población, ya que únicamente participan en estas elecciones los hombres situados en el centro de la plaza; mientras que las mujeres observan desde el balcón lo que acontece.

La mujer del XIX comienza a tomar conciencia de las desventajas de su sexo, la lucha feminista como movimiento social y político, que hunde sus raíces ya a finales del XVIII, se materializa en este siglo, teniendo lugar las primeras convenciones y escritos reivindicativos. Además, tras la industrialización, mujeres y niños van a acudir a trabajar a las fábricas, eso sí, cobrando salarios más bajos por las mismas horas de trabajo.

Igualmente la mujer va a tomar parte de los movimientos obreros y la lucha por los derechos de los trabajadores, uniéndose la causa feminista a otros movimientos. La pintura nuevamente va a actuar como testigo, pues la fotografía se encuentra en su albor. Debemos comenzar citando *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix que relata los acontecimientos vividos en Francia en 1830 tras las medidas adoptadas por Carlos X que restringían la libertad de prensa y suprimía el parlamento. Delacroix pinta una auténtica masa humana donde los cadáveres se mezclan con los vivos que continúan haciendo la revolución. En todo esto, ni una sola mujer, la revolución la hacen los hombres, sin embargo la figura alegórica que les guía sí tiene rostro femenino, y no sólo esto sino que es una mujer de gran sensualidad que además de llevar la bandera francesa y un mosquete aparece semidesnuda.

Esto va a cambiar poco después y cuando Daumier pinta *El levantamiento* en 1860 incluye en la masa tanto a hombres como a mujeres, levantando la voz al unísono y reclamando los mismos derechos.

La mujer no sólo va a ser representada en el espacio urbano en alzamientos populares, sino en actividades cotidianas. Aurelio Arteta, que realiza su actividad más en el XX que en el XIX, va a resultar un gran retratista de la sociedad que le tocó vivir y nos mostrará a mujeres en todas las facetas. Es el caso de *Obreros volviendo del trabajo* que resulta muy ilustrativa. Mientras los obreros vuelven del trabajo tranquilamente, leyendo el periódico, la mujer regresa cargada con la compra y con su hijo en brazos, de marco, la ciudad, con sus edificios de hasta cinco alturas y buhardillas y al fondo las chimeneas de las fábricas.

La imagen de la mujer del pueblo en el ámbito urbano se contraponen a la burguesa, que cuando sale de su casa no cambia su rol. Esto se observa perfectamente en obras como *Mujer con hijos* de Renoir, donde vemos en primer plano a una señora acompañada de sus dos hijas luciendo elegantes vestidos mientras

dan un paseo por el parque. La mujer burguesa perpetúa en la ciudad su papel en el ámbito doméstico, aparentemente contemplativo y pasivo, en contraposición a la frenética actividad de la mujer obrera antes mencionada a colación de la obra de Arteta.

El prostíbulo

Tal y como sucedía con el espacio materno dentro del hogar, dentro de la ciudad un espacio frecuentemente representado será el cabaret y el prostíbulo. La prostitución no es un fenómeno novedoso en el XIX, sin embargo en este siglo se hace más frecuente y se esconde menos. Muchas mujeres ciudadanas se veían obligadas a dedicarse a esto si querían sobrevivir.

Es en este contexto cuando surge el prototipo de *femme fatal*, la mujer que con sus encantos puede llevar al hombre de moral incorrupta a la perdición a través del vicio y el pecado. Esto proviene de Lilith, la primera esposa de Adán según se extrae del Génesis, creada de la tierra igual que el hombre y que lo abandonó por no consentir que en la práctica sexual ella tuviese que permanecer abajo mirando hacia arriba puesto que los dos eran iguales.

Tal vez aquí comience ese «miedo a la mujer» del que habla Diego Romero de Solís en su artículo «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)»¹⁰ que contrapone la mujer sumisa al mito de la vampiresa considerando que la novela *Drácula* de Bram Stoker (1897) es reveladora en cuanto a la sexualidad femenina de fin de siglo.

La obra cumbre es *Olympia* (1863) de Manet, la obra causó un gran escándalo en París por ser un desnudo de una mujer que no encarna a una diosa mitológica. Esta mujer es una prostituta, una mujer que no esconde su profesión ni su cuerpo. Pero le precede la *Gran Odalisca* (1814) de Ingres, así como otros autores que reflejarán esta temática, Gauguin en Nevermore o Lautrec con sus escenas del Moulin Rouge. En las obras de Klimt también aparecerán estas *femme fatale* y Munch reproducirá escenas muy diversas relacionadas con la sexualidad femenina con obras como *El día después* o *Pubertad*.

Espacios Intelectuales

Las mujeres van a ser representadas en el arte realizando diferentes actividades que en un principio pudieran parecer muy alejadas de ellas, pero, sin embargo, sí se relacionarán con ella como musas y modelos y también como creadoras.

10 Romero de Solís, Diego (1997): «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)» en *Revista de Filosofía* n°14, pp. 155-166.

La mujer en el Renacimiento pisará el taller del artista y pincel en mano se convertirá en pintora. En este contexto la iconografía de artistas retratándose a sí mismas en su taller son obras que encierran un alto contenido propagandístico y reivindicativo.

Una de las primeras artistas en plasmar esta iconografía fue la italiana Sofonisba Anguissola (1535-1625), que además de cultivar la pintura hizo lo mismo con otras artes como la música y la literatura. Esta artista que trabajó en España para la corte de Felipe II e Isabel de Valois fue considerada como una de las mejores retratistas de la época, y por su gran personalidad y cultura, además, una de las mujeres más notables de su tiempo¹¹.



Autoretrato (1556),
Sofonisba Anguissola

En las primeras obras de la producción de Sofonisba abundan los autorretratos: «primer ejemplo histórico de una mujer artista quebrando conscientemente la posición sujeto-objeto»¹². En el *Autorretrato* que realiza en 1556, cuadro que se encuentra en el Museum Zamek de Lancut (Polonia), Sofonisba se retrata en su taller donde elabora un lienzo de temática religiosa que muestra a una *Virgen con el niño*. La artista se muestra interrumpida en su labor creativa y dirige la mirada al espectador para captar su atención. Como pintora que es aparece frente a un caballete en el que se muestran el lienzo y los pigmentos con los que trabaja. También porta los utensilios propios para practicar el arte de la pintura, un pincel y

una regla con la que transporta las proporciones de la realidad a la obra. El hecho de aparecer retratada frente a un caballete, y portar el pincel y la regla en sus manos es un recurso propagandístico empleado por Sofonisba para mostrar al espectador su condición y trabajo como artista.

Profundizando en el análisis de este cuadro, los gestos del autorretrato de Sofonisba juegan un papel importante dentro del mensaje de esta obra. Mediante la mirada parece querer llamar la atención del espectador para que

11 Kusche, Maria (1997): «La mujer y el retrato cortesano del siglo XVI visto a través de la obra de Sofonisba Anguissola, maestra de pintura y Dama de Honor de Isabel de Valois», en la publicación de las actas de las VIII Jornadas de Arte de Madrid en 1996, *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto, p. 69.

12 Escotado Gil, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, p. 66. (cita tomada de CHADWICK, Whitney (1999): «La Florencia del Renacimiento y la mujer artista», *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, p. 71).

contemple su obra. Este gesto de la mirada es reforzado por el gesto de la mano que sostiene el pincel, el cual parece señalar el cuadro, en un acto de mostrar su trabajo y sus dotes y destreza en el arte de la pintura. Sofonisba mostraba así a sus futuros clientes su destreza y la exquisitez de su estilo; por otro lado, mediante estos cuadros Sofonisba reivindicaba su labor intelectual y su posición destacada como mujer creadora y como artista.

Otra obra realizada por Sofonisba, *Tres hermanas jugando al ajedrez* de 1655, vuelve a actuar como defensa de la capacidad intelectual de la mujer. La obra representa una escena aparentemente cotidiana, en la cual tres hermanas están en un espacio abierto alrededor de una mesa jugando al ajedrez mientras que una mujer de edad avanzada las observa. Al igual que en la anterior, la gestualidad de los personajes es muy importante. La mirada cómplice de la mayor de las hermanas está dirigida hacia el espectador para introducirlo dentro de la escena y que contemple la partida de ajedrez. La tranquilidad, seguridad y decisión que posee este personaje en el movimiento de la pieza que le otorga la victoria contrasta con la gestualidad de sorpresa de su oponente al conocer su derrota.

El hecho de representar a estas tres hermanas jugando al ajedrez, y no con otro juego, reside en el hecho de que éste era una actividad de ocio reservada a las clases nobles, pues ellas poseían un alto grado cultural e intelectual y el ajedrez es el juego intelectual por antonomasia. Por esta razón toda persona que desee jugar al ajedrez debe poseer entre otras cualidades estrategia, templanza, anticipación y sobre todo inteligencia¹³.

En el siglo XVII la artista holandesa Judith Leyster retomará esta iconografía en un *Autorretrato* realizado en 1630 (Galería Nacional de Arte de Washington), en el que aparece retratada en su taller mientras trabaja en una de sus obras, utilizando las mismas licencias que las empleadas por Sofonisba en el siglo anterior¹⁴.

Artemisia Gentileschi que introducirá un cambio en la concepción del retrato femenino, a través de su *Autorretrato como Alegoría de la Pintura* (década de 1630). En dicho cuadro por primera vez la mujer artista no se representa como una dama, sino en el mismo acto de pintar¹⁵.

El *Autorretrato* (1715) de Rosalba Carriera, encierra un mensaje reivindicativo propio, ya que durante el siglo XVIII se pensaba que únicamente podían acceder a las Academias las mujeres que eran consideradas bellas. A través de este *Autorretrato* Rosalba Carriera se retrata a sí misma tal y como es, con todo

13 De Diego, Estrella (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX. (Cuatrocientas olvidadas...)*, Madrid, Cátedra, pp. 31-36.

14 Chadwick, Whitney (1999): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, p.124.

15 Escototado Gil, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 68.

lujo de detalles y realismo, sin temor a retratar a una mujer que no se acercaba a los cánones de la belleza dieciochesca exigiendo que la mujer era artista por sus habilidades artísticas y cualidades intelectuales, y no por su belleza física¹⁶.

A finales del siglo XVIII se consideraba que la práctica de la pintura por parte de la mujer era una actividad alejada de toda actividad profesional y vinculada al tiempo de ocio, un pasatiempo de las damas que debía conectarse con la costura, el bordado o el dibujo¹⁷. Para combatir esta idea, se emprendió una dura lucha que intentaba demandar que las mujeres tenían un lugar dentro de las Academias y de los Salones. Una de las máximas defensoras de esta idea fue Labille-Guirad. Esta artista dejó constancia de ello con su obra *Autorretrato* (1785), en la que aparece retratada junto con dos de sus alumnas. Con este cuadro Labille-Guirad pretendía dejar constancia del peso y la importancia que poseía la mujer en el arte¹⁸.

De forma contemporánea Angelica Kauffmann apoya la reivindicación de la mujer como artista dedicándose profesionalmente a la pintura y tomando como modelo el arte clásico del mundo greco-romano a partir de su encuentro con Winckelmann en Roma en 1763. Fruto de ello es el diseño que realizase para el Techo del Salón Central de la Royal Academy de Londres en 1778. Esta obra se compone de cuatro alegorías que hacen referencia a la actividad artística (*Composición, Inventiva, Dibujo y Color*). De todas ellas, la más relevante en cuanto al tema que nos ocupa es *Dibujo* que muestra a una mujer realizando una copia al natural de una de las piezas más significativas de la Antigüedad, el *Torso de Belvedere*.

Las señoras accederán además a los gabinetes, las estancias donde los grandes señores acumulaban obras de arte y antigüedades, Watteau en *L'enseigne de gersaint* nos muestra uno de estos gabinetes germen de las futuras colecciones y primeros museos y galerías artísticas. La obra resulta interesantísima, en primer lugar por retratar la organización de estos lugares y la actividad en ellos, pero además porque las damas parece que también pueden deleitarse con la contemplación de las obras y disfrutar del arte, al igual que los hombres.

Si bien la mujer virtuosa debía ser una maravillosa madre y esposa, una perfecta ama de casa, en el XIX se le va a exigir además que practique otras habilidades. Las mujeres aprenderán a pintar y a tocar instrumentos, pero lo general es que se instruyan en estas artes como mero pasatiempo y muestra de sus habilidades ante la sociedad. Esto demuestra que, a pesar de las reivindica-

16 Diego, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX. (Cuatrocientas olvidadas...)*, Madrid, Cátedra, pp. 54-56.

17 Escotado Gil, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2005, p. 69.

18 Diego, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, pp. 60-62.

ciones del siglo anterior, la mujer continuaba generalmente relegada a un segundo plano en cuanto a la actividad artista.

En la obra *La señorita Gladys M. Holman Hunt* también titulado *La escuela de la Naturaleza* de William Holman Hunt (1893), el pintor nos muestra a su hija a los dieciséis años dibujando en el jardín de Draycott Lodge. La obra fue modificada entre 1904 y 1905 por Arthur Hughes borrando el rostro y pintando el de una mujer más madura entre otras modificaciones. El primer título de la obra fue *Ocio de verano*, lo que resulta bastante aclaratorio. El pintor es el padre, el dibujo para la joven no es más que un pasatiempo. No puede pasar desapercibido el rostro de la mujer y la mirada perdida de la misma, que capta por completo la atención del espectador que no puede sino preguntarse, qué piensa la muchacha. Su mano coge el lápiz como una auténtica profesional, pero parece inactiva. La mirada no es de atención al paisaje que se dispone a copiar, es reflexiva y con cierto aire nostálgico.

Turner en *La habitación de dibujo* recrea uno de estos ambientes donde las señoritas se reunían para conversar mientras ejercitaban sus habilidades artísticas. Opuesta es la imagen representada en *Alumnas en la National Gallery* publicada en la revista *Illustrated London News* el 21 de Noviembre de 1885 donde aparecen distintas escenas de mujeres aprendiendo el arte de la pintura de manera profesional, pero eran ilustraciones publicadas con un carácter un tanto pintoresco ya que era casi imposible que una mujer pudiese recibir enseñanza privada en una institución de este tipo. Degas constantemente nos muestra las clases de danza donde las jóvenes se enfundaban en tul y aprendían ballet.

Por último cabe mencionar la aparición femenina en espacios intelectuales o artísticos como simples modelos. Las Majas de Goya se pueden interpretar como una recopilación de toda la tradición pictórica que toma como referencia a la mujer como modelo, ya que esta obra evoca a las modelos de las obras de Giorgione, Tiziano y Velázquez que trataron esta iconografía con anterioridad¹⁹. En cualquier caso, la modelo ejerce el papel de musa del artista y en este caso Goya a través de su *Maja Desnuda* pretende realizar una obra que refleje el ideal de la belleza burguesa del momento²⁰.

Seurat en la obra *Modelos*, nos muestra el taller y las modelos que han servido para su conocida obra *Sunday Afternoon on la Grande Jatte* que vemos al fondo. Es una obra interesante al emplear el recurso del cuadro dentro del cuadro y mostrar el proceso de creación. La mujer aquí vuelve a ser un objeto pasivo en el proceso creativo.

19 Val Cubero, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «siglos XVI-XIX»*. *Pintura, Mujer y Sociedad*, Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 375.

20 *Ibidem*, p. 380.

Raimundo de Madrazo en *Travesuras de la modelo* representa a una joven modelo que aprovechando la ausencia del pintor dibuja un rostro en el lienzo. La mujer en este contexto no aparece como persona con capacidades intelectuales, sino realizando una travesura, estropeando la obra de un artista.

Ya en el XX las reivindicaciones intelectuales de la mujer serán retratadas sobre todo por la fotografía quedando la pintura en un segundo plano.

El baño

La representación de una mujer saliendo del baño ha sido una excusa para los artistas que pretendían mostrar el cuerpo femenino desnudo. La mitología avalaba esto mediante episodios que permitían representar a Venus o Diana mostrando en actitud pudorosa sus cuerpos desprovistos de vestimenta. Durante la Edad Media sólo veremos desnudos vinculados con la representación del pecado de la lujuria y del infierno.

Con la llegada del Renacimiento se produce un redescubrimiento del arte greco-romano retomando el interés por la belleza, volviéndose a producir una nueva pasión por la representación del cuerpo desnudo. Es durante la contemporaneidad cuando los pintores se asoman al baño de las damas, casi a hurtadillas, pues normalmente la mujer va a aparecer de espaldas o como mucho de costado, «...es como si mirara por el ojo de la cerradura»²¹. Por lo general, el cuerpo de la mujer va a ocupar casi la totalidad del espacio, pero deja entrever su casa, un barreño o un tocador. Elementos frecuentes son las ropas tiradas por el suelo o sobre una silla, un peine y el espejo, elemento simbólico relacionado con la coquetería femenina desde antaño y con connotaciones negativas. El espacio dedicado al aseo se va a relacionar con lo femenino, no veremos a un hombre aseándose o en el baño. Los pintores del XIX nos dejarán grandes obras como *El Baño Turco* o *Gran Bañista* de Ingres, *Costumbre favorita* de Alma Tadema o *La Toilette* de Toulouse-Lautrec. Esta costumbre de utilizar el baño como espacio donde retratar a la mujer perdura hasta la actualidad con obras como *Mujer en Baño* de Liechtenstein.

21 Val Cubero, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «siglos XVI-XIX»*. Pintura, mujer y sociedad, Madrid, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, p. 288 (Cit. por P. Landord en *Degas, Flourey*, Paris, pp. 23-26).

BIBLIOGRAFIA

- ALARIO TRIGUEROS, María Teresa (1995): «La mujer creada: lo femenino en el arte occidental» en *Arte, individuo y sociedad*, nº7, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. pp. 45-52.
- AMANN Y ALCOCER, Atxu (2005): *Mujer y casa*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- CALVO SERRALLER, Francisco (eds.) (2002): *Goya, la imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado.
- CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario & Aurora MIRÓ DOMÍNGUEZ (2001): *Iconografía y creación artística: estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Málaga, Universidad de Málaga.
- CHADWICK, Whitney (1999): *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino.
- DÍAZ, Claudio (2001): *Vermeer o la mujer, naturaleza muerta*, Málaga, Universidad de Málaga.
- DIEGO, Estrella de (1987): *La mujer y la pintura del siglo XIX español (cuatrocientas olvidadas)*, Madrid, Cátedra.
- ESCOHOTADO GIL, Sandra (2005): *Autorretrato, arte y mujer*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef (eds.) (2002): *Historia del arte*, Madrid, Debate.
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1997): *Casa, calle, convento: iconografía de la mujer bajomedieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- PASCUAL MOLINA, Jesús Félix (2007): «Una aproximación a la imagen de la mujer en el arte español» en *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* nº1. pp. 75-89.
- PÉREZ DIESTRE, José Antonio (2003): «La mujer en la historia del arte: Lilit, la figura alada femenina» en *Graffylia: Revista de la facultad de filosofía y letras*, nº1. Puebla. Universidad Autónoma de Puebla. pp. 67-70.
- QUILES FAZ, Amparo & SAURET GUERRERO, Teresa (coords.) (2002): *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX y XX*, Málaga, Universidad de Málaga.
- ROMERO DE SOLÍS, Diego (1997): «El miedo a la mujer (arte, sexualidad y fin de siglo)» en *Daimon Revista de filosofía* nº14, Murcia, Universidad de Murcia. pp. 155-166.
- SERRANO DE HARO, Amparo (2007): «Imágenes de lo femenino en el arte: atisbos y atavismos» en *Polis, Revista Académica de la Universidad Bolivariana* nº17. Universidad Bolivariana.
- VAL CUBERO, Alejandra (2001): *La percepción social del desnudo femenino en el arte «siglo XVI-XIX»*. *Pintura, mujer y sociedad*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

VIVES CASAS, Francisca (2006): «La imagen de la mujer a través del arte. El ideal de mujer en los siglos XVIII y XIX» en *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, nº35. San Sebastián. Sociedad de Estudios Vascos. pp. 103-117.

VVAA (1996): *La mujer en el arte español*, Madrid, Alpuerto.

VVAA (2009): *La Bella Durmiente. Pintura Victoriana del Museo del Prado*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

Recibido el 6 de septiembre de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:47-64]

Modelos de prácticas artísticas en torno a la sociología feminista

Artistic Models and Feminist Sociology

RESUMEN

El presente trabajo consiste en un breve análisis sobre cómo los movimientos artísticos contemporáneos han dejado un lugar muy limitado para el desarrollo de un espacio creativo donde tengan cabida las manifestaciones de las mujeres artistas. Las creadoras han ido abandonando la pintura clásica, reducto por excelencia acotado a la heroicidad masculina, y, desde los años sesenta del siglo XX, las artistas han buscado en otros soportes y técnicas, como la fotografía, las instalaciones, la performance o el vídeo, espacios donde expresar su historia.

Palabras clave: Artistas, feminismo, performance, técnicas, género.

ABSTRACT

This paper is a brief analysis of how contemporary art movements have left a very limited area for the development of a creative space for production by female artists. These artists have given up classical painting, the stronghold par excellence of male heroism, and since the 1960s, female artists have sought spaces to tell their story in other media and techniques such as photography, installations, and video and performance.

Key words: artists, feminism, performance, technical, gender.

SUMARIO:

-1.Introducción. -2. La presencia de mujeres artistas como sujetos creadores. -. 3. Nuevos espacios artísticos. -4. Procedimientos utilizados por las mujeres artistas: Land Art, vídeo arte y la performance.

Introducción

La historia del arte ha consistido básicamente en el análisis de las obras artísticas así como en la descripción de una serie de personas denominadas artistas. Esta historia se ha elaborado privilegiando, no sólo a determinados grupos sociales, sino también preponderando aspectos relacionados con el arte tales como: estilo, autenticidad, valor de la obra, así como al descubrimiento del

¹ Universidad Complutense de Madrid.

artista. En este proceso de reflexión y clasificación, la historia ha definido al artista con estas características: varón, héroe, demiurgo y genio creador. Esa concepción de las artistas entraña una visión del arte como expresión individual, y, como sostiene Whitney Chadwick: «refleja una sociedad determinada con sus características sociales, políticas y económicas». En este proceso de clasificación, lo distintivo de la historia del arte es una férrea división entre artista como persona individual, por un lado, y sus condiciones socio-históricas, por otro. Se da una escisión entre la construcción de su historia individual y el contexto donde se desarrolla, así como de las condiciones sociales de la producción creadora. A esto hay que añadir que la historia del arte ha favorecido a un sexo sobre el otro, tendiendo a excluir a las mujeres, sistemáticamente, de los principales movimientos artísticos sobre los que se ha elaborado la historia del arte occidental.

2. La presencia de las mujeres artistas como sujetos creadores

Esta visión de la historia del arte como un discurso parcial y sesgado que nos ha sido transmitida por distintas vías divulgativas, ha sido investigada y argumentada por historiadoras y críticas del arte como Linda Nochlin o Lucy Lippard, entre otras autoras, quienes a partir de los años sesenta cuestionan en libros y artículos los fundamentos de la historia del arte tradicional. En este sentido Marián Cao, al referirse a esta ausencia de mujeres en la historia expone:

No nos las encontramos la mayoría de las veces, por eso no han nacido en la historia de la creación o se han muerto dos veces, la primera muerte física y la segunda, la muerte en los libros y en la historia, en la memoria colectiva de Occidente. Sus obras han pasado de ser anónimas, a ser atribuidas a autores masculinos.

Sólo desde hace unos veinte años descubrimos que las mujeres existían, que la creación, aunque llena de múltiples obstáculos, también era patrimonio femenino, que el Renacimiento había dado también artistas mujeres, y que en el siglo XIX y XX había habido artistas impresionistas, fauvistas, expresionistas, surrealistas y dadaístas.

La aparición significativa de las mujeres en el arte, como sujeto creador, es un fenómeno que tiene su origen en los primeros movimientos de emancipación de la mujer y se desarrolla conforme transcurre el siglo XX, auspiciado por la incorporación de la mujer en las distintas esferas de la vida pública. Anteriormente hubo mujeres artistas como Sofonisba Anguissola, o Artemisia

Gentileschi, pero no son numéricamente significativas y constituyen una excepción. La historia del arte que recibimos a través de manuales de texto, libros, catálogos, etc., ha silenciado a las mujeres creadoras y, por anacrónico que pueda resultar (al menos en buena parte de las Facultades de Bellas Artes de nuestro país), los alumnos y alumnas llegan a conocer a muy pocas mujeres artistas, siendo capaces de identificar al finalizar su carrera sólo a las excepciones. Lo destacable de este hecho es que la mayoría de los galeristas, directores de museos, críticos de arte, etcétera, han sido educados en un sistema semejante donde prevalecen los intereses masculinos. Asimismo, esta historia ha elaborado sus propios códigos internos, no sólo al destacar la figura del artista varón, sino también al valorar, por lo que a la plástica se refiere, aspectos como la innovación, la técnica, así como el formato monumental. Esta concepción ha dejado un margen muy limitado para cuadros de pequeñas dimensiones de mujeres creadoras con una técnica propia y consistente. La preponderancia de lo monumental en el arte también ha contribuido a la exclusión de muchas mujeres artistas que hubieron de conjugar responsabilidades domésticas con la creación.

3. Nuevos espacios artísticos

Los movimientos artísticos contemporáneos han dejado un lugar limitado para el desarrollo de un espacio creativo donde tengan cabida las manifestaciones de las mujeres artistas. De ahí que las creadoras han ido abandonando la pintura clásica, reducto por excelencia acotado a la heroicidad masculina. Desde los años sesenta del siglo XX las artistas han buscado en otros soportes y técnicas como la fotografía, las instalaciones, la performance o el vídeo, espacios donde expresar su historia, la *herstory*. El lenguaje plástico de las artistas se caracterizará, desde este momento, por la heterogeneidad de prácticas y temáticas introducida por las creadoras, que permiten hablar de una idiosincrasia en sus propuestas. Podemos referirnos, en este sentido, a una falta de pudor, o de pérdida del miedo a lo autobiográfico predominante en las artistas. Se abordan temas comunes al ser humano, como el cuerpo, la soledad, la frustración, el dolor, el fracaso, aunque estos son tratados desde ópticas distintas. Sirvan como ejemplo las piezas que cuestionan los estereotipos sociales, como las de las artistas americanas Barbara Kruger o Jenny Holzer, o las obras que investigan nuevos materiales como las de Eva Lootz. Todas ellas constituyen expresiones de la experiencia femenina pero al mismo tiempo ofrecen múltiples visiones que dotan al arte de una nueva mirada. Nos encontramos, en este sentido, ante un lenguaje plástico alejado del discurso dominante.

Las artistas, serán conscientes a las transformaciones sociales y económicas que se van a producir a partir de los años sesenta y participarán de su dinámica, plasmándolo en sus obras, ensayando nuevos modos de articulación de género, clase social y etnicidad, así como socavando definiciones tradicionales relativas a la identidad. El arte se muestra para ellas como instrumento idóneo para expresar cuestiones en torno a la diferencia e identidad, procesos de emancipación femenina, problemáticas en torno a la creación, así como las relaciones de dominación que se presentan entre lo femenino y masculino. Las artistas reflejarán en sus obras su propio espacio alejado del gran formato exclusivista de los varones artistas, y para ello utilizarán distintos códigos expresivos, diversos materiales y soportes así como nuevos medios técnicos, abandonando, en definitiva, los medios tradicionales de representación. Como suscribe Lourdes Méndez:

En estas obras hay múltiples referencias implícitas a las ciencias tanto médicas como sociales o humanas. Todo parece indicar que las fronteras entre las diferentes disciplinas de las bellas artes se han roto definitivamente (...) y que esa ruptura ha hecho posible la emergencia de complejas formas de expresión artística en las que el cuerpo humano como metáfora de la sociedad ocupa un lugar privilegiado. Los códigos visuales utilizados para su trabajo por algunas artistas son innovadores y mediante ellos se posicionan críticamente a los estereotipos y valores dominantes a través de los cuales se construye como posible una única realidad.

En este sentido es posible comprobar cómo buena parte del arte realizado por mujeres se aprecia esta cualidad, que resulta especialmente visible en la década de los años ochenta y noventa del siglo XX, aunque buena parte de sus directrices ya se encuentran en el arte feminista de los años sesenta. Como apunta Juan Luis Martín Prada:

El arte feminista incipiente en los años setenta supuso la introducción, en el pensamiento estético de la modernidad tardía, de una serie de actitudes que hoy podemos denominar antimodernas. De hecho, su pretensión de constituirse como un sistema de valores, forma de vida o estrategia de cambio social iba unida a una insistente negación de la idea del progreso, de la que la mujer habría sido siempre excluida. Una compleja dialéctica que también afectaba a algunos de sus principios y fines fundamentales. Por ejemplo, la crítica al discurso histórico o la validación de formas artísticas no vinculadas a la alta cultura que el arte feminista de los sesenta propuso y que podrían considerarse propuestas característicamente posmodernas.

4. Procedimientos utilizados por las mujeres artistas

En el empeño por acercar el arte al público y transmitir sus experiencias personales, junto con la disolución de las fronteras entre arte y vida, muchas artistas desarrollan un lenguaje plástico donde será común el uso de procedimientos artísticos como el arte de acción, las performances, los happenings, etc.

Estos medios artísticos tendrán su origen en las denominadas primeras vanguardias artísticas, especialmente con el movimiento dadaísta y futurista, pero en el periodo de la segunda mitad del siglo XX, adquiere unos matices diferenciadores, a saber, el deseo de transformación social y política, y el intento de ofrecer una cultura alternativa abordando temas abiertamente políticos en un contexto mundial que requería nuevas respuestas sociales, culturales y artísticas. Estos trabajos artísticos se presentan de forma individual o colectiva y, en un principio, se representaron en espacios alternativos: galerías, cafés, en la calle, etc. Poco a poco los museos y demás espacios donde acontecía el arte presentaron estos nuevos procedimientos (acciones, performances), apareciendo festivales específicos, así como revistas especializadas.

Las mujeres artistas, en su deseo de autorrepresentación, van a utilizar muchos de estos procedimientos que les permitirán, no sólo reflexionar sobre su cuerpo y sexualidad, sino reelaborar su propia biografía e investigar sobre asuntos tan variados como el patriarcado, la política, etc., por lo que estas estrategias se convierten para muchas de ellas en una forma predominante de expresión. Numerosas artistas eligieron el camino de las performances, videoarte y otros procedimientos alejados del gran formato pictórico, para llevar a cabo actuaciones por medio de las cuales cuestionan los valores de sexo-género tradicionalmente asociados con las mujeres. Las performances realizadas por artistas mujeres constituyeron, en la década de los setenta, un fenómeno expresivo que discurrió a la par de las teorizaciones y luchas feministas (Méndez, 2004: 101).

Algunos de estos procedimientos frecuentemente utilizados por las creadoras se exponen a continuación.

Land Art

Dentro de la enumeración de estrategias y trayectorias utilizadas por las artistas, mencionamos en primer lugar una manifestación surgida a finales de los años sesenta en Estados Unidos y Europa, denominada Earth Art o Land Art. Esta dinámica iniciada por muchos artistas, consistente en la utilización de distintos medios extrapictóricos como deseo de acabar con los materiales y soportes tradicionales, materializa el interés de los/las artistas en trascender el marco museístico y de la galería de arte, donde sus proyectos no siempre podían desarrollarse con plenitud debido a limitaciones formales o espaciales,

incluso por la utilización de materiales que no podían exponerse en dichos espacios. De este modo, la tierra, las piedras, los troncos y materiales relacionados con la naturaleza serán utilizados por los/las artistas del Land Art. Como consecuencia de ello, el lugar de trabajo elegido por los/las artistas deja de ser el taller, o cualquier emplazamiento al uso hasta entonces utilizado, y se pasa a trabajar directamente en, y con la naturaleza, y se interviene directamente en los espacios naturales, generando un tipo de obra que, en muchos casos, sólo se puede visualizar a través de medios como la fotografía, televisión, vídeo u otros soportes para su difusión.

Vídeo arte

Los orígenes del vídeo arte hay que buscarlos en los años sesenta, cuando numerosas artistas vinculadas al movimiento fluxus, comenzaron a utilizar monitores de televisión que eran presentados en exposiciones a modo de esculturas. El vídeo comienza a ser un medio muy utilizado, especialmente debido a que permite plantear problemas centrales en el discurso de la posmodernidad, a saber, autoría, representación, apropiación, deconstrucción, etc. La intención era abrir las fronteras del arte liberándolo del encorsetamiento academicista y, al mismo tiempo, utilizar la televisión como medio para encauzar un discurso artístico. Muchas creadoras harán uso del vídeo como soporte para plantear cuestiones en torno a la identidad, el sexo, la política, etc. Cabe señalar la aportación en ese medio de artistas españolas como Eugénia Balcells o Eulàlia Valldosera. La intención de esta última es desvelar en sus piezas los mecanismos constructivos de la obra, que tradicionalmente han sido guardados por el artista, en tanto que secreto constitutivo de su poder generando el fenómeno del genio, que desgraciadamente funciona a nivel colectivo.

Performance

La práctica de la performance se convierte en paradigma del feminismo al no caer en la rigidez de otros movimientos o medios. Las artistas que utilizan la performance como práctica artística abarcan todas y cada una de las dimensiones que estructuran esta forma de expresión artística. En algunas de ellas las artistas exploran sus cuerpos, en otras, afirma Lourdes Méndez:

Proporcionan instrucciones al público para que sea capaz de recibir novedosamente la subjetividad actuada por la artista, en otras narran experiencias autobiográficas. Si de algo se hacen eco muchas de las performances de las artistas es de la redefinición/desequilibrio de las relaciones sociales entre hombres y mujeres. Redefinición que conlleva una aguda crisis de los roles de sexo.

Por medio de esta práctica artística las mujeres suprimen, no sólo las barreras entre el arte y la vida, sino entre el arte y los medios de comunicación.

Realizando una breve cronología de la práctica de la performance podemos observar cómo este procedimiento artístico se origina en los años sesenta del siglo XX, y discurre paralelo a la lucha y teorizaciones del movimiento feminista. Serán numerosas las artistas que opten por la utilización de las performances para llevar a cabo propuestas a través de las cuales se cuestiona los estereotipos sexo-género, tradicionalmente asociados a las mujeres, así como la necesidad de reinterpretar nuevas imágenes sobre el cuerpo, el erotismo, la identidad, e investigar sobre asuntos tan variados como la política, las relaciones sociales, etc.

Desde las primeras acciones presentadas el cuerpo de la mujer se convierte en protagonista indiscutible. A modo de ejemplo mencionamos los trabajos de la artista Yoko Ono, quien inicia su carrera artística en los años sesenta, y cuyo compromiso con la vanguardia le llevó a realizar performances como la titulada *Cut Piece*, de 1964, donde la artista se vistió con un elegante vestido y pidió al público que cortara su traje mientras ella permanecía sentada e inmutable.

Las artistas de los años sesenta y setenta tuvieron un papel destacable en la temática de la autorrepresentación del cuerpo, y fueron iniciadoras respecto a la sexualidad y al cuerpo femenino. Serán las primeras en criticar, ironizar y subvertir las imágenes de la mujer difundidas por la tradición del desnudo femenino. Con sus reflexiones contribuyeron a destacar un posicionamiento de la mujer como sujeto activo en la autorepresentación de su cuerpo, y no como se había venido exponiendo hasta ahora, a saber, como mero objeto sexual por parte de los artistas varones.

A partir de los años setenta, muchas artistas realizan performances específicamente feministas donde representan sus identidades sexuales por medio de una imaginería del cuerpo de temas previamente tabúes como la menstruación, etc., y tratan de hacer visible un cuerpo que ha sido omitido por el arte, manifestando sus experiencias, sus sentimientos, pero desde su visión propia, generando una estética reivindicativa de lo femenino. Entre las artistas más emblemáticas de este periodo cabe destacar a Judy Chicago y Miriam Shapiro, quienes realizan propuestas específicamente femeninas, tomando como punto de reflexión su propia identidad y sus propios cuerpos. Articulan un lenguaje plástico que permite expresar la experiencia femenina, transgrediendo los modelos dominantes impuestos por la cultura patriarcal.

En el contexto del Estado español, y durante este período histórico, no existieron propuestas plásticas basadas en la performance, o en otros procedimientos artísticos alternativos, debido, en gran medida, al contexto político del momento. Por tanto la creación de performances por parte de mujeres artistas basadas en el cuerpo, identidad de sexo/género, no tendrá lugar en España hasta finales de los años ochenta.

En la década de los años ochenta reviste interés en el ámbito artístico el término posmodernismo, como reacción al pluralismo de la década anterior. En el arte, este término cuestiona la autoridad artística y las fronteras disciplinares. Muchas de las artistas dejan a un lado la reivindicación puramente sexual y reconducen su discurso hacia la reflexión crítica sobre el género, reivindicando la igualdad desde la diferencia. Las mujeres que utilizan la performance como soporte artístico, se decantan por representar el cuerpo fragmentado tanto psíquica como físicamente, haciendo referencia a múltiples personalidades, o a los distintos roles por parte de los seres humanos. Un ejemplo en esta representación serán los trabajos de las artistas Jo Spence, Mona Hatoum, o la norteamericana Cindy Sherman, quien se erige como artista representante, por excelencia, del arte de la igualdad reivindicando en sus piezas un sujeto femenino múltiple y fragmentario donde ella misma actúa como sujeto y objeto de representación.

En las mujeres artistas de los años noventa va a coexistir, por un lado, un arte feminista, combativo y radical que busca conscientemente estrategias directas al lado de un discurso conceptual propio de los años 60 y 70. Muchas artistas que comparten estos criterios morales hablan de supremacía del poder masculino en todos los órdenes sociales. Esta expresión de arte combativo, cargado de una dosis de humor e ironía será representativo de artistas como Sarah Lucas, Vanessa Beecroft o Annette Messager, quienes tratan en sus acciones el tema del género, así como la exclusión de la sociedad patriarcal como preocupaciones recurrentes. La performance será utilizada por muchas de ellas como medio para denunciar la coerción que los arquetipos sobre la belleza femenina ejercen sobre las mujeres. La práctica de la performance no será algo aislado en esta década sino que se afianzarán estas propuestas y el cuerpo humano, como objeto de reflexión por parte de las artistas, quedará asentado en el panorama artístico occidental dotándolo de nuevos significados.

El lenguaje de la performance, desde entonces, se desplaza a otros escenarios artísticos, y diferentes generaciones de mujeres la utilizarán como práctica artística específica propiciando una evolución de la misma que incidirá en la creación de múltiples enfoques desarrollados por las artistas en los distintos continentes. Desde las performances reivindicativas contra la violencia machista, a trabajos relacionados con el espacio público, así como performances que profundizan en problemáticas sociales y políticas de las mujeres en la cultura patriarcal.

Conclusión

Al desarrollar un breve análisis sobre los espacios de género en torno al binomio arte y mujer, comprobamos cómo la presencia de las mujeres en el arte, como sujeto creador, es un fenómeno que corre paralelo al movimiento

feminista contemporáneo. El arte, tal y como se ha difundido a través del gran canon, ha dejado un lugar limitado para el desarrollo de un espacio creativo donde tengan cabida las manifestaciones de las mujeres artistas. De ahí que las creadoras hayan tenido que esperar hasta los años sesenta del siglo XX, contexto que permitió una toma de conciencia propiciando la concepción de un tratamiento feminista en sus planteamientos artísticos. A partir de ese momento las artistas no sólo han ido incorporando una forma personal de ver el mundo, sino que han ido abandonando la pintura clásica, reducto, por excelencia, acotado a la heroicidad masculina.

Las artistas han buscado en otros soportes y técnicas, como la fotografía, las instalaciones, el vídeo, y, especialmente la performance, espacios donde expresar su historia, la *herstory*, generando consecuentemente una heterogeneidad de prácticas y temáticas artísticas que perviven en la actualidad.

BIBLIOGRAFIA

- CAO, Marián (2000): «La creación artística: un difícil sustantivo femenino» en, CAO, Marián: *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, pp. 13-45.
- CHADWICK, Whitney (1992): *Mujer, Arte y Sociedad*, Barcelona, Destino.
- FREIXAS, Laura (2000): *Literatura y Mujeres*, Barcelona, Destino.
- MARTÍN PRADA, Juan Luis (2000): «Arte feminista y esencialismo», en CAO, Marián: *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, pp. 147-163.
- MÉNDEZ, Lourdes (2004): *Cuerpos sexuados y ficciones identitarias. Ideologías sexuales, reconstrucciones feministas y artes visuales*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, pp.137-147.
- MAYAYO, Patricia (2003): *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.
- SERRANO DE HARO, Amparo (2000): *Mujeres en el Arte, Espejo y Realidad*, Barcelona, Plaza y Janés.

Recibido el 15 de julio de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:65-73]

El papel de la mujer en la conservación y transmisión del patrimonio cultural

The Role of Women in the Conservation and Dissemination of Cultural Heritage

RESUMEN

La participación de la mujer en la conservación del Patrimonio Cultural ha sido muy limitada hasta el momento de su incorporación a los estudios universitarios relacionados con la restauración. Sin embargo la tendencia actual es una incorporación paritaria en esta actividad, con especial incidencia en el campo de los bienes culturales muebles, donde la presencia femenina predomina sobre la masculina.

Pero de especial interés es el papel de la mujer en las nuevas actividades del mundo de la conservación orientadas a la salvaguarda del recién definido como «patrimonio intangible». Los organismos internacionales destacan la relevancia de las mujeres en la transmisión y mantenimiento de este Patrimonio Cultural, de muy difícil protección, para garantizar su continuidad en el futuro.

Palabras clave: patrimonio cultural, conservación, difusión, patrimonio intangible.

ABSTRACT

Women's participation in the protection of cultural heritage was very limited until they joined university courses on conservation. However, the new trend is towards gender parity in this field, especially in the movable heritage field, where female professionals are more common than men.

Nevertheless the role of women in new areas for conservation of the recently defined «intangible heritage» is particularly interesting. International bodies stress women's importance in the transfer and safeguarding of this cultural heritage, which is very difficult to protect. They help to guarantee its continuity for the future.

Key words: cultural heritage, conservation, safeguarding, intangible heritage.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Participación científica. -2.1. Documentos tutelares. -2.2. Bibliografía especializada. -2.3. La práctica profesional. -3. La participación en la sombra: de las Trummerfrauen a los programas de la Unesco. -3.1. Documentos teóricos. -3.2. Experiencias prácticas: Cultural Mapping. -4. Conclusiones.

1 Universidad de Jaén.

2 Arquitecta e Historiadora del Arte.

Introducción

Estudiar y analizar el papel de la mujer en la Conservación y Difusión del Patrimonio Cultural, nacional e internacional, significa poner en relieve las causas de su ausencia, ligadas como veremos, a la carencia formativa. Pero también significa poner nuestra atención en una serie de iniciativas, dispersas territorialmente, que convergen en los intereses de los Organismos Internacionales y que destacan el papel femenino en la conservación en determinadas tipologías de Patrimonio. Lógicamente la incorporación tardía y minoritaria de la mujer en los procesos de formación y elaboración teórica así como su integración en la práctica y el debate científico de la disciplina se remonta sólo a tres décadas, momento en que la mujer entra en la Universidad con fuerza y en áreas de conocimiento tradicionalmente reservadas a los hombres.

En este artículo hemos optado tanto por repasar la reciente historia femenina en la conservación en España como por identificar cuáles son las actuaciones que se llevan a cabo en la actualidad en las que el género sí es determinante, estableciendo el punto de partida, sus antecedentes y las estrategias para el futuro próximo.

Participación científica

2.1. Documentos tutelares

Para comprender las intervenciones que se realizan hoy día tanto para conservación como para restauración es indispensable conocer el proceso histórico que las generó. Estudiar y analizar la historia de la restauración nos sitúa en el punto de partida de nuestro estudio. En cualquier manual de la disciplina (González: 1999; Torsello: 2005) podemos hacer un rápido repaso a sus fundadores, Viollet Le Duc, John Ruskin, Alois Riegl, Camillo Boito, Gustavo Giovannoni, etc. así como a los grandes maestros del S. XX, entre los que destacan Paul Philippot, Renato Bonelli, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Cesare Brandi, Piero Sampaolesi, Roberto Pane, entre otros, sin encontrar a ninguna mujer.

Si tenemos en cuenta que la mayoría de ellos desde la primera mitad del s.XX intervienen activamente en la elaboración de los textos disciplinares de la restauración científica, podemos afirmar que la historia de la restauración tanto desde un punto de vista teórico como práctico se construye sin la intervención

3 www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/.../carta_de_atenas.pdf

de la mujer que ni siquiera se había incorporado a este tipo de debates especializados. Por ejemplo el Comité (Instituto para la Cooperación Intelectual. Sociedad de Naciones) que redactó la *Carta de Atenas* de 1931³, para la restauración de los monumentos históricos, estaba compuesto por 120 representantes provenientes de 23 países, entre los que figuran los grandes arquitectos que con sus intervenciones pasarían a la historia de la disciplina, Paul Leon de Francia, Gustavo Giovannoni de Italia o Leopoldo Torres Balbás España, etc.⁴ y que reunidos eran conscientes de que la acción conjunta sería el único medio eficaz para la conservación del Patrimonio.

Sin duda esta ausencia se justifica por la falta de formación especializada entre la población femenina que se incorporaría al ejercicio profesional más tarde. En España, por ejemplo, la primera mujer titulada en Arquitectura, fue Matilde Ucelay Maórtua, en 1936 y la primera también en ejercer la carrera profesional⁵ (Premio Nacional de Arquitectura en 2004), aunque la paridad en esta actividad profesional tardaría aún en llegar.

En la siguiente reunión de las mismas características, de la que emanará la *Carta Internacional de Venecia* de 1964⁶, sobre la conservación y restauración de monumentos y conjuntos históricos artísticos, observando los asistentes y redactores del documento nos encontramos de nuevo con la ausencia de mujeres⁷. Tendremos que esperar a su sucesora ideológica, la *Carta de Cracovia*⁸, «Principios para la conservación y restauración del patrimonio construido de 2000», para comprobar que la incorporación de la mujer en

4 «1. La Conferencia, convencida de que la conservación del patrimonio artístico y arqueológico de la humanidad, interesa a todos los Estados defensores de la civilización, desea que los Estados se presten recíprocamente una colaboración cada vez más extensa y concreta para favorecer la conservación de los monumentos artísticos e históricos: considera altamente deseable que las instituciones y los grupos calificados, sin menoscabo del derecho público internacional, puedan manifestar su interés para la salvaguarda de las obras maestras en las cuales la civilización ha encontrado su más alta expresión y que aparecen amenazadas: hace votos para que las solicitudes a este efecto sean sometidas a la Comisión de la Cooperación Intelectual, después de encuestas hechas por la Oficina Internacional de Museos y después de ser presentadas a la atención de cada Estado».

5 http://www.elpais.com/articulo/Necrologicas/Matilde/Ucelay/Maortua/primera/arquitecta-espanola/elpepines/20081126elpepines_2/Tes

6 www.mcu.es/patrimonio/docs/MC/IPHE/.../VENECIA.pdf

7 M. Piero Gozzola (Italia), presidente; M. Raymond Lemaire (Bélgica), relator; M. Bassegoda Nonell J. (España); M. Boscovic Djurdje (Yugoslavia); M. Daifuku Hiroshi (UNESCO); M. De Vrieze P. (Países Bajos); M. Langberg Harald (Dinamarca); M. Matteucci Michele (Italia); M. Merlet Jean (Francia); M. C. Flores Marini (México); M. Pane Roberto (Italia), M. Pavel C. Sc. J. (Checoslovaquia); M. Philipot Paul (Centro Internacional de Estudio para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales); M. Plenderleith Harold (Centro Internacional de Estudio para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales); M. Redig de Campos D. (Ciudad del Vaticano); M. Sonnier Jean (Francia); M. Sorlin Jean (Francia); M. Stikas Eustathios (Grecia); M. Trippe Gertrud (Austria); M. Zachwatovicz Jan (Polonia).

8 www.mcu.es/museos/docs/CartaDeCracovia.pdf

estas reuniones científicas ya es todo un hecho aunque su presencia sea siempre minoritaria⁹.

La incorporación de la mujer a la práctica profesional tanto de intervención en el Patrimonio Cultural como en la difusión e investigación se empieza a constatar desde 1980 y esta participación será dependiente de las Instituciones Públicas de las que forman parte y del nuevo impulso que sufre nuestro país durante la Transición. El contacto directo con las experiencias cercanas de Francia o Italia, así como la realización en dichos países de estancias de formación e investigación hacen que la presencia de la mujer sea más frecuente en este tipo de actividades.

2.2. *Bibliografía especializada*

En la actualidad el papel de la mujer se centra sobre todo en la elaboración teórica especializada y esto se debe en parte a que muchas de las mujeres que investigan la Conservación, Difusión y Gestión del Patrimonio provienen de áreas profesionales tradicionalmente más afines al campo teórico. La presencia mayoritaria de la mujer en determinadas Titulaciones, como son las del ámbito de las Humanidades y concretamente Historia del Arte han condicionado esa aportación teórica mientras que la práctica, llevada a cabo por los arquitectos, ha sido hasta épocas muy recientes mucho menor. Muchas de esas contribuciones teóricas, además son realizadas desde la Docencia Universitaria o bien desde las Instituciones en las que desarrollan este trabajo. Además poco a poco, en las dos últimas décadas, el perfil profesional de los agentes que intervienen en el mundo de la restauración se ha ido diversificando en la búsqueda del trabajo interdisciplinar, lo que ha favorecido las aportaciones de sectores diferentes al de los arquitectos.

Hemos seleccionado algunas de las aportaciones más significativas en los últimos años (remitimos a la bibliografía de este artículo) contrastando la bibliografía española con la italiana, puede apreciarse, por ejemplo, que la proliferación de estudios teóricos femeninos en nuestro país es posterior, no obstante, una vez comenzada la producción de estos textos algunos de los títulos seleccionados se han convertido en manuales indiscutibles para la

9 Comité de redacción – A. Kadluczka (Polonia), G. Cristinelli (Italia), M. Zádor (Hungría). Comité de redacción de los Directores de Áreas: Giuseppe Cristinelli (Italia), Sherban Cantacuzino (Inglaterra), Javier Rivera Blanco (España), Jacek Purchla, J. Louis Luxen (Bélgica - Francia), Tatiana Kirova (Italia), Zbigniew Kobylinski (Polonia), Andrzej Kadluczka (Polonia), André De Naeyer (Bélgica), Tamas Fejerdy (Hungría), Salvador Pérez Arroyo (España), Andrzej Michalowski (Polonia), Robert de Jong (Holanda), Mihály Zádor (Hungría), M. Peste (Alemania), Manfred Wehdorn (Austria), Ireneusz Pluska (Polonia), Jan Schubert, Mario Docci (Italia), Herb Stovel (Canadá – Italia), Jukka Jokiletho (Finlandia – Italia), Ingal Maxwell (Escocia), Alessandra Melucco (Italia).

Tutela y la Conservación de nuestro Patrimonio Cultural. Como hemos comentado las aportaciones pertenecen a diferentes perfiles profesionales, por ejemplo, los valiosos estudios de la Catedrática de Derecho, Concepción Barrero¹⁰, *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*, (1990) o de la Dra. M^a Teresa Carrancho Herrero¹¹, *La circulación de los Bienes Culturales*, (2001) rompen una tradición esencialmente masculina. Pero como hemos comentado anteriormente, esta incorporación se realizará esencialmente desde los estudios Humanistas. *La Gestión del Patrimonio Arqueológico en España*, por ejemplo, fue un texto pionero en nuestro país. Este estudio, así como otras numerosas publicaciones realizadas conjuntamente por la Catedrática M^a Angeles Querol¹² y la Dra. Belén Martínez Díaz, de la Dirección general de archivos, museos y bibliotecas de la Comunidad de Madrid constituye uno de los títulos de referencia en la conservación del Patrimonio en España.

De entre todos los campos diferentes que intervienen en el Patrimonio es la Historia desde donde se ha realizado el mayor número de estudios especializados, principalmente desde la Historia del Arte, donde actualmente la presencia femenina es masiva, especialmente en el ámbito universitario, y de entre todas las aportaciones teóricas destaca la de dos Doctoras, Profesoras Titulares, Ascensión Hernández Martínez, de la Universidad de Zaragoza y M^a José Martínez Justicia de la Universidad de Granada, ambas Profesoras de la materia «Técnicas Artísticas y Conservación y Restauración del Patrimonio Artístico» y cuya labor teórica se centra tanto en el Patrimonio Cultural como en los textos doctrinales de la Historia de la Restauración científica. Sus libros sobre dichos textos y la evolución de la restauración en España son hoy en día una referencia en el estudio de la conservación en nuestro país.

2.3. *La práctica profesional*

En la práctica profesional debemos distinguir la intervención en Bienes Culturales Inmuebles y Muebles. En el primer caso, es decir en el área de los bienes inmuebles, todas las experiencias de Restauración y Conservación Monumental están capitaneadas por Arquitectos y será a partir de la década de los ochenta cuando las Arquitectas entren a formar parte de los equipos que trabajan en conservación y restauración de monumentos, pero aún tendrá que pasar algún tiempo para que dirijan grandes proyectos.

10 Catedrática de Universidad de la Universidad de Sevilla (Departamento de Derecho Administrativo y Derecho Internacional Público y Relaciones Internacionales).

11 Facultad de Derecho de la Universidad de Burgos. Dpto. de Derecho Privado. Área de Derecho Civil.

12 Catedrática de Prehistoria. Universidad Complutense. Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Prehistoria.

Por lo que respecta a los Bienes Culturales Muebles, una vez que la mujer se ha incorporado a los estudios superiores, se han vinculado fuertemente al trabajo femenino. La labor del conservador-restaurador de bienes muebles se ha asociado a tareas de tipo minucioso y paciente y, en general, suelen aparecer más mujeres en este tipo de actividades. Un ejemplo de ello es el ICCROM, el International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Heritage, donde las mujeres conforman de forma mayoritaria la unidad de Conservación de Bienes Muebles (Collections Unit) mientras que en la unidad de Bienes Inmuebles (Sites Unit) la mayor parte de los técnicos son hombres.

Otro ejemplo, en este caso nacional, es el Servei de Patrimoni Arquitectònic Local (SPAL) de la Diputación de Barcelona, uno de las instituciones más importantes y antiguas dedicadas a la conservación del Patrimonio en España, en el que se trabaja en un equipo pluridisciplinar con especialistas de las diferentes ramas implicadas en la restauración. Este servicio está integrado por un equipo equilibrado en el que trabajan 16 mujeres y 14 hombres¹³, pero ninguno de los arquitectos es mujer. Sin embargo, el Servei sí cuenta con colaboradoras externas, arquitectas, dirigiendo algunas de sus obras.

Sin embargo, la ausencia de mujeres arquitectas en el mundo de la restauración, así como del mundo de la arquitectura en general, va progresivamente superándose y muestra de ello es la composición de las aulas de las escuelas de arquitectura y de los másteres de especialización, en los que hay un reparto paritario de participantes. La tendencia por tanto es al equilibrio.

En ese camino hacia la igualdad en este campo se puede destacar la labor de las primeras Arquitectas que formaron parte de experiencias pioneras de restauración monumental en España¹⁴, en algunas ocasiones estas precursoras hoy día centran su carrera profesional en la docencia universitaria.

Susana Mora Alonso-Muñoyerro¹⁵ ejemplifica la trayectoria de las nuevas arquitectas, que se especializaron fuera de España y que aportaron con su

13 Agradecemos a Dña. Gemma Casanovas su amabilidad en ofrecernos estos datos.

14 Para seleccionar los contenidos de este apartado ha sido fundamental la información que nos ofrece la Academia del Patal: <http://www.academiadelpatal.org/principal.html>. Antoni González Moreno-Navarro nos narra en la página web de la Academia cómo surge la idea de crear «quizá por la soledad del restaurador» una asociación, una hermandad que permitiera a sus miembros la reflexión conjunta, el intercambio, etc. La Reunión fundacional se celebró el día 19 de noviembre de 1992, la redacción de los estatutos llegaría el 27 de mayo de 1993. Los 85 miembros de la Academia pertenecen (laboralmente) a 14 comunidades autónomas (faltan Canarias, Cantabria y Castilla-La Mancha). Por provincias, sin embargo, la presencia es menor: sólo hay miembros del Patal en 26, justo por encima del 50% (faltan en Albacete, Almería, Burgos, Cáceres, Cádiz, Cantabria, Ciudad Real, Córdoba, Gerona, Guadalajara, Guipúzcoa, Huelva, Jaén, Las Palmas, Lérida, Lugo, Orense, Pontevedra, Salamanca, Santa Cruz de Tenerife, Segovia, Toledo, Vizcaya y Zamora). En cuanto a profesiones, domina la arquitectura (76%), y en relación a las dedicaciones preferentes, en el 37% de los casos es el ejercicio liberal, en el 27% la Universidad y en el 33% otros ámbitos de la Administración pública.

15 Universidad Politécnica de Madrid (Departamento de Construcción y Tecnologías Arquitectónicas).

experiencia en nuestro país nueva savia para revitalizar una disciplina que necesitaba renovarse y adecuarse a las necesidades monumentales en la década de los ochenta. Formó parte de uno de los equipos más representativos de su época en colaboración con Salvador Pérez Arroyo interviniendo de forma novedosa en nuestro país, exportando algunas de las teorías fundamentales del restauro italiano en el Monasterio de San Pedro de Arlanza, en Burgos o en el Monasterio de Carracedo en León. Susana Mora ha intervenido también en la Iglesia de San Gil en Atienza, Guadalajara; el Castillo de Puebla de Almenara, en Cuenca; la Iglesia parroquial de San Bartolomé en Tarazona de la Mancha, en Albacete; El Monasterio cisterciense de Santa María de Gradefes en León; y ha participado en la redacción del *Catálogo Monumental de la Provincia de Cuenca I*; en el Monumento conmemorativo y adecuación de su entorno en el embalse de Uzquiza en Burgos; en la Iglesia parroquial de Villalba del Rey en Cuenca. Si tuviéramos que escribir una historia de las intervenciones monumentales realizadas en nuestro país en la segunda mitad del siglo XX, su trayectoria sería una de las más importantes y sin duda pionera e innovadora en el modo de hacer restauración en España.

También inició su trayectoria en la década de los ochenta Idoia Arantzazu Camiruaga Osés que ha colaborado desde 1982 con diversos arquitectos en restauración de patrimonio. Desde 1994 fue coordinadora de proyectos y obras en la Oficina de Conservación e Rehabilitación da Cidade Histórica de Santiago de Compostela cuyos programas han obtenido, entre otros, el Premio Europeo de Urbanismo, 1997 y el Premio HABITAT de la UNESCO, 2002, y es reconocida como «el alma» de la Oficina de Santiago.

Otro ejemplo a citar es Liliana-Palaia Pérez¹⁶, que desarrolla su labor profesional desde la docencia en la Universidad Politécnica de Valencia, y desde la práctica participando activamente en la preparación de contratos de investigación con la administración local y autonómica, en temas de intervención del patrimonio construido, y de conservación y diagnóstico de materiales tradicionales como la madera y los materiales pétreos, desde 1987.

Juana Roca Cladera, desde 1981 es Arquitecta del Ayuntamiento de Palma, y desde este cargo de responsabilidad ha puesto en marcha diversos programas relacionados con la protección y rehabilitación del Patrimonio residencial e impulsado el planeamiento especial del centro histórico. Desde su actual cargo de Jefe de Servicio de Estudios Proyectos y Coordinación es responsable de diversos proyectos de diseño urbano y rehabilitación de monumentos como la Torre Musulmana y Torre del Mirador del Baluarte de St. Pere.

Dentro de esta vertiente práctica en el campo de la intervención monumental es singular la labor de Historiadoras del Arte que participan en equipos

16 Departamento de Construcciones Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura.

interdisciplinarios, en esta línea destacamos sin duda, la trayectoria de Raquel Lacuesta Contreras¹⁷, Jefe de la Sección Técnica de Investigación, Documentación y Difusión del Servei y colaboradora del Archivo Histórico de Arquitectura, Urbanismo y Diseño del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en temas de catalogación e investigación del patrimonio arquitectónico catalán, quién ha obtenido el Premio Nacional de Patrimonio Cultural de la Generalitat de Catalunya, 1997, por la restauración de las cubiertas de la Casa Milà «La Pedrera», de Barcelona.

En cualquier caso, y como ya se ha citado, la incorporación de las mujeres a la Universidad y, especialmente, a las carreras técnicas, ha supuesto un progresivo aumento de su participación en un campo que tradicionalmente ha sido completamente masculino.

La participación en la sombra: de las Trummerfrauen a los programas de la UNESCO

Pero si la participación igualitaria en el mundo de la restauración es un hecho que no tardará en llegar, resulta de particular interés el papel femenino en actividades de conservación «desde la sombra», labores que se pueden rastrear en el pasado, pero que siguen estando vigentes en la actualidad en sectores concretos de la conservación.

En un momento en el que la cualificación técnica de la mujer no permitía su presencia en los círculos especializados su participación anónima de forma individual o colectiva tuvo, y aún tiene, gran importancia en la conservación y protección del Patrimonio Cultural. Sin duda la imagen más difundida en el S.XX referente a este tema será la de las Trummerfrauen o Mujeres de los escombros (Sørensen: 1998; Cook: 2006; Dertinger: 1989), cuyo papel fue esencial en la reconstrucción de las ciudades bombardeadas de Alemania y Austria tras la Segunda Guerra Mundial como Aachen, Berlin, Bremen, Chemnitz, Dresde, etc. Entre 1945 y 1946 mujeres con edades comprendidas entre los 15 y los 50 años, contribuyeron a la limpieza y reconstrucción de las ciudades en un momento en el que gran parte de la población masculina había perecido en la guerra. Por tanto, asumieron posiciones tradicionalmente llevadas a cabo por hombres con picos y tornos de mano escapando así de sus roles habituales dentro de la sociedad alemana circunscritos al ámbito doméstico. De hecho,

¹⁷ Doctora en Historia del Arte en 1998 y licenciada en Filosofía y Ciencias de la Educación en 1987 por la Universidad de Barcelona. Profesora colaboradora del Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Sevilla, desde 1993. Jefe de la Sección Técnica de Investigación, Documentación y Difusión del Servicio de Patrimonio Arquitectónico Local de la Diputación de Barcelona desde 1996.

«fueron esas mujeres las últimas víctimas de la guerra y las primeras de la paz» (Rodríguez: 2009). Posteriormente y como homenaje se erigieron monumentos que conmemoran su labor en muchas ciudades alemanas.

Pero se pueden recoger otras iniciativas que tal vez, a pesar de su vigencia o actualidad, son menos conocidas y cuya propuesta parte de los Organismos Internacionales.

3.1. Documentos teóricos

La incorporación de las mujeres al campo del Patrimonio Cultural no ha sido despreciada dentro del ámbito internacional y de los textos doctrinales buscándose, desde la década de los noventa, una participación que ya se recoge como objetivo de los documentos oficiales.

Por ejemplo, la UNESCO, en su Estrategia - Prioridad global: la igualdad entre hombres y mujeres. (Fragmentos del Proyecto de Programa y Presupuesto 2010-2011. 35 C/5, vol. 2. Gran programa IV)¹⁸ considera esencial a nivel global la aspiración de la igualdad entre hombres y mujeres en sus programas y proyectos y destaca además su papel fundamental como depositarias del patrimonio inmaterial o intangible, una de las últimas tendencias de la conservación que busca la salvaguarda de las tradiciones, costumbres y hábitos de los pueblos cuya existencia depende de la propia población que los practica:

Las iniciativas en el campo de las industrias creativas fortalecerán el impacto socioeconómico de las pequeñas empresas artesanales en las que se da prioridad a las mujeres artesanas, brindándose además apoyo a las mujeres, como principales depositarias del patrimonio cultural inmaterial y por lo tanto agentes fundamentales de la transmisión de conocimientos y competencias técnicas...

De hecho, la UNESCO ha considerado la conservación del patrimonio tanto material como inmaterial como una vía de extraordinaria fuerza para trabajar en la consecución de la igualdad entre hombres y mujeres, especialmente en los países en vías de desarrollo.

Recogemos aquí como muestra los resultados esperados del proyecto:

- Mayor participación activa y visible de las mujeres en las industrias culturales y creativas.

18 http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=34997&URL_DO=DO_TOPIC-&URL_SECTION=201.html
http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35724&URL_DO=DO_TOPIC-&URL_SECTION=201.html

- Fomento en los Estados Parte en la Convención de 1972 de una mayor participación activa de mujeres en los Comités del Patrimonio Mundial y en iniciativas conexas de gestión y conservación del patrimonio mundial.
- Integración de la igualdad entre hombres y mujeres en la concepción y ejecución de actividades de creación de capacidad para museos.
- Aumento de las posibilidades de las mujeres de obtener experiencia en la gestión de museos.
- Mayor comprensión por parte de los interlocutores de la UNESCO de la importancia de los aspectos relacionados con la igualdad entre hombres y mujeres para el patrimonio cultural inmaterial.

Es justamente en la conservación de este patrimonio recién definido donde la UNESCO va a subrayar la importancia del papel femenino. El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI)¹⁹ aparece definido tanto en la Conferencia Internacional sobre «La salvaguardia del Patrimonio Cultural Tangible e Intangible» (2004)²⁰ como en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003)²¹ siendo en este último documento donde se establece un rol especial para la mujer en la transmisión y conservación del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Según la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, este Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) –el patrimonio vivo– es el crisol de nuestra diversidad cultural y su conservación, una garantía de creatividad permanente:

Se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes– que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural²².

19 <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?pg=00002>

20 Conferencia Internacional sobre «La salvaguardia del Patrimonio Cultural Tangible e Intangible: hacia una planteamiento integrado» Nara (Japón) 20-23/10/2004. http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?meeting_id=00047#meet_00047

21 Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, 17 de octubre de 2003. <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=ES&pg=00022>

22 El Patrimonio Cultural Inmaterial se manifiesta, en particular, en los siguientes ámbitos: Tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.

Artes del espectáculo (como la música tradicional, la danza y el teatro).

Usos sociales, rituales y actos festivos.

Conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.

Técnicas artesanales tradicionales.

Este reconocimiento de la cultura inmaterial tiene además su más expresa defensa en la Declaración Universal de la Unesco sobre la Diversidad Cultural de 2001²³.

Pero antes del reconocimiento de este papel preponderante de la mujer en la salvaguarda del Patrimonio Intangible ya se habían realizado encuentros que valoraban esta aportación femenina de forma muy explícita. Es el caso del Simposio Internacional sobre el Papel desempeñado por las Mujeres en la Trasmisión del Patrimonio Cultural Inmaterial 27/30-09-1999 celebrado en Teherán, Irán²⁴.

En este encuentro se reafirmaba el papel asignado a la mujer en la transmisión del Patrimonio Intangible y se planteó la necesidad de llevar a cabo los acuerdos aprobados en la 29ª Conferencia General de la UNESCO en Noviembre de 1997, planteando lo requerimientos especiales de este tipo de Patrimonio y la precisión de aplicar las herramientas adecuadas para su conservación a través de iniciativas que partan de la Comunidad Internacional.

Más tarde, la UNESCO en sus recomendaciones nacidas de la Reunión de Expertos «Género y Patrimonio Intangible 8-10/12/2003»²⁵ incluía el mismo tipo de argumentos:

Contribuir al desarrollo de mecanismos de regulación y control para la conservación del Patrimonio Cultural Intangible. Su protección implica la comprensión y la consideración del género (en las representaciones y en los procesos).

Las mujeres, como depositarias de la educación y la transmisión de las tradiciones, especialmente en las sociedades menos desarrolladas constituyen un elemento fundamental en la cadena de transferencia de las costumbres ancestrales de los pueblos y, por tanto, un agente esencial en las estrategias de los organismos internacionales que se encuentran actualmente trabajando en este campo de la conservación del patrimonio de reciente aparición.

23 En su artículo 1 establece que «Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras».
http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

24 www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00157-EN.pdf

25 Recommendation to UNESCO by the Expert Meeting *Gender and Intangible Heritage*
http://portal.unesco.org/es/ev.phpURL_ID=25817&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

3.2. Experiencias prácticas: Cultural Mapping²⁶

El reconocimiento de la existencia de un Patrimonio Inmaterial, es decir, sin carácter físico que pueda ser «conservado» del modo en que tradicionalmente se ha desarrollado la conservación del patrimonio ha obligado a la creación de nuevas herramientas que favorezcan su perduración que, en última instancia, depende de la voluntad de los pueblos que crearon esas tradiciones.

El Cultural Mapping ha sido reconocido por la UNESCO como una herramienta y una técnica indispensable para conservar el Patrimonio Tangible e Intangible. Está basado en la realización de un sistema de información geográfica, GIS (Geographic Information Systems) para la ubicación en un mapa de los bienes culturales intangibles y tangibles vinculados a ellos susceptibles de ser conservados y se diferencia de otros sistemas de catalogación e inventario en que son mapas «vivos». Las actividades (tradiciones, costumbres, festejos, etc.) recogidas sólo permanecen en ellos mientras aún son practicados por la población y se eliminan si desaparecen, pudiéndose incluir de nuevo una actividad previamente eliminada si la comunidad la recupera.

El «Mapa cultural», que involucra en su realización a la comunidad pretende a la vez, catalogar y subrayar la importancia de las tradiciones locales y favorecer su conservación. La población local identifica y documenta sus propios recursos culturales de forma que estos bienes quedan recogidos en diferentes categorías que conforman la diversidad cultural fomentando la aceptación, la identificación y finalmente la conservación²⁷.

Para la realización de estos mapas culturales es fundamental la colaboración de la comunidad y en especial de las mujeres, tal y como ha señalado la UNESCO.

26 <http://www.unescobbk.org/culture/our-projects/protection-of-endangered-and-minority-cultures/cultural-mapping/>

27 Las actividades de la UNESCO en este campo se rigen por un documento internacional: Diversidad Cultural. Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. Adoptada por la 31ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO. París, 02/11/2001 (http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13179&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) IDENTIDAD, DIVERSIDAD Y PLURALISMO. ARTÍCULO 1 «La diversidad cultural, patrimonio común de la humanidad: La cultura adquiere formas diversas a través del tiempo y del espacio. Esta diversidad se manifiesta en la originalidad y la pluralidad de las identidades que caracterizan a los grupos y las sociedades que componen la humanidad. Fuente de intercambios, de innovación y de creatividad, la diversidad cultural es, para el género humano, tan necesaria como la diversidad biológica para los organismos vivos. En este sentido, constituye el patrimonio común de la humanidad y debe ser reconocida y consolidada en beneficio de las generaciones presentes y futuras».

Conclusiones

El papel de la mujer en la conservación del Patrimonio Cultural, desde que esta actividad es reconocida como tal²⁸, ha sido testimonial y anecdótico en la línea de las *Trummerfrauen* que comentábamos anteriormente. La razón de esta ausencia es debida, fundamentalmente a la carencia de formación en un ámbito, la construcción, tradicionalmente reservada a los hombres. Sin embargo, una vez incorporada la mujer a la Universidad y a los estudios técnicos y de Humanidades su presencia en el campo conceptual y práctico se verá poco a poco incrementada hasta alcanzar la paridad en este campo, paridad que ya se percibe en las Escuelas de Arquitectura donde aproximadamente el 50% de los alumnos son mujeres. Únicamente es necesario un poco de tiempo para equilibrar esa presencia femenina en la conservación práctica del patrimonio inmueble.

Sin embargo, el patrimonio mueble y las prácticas de conservación y restauración a nivel manual, es decir, el trabajo artesanal del conservador-restaurador de piedra, madera, papel, etc. sí parece haber tomado un perfil femenino, tendencia que puede cambiar en el futuro, pero que es llamativa en estos momentos en los que la tendencia a la paridad en muchos otros ámbitos laborales comienza a ser patente.

Pero de entre todos los aspectos brevemente repasados en este artículo destaca especialmente la relevancia, identificada y subrayada por los Organismos Internacionales, del papel de la mujer en la conservación de las tradiciones de los pueblos. Este patrimonio que, de alguna manera, comienza a peligrar con la aparición de la globalización y que necesita estrategias muy especiales para garantizar su perduración debido a que requiere de la voluntad de la comunidad por mantenerlo. La transmisión de su importancia a las nuevas generaciones y la garantía de su correcta transferencia para asegurar su supervivencia, depende de aquellos encargados de la educación de sus herederos, responsabilidad que en gran parte recae en las mujeres como primeras maestras de los niños y protectoras de las costumbres y depositarias de las tradiciones familiares y locales.

Es difícil saber si, una vez que las mujeres se incorporen completamente y en igualdad al mundo de la restauración, realizarán aportaciones desde puntos de vista diferentes. De hecho, actualmente la herencia teórica de los últimos dos

28 En realidad, la conservación de los grandes monumentos de la historia de la humanidad ha existido desde siempre. El hombre ha procurado mantener en pie, reparando de diversos modos, los grandes hitos arquitectónicos de la antigüedad, como el Partenón o el Panteón. Pero no será hasta el siglo XIX cuando haya una conciencia para tutelar el Patrimonio de forma más general, incluyendo la salvaguarda de elementos de menor relevancia histórica y artística, cuyo registro se ha ido ampliando, hasta llegar al momento actual en el que incluso el patrimonio no material se considera digno de ser conservado para la posteridad.

siglos tiene un peso muy importante sobre todos los profesionales especializados en la conservación del patrimonio «tangibile». Pero lo que es indudable es su relevancia en la transmisión de la cultura intangible, papel que deben seguir desarrollando para garantizar su pervivencia. Sin duda es el nuevo reto de la conservación.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO IBÁÑEZ, M^a Rosario (1992): *El Patrimonio Histórico. Destino público y valor cultural*, Oviedo, Civitas.
- BARRERO RODRÍGUEZ, Concepción (1990): *La ordenación jurídica del Patrimonio Histórico*, Madrid, Civitas.
- CAPPELLI, Rosanna (2002): *Politiche e poietiche per l'arte*, Milano, Electa.
- CARRANCHO HERRERO, M^a Teresa (2001): *La circulación de bienes culturales muebles*, Burgos, Universidad de Burgos - Dyckinson.
- CICERCHIA, Annalisa (2002): *Il bellissimo vecchio. Argomenti per una geografia del patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli.
- CICIRIELLO, M^a Clelia (1997): *La protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale a venticinque anni dalla convenzione dell'UNESCO*, Napoli, Editoriale Scientifica.
- COOK, Bernard A. (2006): *Women and war. A Historical Encyclopedia from Antiquity to the Present*, Santa Barbara, ABC-Clio.
- DERTINGER, Antje (1989): *Frauen der ersten Stunde. Aus den Gründerjahren der Bundesrepublik*, Bonn, Latka.
- GIMMA, M^a Giuseppina (2005): «Regolamento di organizzazione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali», *I Beni Culturali, tutela, valorizzazione e attività culturali*, N° 1.
- GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio (1999): *Conservación de Bienes Culturales. Teoría, historia, principios y normas*, Madrid, Cátedra.
- GREENFIELD, Jeanette (1989): *The return of cultural treasures*, UK, Cambridge University Press.
- HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Ascensión (1999): *Documentos para la Historia de la Restauración*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.
- LACUESTA CONTRERAS, Raquel (1993) «Estudios previos para la restauración de la azotea de la Casa Milà de Barcelona. Cataluña, España» en *Informes de la construcción*. N° 428.
- (1996): «Estudios de revestimiento y color en las azoteas del Palacio Güell y la Casa Milà de Gaudí» en *Revestimiento y color en la arquitectura: conservación y restauración. Ponencias presentadas en el curso de restauración arquitectónica*, Granada, 25, 26 y 27 de marzo 1993.

- (2002) «Estudios previos sobre los revestimientos murales de la Casa Milà» en *Loggia: Arquitectura y restauración*, Nº 14-15.
- MAGNANI CIANETTI, Marina (1985): *Sulla catalogazione dei beni culturali e ambientali. Problema legislativo e operativi. Esempio sud una schedatura di rapida compilazione e relativa ai beni ambientali e architettonici*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione.
- MARESCA COMPAGNA, Adelaide & P. PETRAROIA (1991): *Beni culturali e mercato europeo. Norme sull'esportazione nei paesi della comunità*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- MARINI CLARETTI, M^a Vittoria (2005): *Che cos'è un Museo*, Roma, Carocci Editori.
- MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José (2000): *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*, Madrid, Tecnos.
- MORA ALONSO-MUÑOYERRO, Susana (1984-1985): «Antecedentes de la restauración de monumentos en España: criterios y teorías» en *Memorias de patrimonio*, Nº 1.
- (1990): «La restauración de monumentos en España: sus inicios» en *Basa*, Nº 13.
- (1993a): «Dos monumentos, dos intervenciones: los monasterios de Gradefes y Carracedo» en *Castilla y León, España. Informes de la construcción*, Nº 428.
- (1993b): «La restauración monumental en España (1850-1939)» en *III Simposio sobre Restauración Monumental*, Barcelona, del 19 al 21 de noviembre de 1992.
- (1999a): «Del restauro estilístico al restauro crítico. Tratado de rehabilitación» en *Teoría e historia de la rehabilitación*.
- (1999b): «La restauración arquitectónica en España (1840-1936): teoría y práctica» en *Tratado de rehabilitación*.
- (2002): «Dos monasterios cistercenses en León: Santa María de Gradefes y Carracedo» en *Ars sacra: Revista de patrimonio cultural, archivos, artes plásticas, arquitectura, museos y música*, Nº 21.
- PEREDA ALONSO, Araceli (1981): «Los Inventarios del Patrimonio Histórico-artístico Español» en *Análisis e Investigaciones*, Nº 9.
- QUEROL, M^a Ángeles & Belén MARTÍNEZ DÍAZ (1996): *La gestión del Patrimonio Arqueológico en España*, Madrid, Alianza Editorial.
- RICCI, Andreina (1996): *I mali dell'abbondanza. Considerazioni impolitiche sui beni culturali*, Roma, Lithos/Cester.
- RODRÍGUEZ RIVERO, Manuel (2009): «El año cero» en *El País*, 10 de junio de 2009.
- RUIZ DE LACANAL, M^a Dolores (1999): *El conservador- restaurador de bienes culturales. Historia de la profesión*, Madrid, Editorial Síntesis.
- SØRENSEN, Birgitte (1998): «Women and Post-Conflict Reconstruction: Issues and Sources» en *WSP Occasional Paper*, Nº 3, United Nations Research Institute for Social Development Programme for Strategic and International Security Studies.

TORSELLO, Paolo (2005): *Che cosa é il restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio.

VASCO ROCCA, Sandra (2001): *Beni Culturali e catalogazione. Principi teorici e percorsi di analisi*, Roma, Gangemi Editore.

Recibido el 30 de junio de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:75-90]

Mujeres arquitectas en el sudeste asiático, el caso de la India: Educación, globalización y tradición

Women Architects in the Asian Southeast, the Case of India: Education, Globalization and Tradition

RESUMEN

En el siglo XIX, tanto los británicos como los reformistas indios otorgaron un papel destacado a la educación femenina en la India, aunque ni para unos ni para los otros, esta educación debía servir para formar a profesionales que ejercieran su trabajo en la esfera pública. Sin embargo, desde mitad del siglo XX, las aulas de las universidades técnicas abrieron sus puertas a un selecto número de mujeres que pasarían a convertirse en la primera generación de mujeres arquitectas en el país y que allanarían el camino a las arquitectas más jóvenes. En la actualidad, muchas de estas profesionales formadas dentro y fuera de la India están combinando las maneras de hacer y de entender la construcción, aplicándolos a la conservación, restauración y proyección de edificios públicos y privados para que éstos sean más sostenibles y respeten el medio ambiente.

Palabras Clave: India, género, arquitectura.

ABSTRACT

In the nineteenth century, British and Indian reformers stressed the role of the education of women in India. However, none of them thought of education in terms of training female professionals to work in the public sphere. Nonetheless, in the middle of the twentieth century, technical universities started opening their doors to an elite group of women who became the first generation of women architects in India and thereby blazed the trail for future generations of female architects. Nowadays, many of these professionals trained in India and abroad are combining new ways of undertaking and understanding construction, and applying them to the conservation, rehabilitation and projection of public and private buildings, thereby making them more sustainable and environmentally friendly.

Key words: India, gender, architecture.

SUMARIO:

-1. Introducción. -2.-La educación femenina durante la época colonial y el nacimiento de las elites. -3. Diferentes generaciones de arquitectas: Yasmeen Lari, Annupama Kundoo y Brinda Somaya.

¹ Universidad Carlos III de Madrid.

1.- Introducción

Este artículo surgió durante mi estancia en la universidad *Jawaharlal Nehru University* en Delhi donde tuve la oportunidad de investigar durante los años 2006 y 2007. En un primer momento mi interés se centró en el período colonial, acababa de llegar de una estancia en Afganistán y todo lo allí vivido me permitía imaginarme –o al menos así lo entendí yo– un pasado «similar» al que había acontecido bajo el dominio británico. Los británicos utilizaron la situación de «la mujer india» para afirmar su presencia en el país y para ello no dudaron en apoyar una serie de reformas y leyes que incidieron en la vida de muchas de estas mujeres. Alguna de estas medidas influyó en la educación femenina con el nacimiento de ciertas instituciones educativas que todavía perduran en el país como el *Victoria College* o el *Bethune College*.

En la actualidad la educación universitaria en la India sigue siendo un asunto de elites, aunque los hijos de la nueva clase media, formada, según los analistas del Banco Mundial por más de trescientos millones de personas no dudan en continuar sus estudios universitarios para obtener mejores puestos de trabajo. En los años setenta ciertas reformas como la *Mandal Commission* promovieron la inserción educativa de los grupos más desfavorecidos, pese a las críticas de ciertas élites conservadoras que temieron verse despojadas de sus privilegios. Debido a la complejidad de un país como la India que cuenta con más de un billón de habitantes y dieciocho lenguas nacionales, en la primera parte de este artículo vamos a tratar de remontarnos a los debates que surgieron en torno a la educación en el siglo XIX para aproximarnos a la situación actual y al papel de las mujeres arquitectas, entendiendo que tal generalización es en cierta manera ambigua, porque en la actualidad son muchas las mujeres que ejercen esta profesión en el sudeste asiático, aunque hay ciertas características que comparten la mayoría de ellas y que al final comentaremos.

2.- La educación femenina durante la época colonial y el nacimiento de las elites

Desde mediados del siglo XIX los misioneros ingleses tuvieron un papel destacado en el análisis de la sociedad india en general y de la mujer india en particular. El reverendo El Storrow llegó a la India en 1848 y participó del discurso imperialista a través de sus escritos y conferencias públicas. Para Storrow los países históricamente poderosos como la Roma antigua o la moderna Inglaterra debían su superioridad, fuerza, coraje y virtud a la posición y al respeto que otorgaban a sus mujeres; *la posición de la mujer* –según sus propias palabras– *era un indicador excelente para medir el avance de la sociedad*.

Siguiendo el mismo discurso que James Mill en *History of British India*, Storrow puntualizó que la sociedad india era «inferior» a otras sociedades como la inglesa por el desprecio de los hombres hacia las mujeres al permitir los matrimonios a temprana edad, su reclusión en el hogar –*pardah*– y la segregación y humillación de las viudas, quienes tenían prohibido volver a casarse. Otro de los teóricos conocidos y respetados entre los círculos misioneros, Charles Grant, habló sobre las costumbres indias en su obra *Observations on the State of Society among the Asiatic Subjects of Great Britain*, escrita en 1792, añadiendo «mientras que los hombres no tienen restricciones morales y viven con la insensibilidad de los brutos, las mujeres indias tienen una vida de servidumbre, en estado de perpetuo sometimiento y una violenta y prematura muerte» (Taneja, 2005: 23).

La única salvación para un pueblo *incivilizado* y *salvaje* era extender la religión cristiana y ayudar a los más desprotegidos, entre los que se encontraban «las mujeres indias». Los británicos apoyándose en el nuevo marco jurídico recientemente establecido, aprobaron varios decretos con el fin de mejorar la situación de «las mujeres», sin hacer ninguna distinción de clase social, casta, lengua, etnia o hábitat. Hasta entonces –situación que se prolongó durante todo el siglo XIX y que sigue estando vigente en muchas zonas rurales– las leyes hindúes estaban basadas en las costumbres y tradiciones y tenían diversas interpretaciones dependiendo de la zona geográfica en la que fueran aplicadas pero a partir de este momento se impusieron las leyes de las castas superiores lo que afectó negativa a la mayoría de la población al no sentirse representados por las mismas.

En los decretos aprobados por los británicos entre 1795 y 1930, sus prioridades se concentraron en la ley de la prohibición del *sati* en 1829 –práctica considerada un suicidio encubierto porque la mujer se autoinmolaba junto al cuerpo de su marido–; la ley que permitía el matrimonio para las viudas en 1856; la ley que establecía la edad mínima para casarse en doce años en 1891; la prohibición del infanticidio femenino en 1795, 1804 y 1870 y la abolición del matrimonio entre niños en 1929. Todas estas leyes fueron aprobadas por los gobernadores británicos y defendidas por ciertos reformadores indios como Raja Rammohun Roy, quien impulsó la campaña contra el *sati* en 1818, e Ishwar Chandra Vidyasagar, defensor del matrimonio de las viudas.

La importancia que adquirió la sexualidad y su control en la vida burguesa en el siglo XIX está también relacionada con el intervencionismo del Estado en su afán colonialista. Las teorías de Darwin se habían hecho mundialmente famosas a partir de 1860 y se aplicaban en contextos de evolución social y de diferencias de género. En esta jerarquía «la mujer» europea se situaría en una escala inferior al hombre europeo, pero en una escala superior al hombre y a la mujer «salvaje», a los que había inevitablemente que *civilizar*.

Desde mediados del siglo XIX el tema de la educación femenina se convirtió en un asunto de debate público y fue tratado desde ópticas muy diversas. Los sectores más progresistas veían la incorporación de las mujeres a las aulas como un acto natural y necesario al que se oponían los grupos más conservadores, quienes apelaban a la tradición y a las costumbres para mantener el orden social, orden que se alteraría si las mujeres accedían a las aulas porque todo cambio traería consecuencias negativas en las aptitudes y comportamientos propiamente femeninos. En esta época la educación femenina de las castas superiores consistía en memorizar y en leer textos sagrados para ser recitados en ceremonias y fiestas familiares. La emigración de la elite india de las zonas rurales a las zonas urbanas, y su incipiente participación en la administración británica modificaron ciertas costumbres y crearon nuevos estilos de vida: mientras que «los hombres» pasaban más tiempo fuera del hogar, adaptándose a los nuevos usos ingleses –formas de vestir, de comer, de relacionarse, etc.– «las mujeres» de las castas superiores instaladas en las zonas urbanas pasaron a ser las depositarias de ciertas tradiciones, como las celebraciones religiosas o *pujas*. Para aquellos que trabajaban en la administración británica, la educación formal de sus esposas o hijas comenzó a ser no sólo aceptable sino que se convirtió en un requisito fundamental de la nueva *bhadramahila* o mujer respetable –imagen que tendría su correspondencia en el prototipo victoriano de la mujer de clase media. Educar a los miembros femeninos de las castas consideradas superiores ayudaba a que la familia ascendiera en la escala social a través de los enlaces matrimoniales. Ya no era incompatible tener nociones de literatura o arte y ser una mujer *honesta* y *culta*, lo que había que evitar a toda costa era convertirse en una *memsahib*, en una extranjera con hábitos y costumbres ajenos y nocivos. Educar sí, pero siguiendo las tradiciones indias de respeto y sumisión al esposo y a la comunidad.

El impulso de la educación se convirtió además en un arma de lucha nacional, la educación hacía que las mujeres indias fueran superiores a las occidentales porque si para éstas –las occidentales– la educación consistía –según los planteamientos esgrimidos por los reformistas indios– en adquirir habilidades materiales para competir con los hombres en el mundo exterior, perdiendo las virtudes propiamente femeninas, las mujeres indias fundamentaban su educación sobre los valores espirituales. La espiritualidad y sensibilidad no sólo diferenciaba a las mujeres indias de las que no lo eran, también a las mujeres de clase alta de otros grupos que no podían acceder a la enseñanza formal (Chatterjee, 1996: 191). Siguiendo esta pauta, aspectos como la «disciplina» y el «orden» fueron claves para dar forma a las fantasías nacionalistas. Los británicos eran poderosos –argumentaban– porque eran disciplinados, ordenados y puntuales en todos y cada uno de los detalles de sus vidas y esto era posible por la educación de sus mujeres, quienes aportaban al hogar las

virtudes de orden y disciplina. La educación femenina se convirtió en una manera de mostrar a los británicos que ellos también podían educar a sus mujeres sin necesidad de su presencia.

A partir de este momento, el tema de debate ya no se centró en la importancia de la educación femenina sino en el tipo de educación que debía impartirse y hasta qué edad, aspectos que provocaron las luchas y disputas entre los sectores más tradicionales y los más progresistas; el sector más liberal abogaba por una escuela mixta y creó el *Bengal Women's Collegue* en 1876, mientras que el ala más tradicional defendió un sistema curricular diferente para cada sexo y fundó *The Victorian Institution*, que en 1911 se convirtió en el *Victoria Collegue*. Tanto el *Bengal Collegue* como el *Victorian Institution* pasaron a convertirse en los centros de elite de las jóvenes de las castas superiores, jóvenes que pasarían a encabezar los movimientos de mujeres a principios del siglo XX; allí se formó la escritora y trabajadora social Pandita Ramabai, directora de la *Arya Mahila Samaj* en Poona, quien abogó por la integración de niños y niñas en la escuela para contrarrestar los efectos del «purdah» o la reclusión de las jóvenes dentro del hogar y sería luego uno de los apoyos incondicionales del movimiento de no-violencia ideado por Mahatma Gandhi. La «nueva mujer» que accedía a la formación reglada, aprendía idiomas y tenía la posibilidad de viajar dentro y fuera del país formaba parte a una élite urbana cuyos padres y hermanos habían recibido una educación siguiendo el sistema curricular británico y ocupaban altos cargos en la administración colonial.

El sistema de educación femenina a finales del siglo en la India es un legado del colonialismo británico, método puesto en funcionamiento por las misioneras y por los grupos de reformistas indios para quienes la educación era imprescindible si permitía a «las mujeres» desempeñar mejor ciertas cualidades y aptitudes supuestamente ligadas a su condición femenina. Pero ni para unas como para otros, el acceso de las jóvenes a las aulas tenía como pretensión alterar la organización familiar e incorporar a las mujeres al espacio público; la presencia de las misioneras en la India era un símbolo de la huella colonial interesada en expandir la religión cristiana y lograr nuevos adeptos que apoyaran el asentamiento británico en la colonia, y para los reformistas indios, el tema de la educación femenina sirvió como arma de doble filo: por una parte, el país necesitaba mujeres educadas que participaran en su lucha nacional y, por otra, había que mostrar a los británicos que las mujeres indias eran superiores en el terreno espiritual y moral a las británicas, rebatiendo el discurso colonial e imperialista que atestiguaba las duras condiciones que sufrían las mujeres indias, condiciones que hacía indispensable la permanencia británica. Desde mediados del siglo XX y de manera imparable hasta la actualidad, numerosas mujeres decidieron acceder a las aulas universitarias y ejercer profesiones consideradas como «masculinas», como es el caso de la arquitectura.

3.- Diferentes generaciones de arquitectas: Yasmeen Lari, Annupama Kundoo y Brinda Somaya

In dreams begins our responsibility (Yeats)

Con la frase del poeta irlandés W.B Yeats la fundación *Hecar Foundation* inauguró el congreso: *Las Mujeres Arquitectas en el Sur de Asia* en el año 2000. La presidenta de la fundación, Brinda Somaya mencionó que tenía ciertos reparos en organizar una conferencia *de mujeres arquitectas para mujeres arquitectas* porque pretendía que se trataran temas relacionados con la arquitectura, abandonando o al menos tratando de manera tangencial los aspectos relativos al género; sin embargo y prácticamente desde el inicio de las ponencias y presentaciones de los proyectos salió a la luz cómo la condición de mujer arquitecta en un continente como Asia había tenido implicaciones a la hora de formarse y desarrollar su labor profesional. Otro de los temas de debate que aparecieron durante las jornadas fueron las diferencias en la forma de proyectar y ejecutar las obras en los países occidentales –los países colonialistas y denominados *desarrollados*– y los países colonizados y supuestamente *en desarrollo*. En una de las intervenciones Yasmeen Lari declaró que los arquitectos en los llamados países en desarrollo no podían concebir la arquitectura de la misma manera que los arquitectos occidentales porque por lo general, los recursos, problemas y soluciones a esos problemas no eran comparables. (Somaya, 2000:12) Yasmeen Lari, directora del estudio de arquitectura *Lari&Associates* en Karachi, estudio en la *Oxford School of Architecture* en Inglaterra y a su vuelta a Pakistán colaboró con múltiples proyectos de desarrollo en los suburbios de su ciudad y en la construcción de viviendas para familias sin recursos. La arquitecta recordaba como su padre, también arquitecto, le había enseñado la importancia de comprender las necesidades de los que iban a habitar en los espacios construidos, interesándose sobre todo en las mujeres porque *ellas son las que más tiempo pasan en casa y necesitan ver de cerca dónde están sus hijos y posiblemente privilegien otros espacios como el sahan, o la terraza en el techo que les permite una cierta libertad y desde donde pueden ver cielo abierto*.

En los años noventa Yasmeen Lari fundó el *Heritage Foundation Pakistan* desde donde ha interpelado a las autoridades gubernamentales pakistaníes para documentar todos los edificios considerados históricos y restaurar los más dañados. Sus actuaciones hicieron que el gobierno pakistaní decretase la ley de protección de la herencia cultural en 1994 y en 1997, más de 600 monumentos pasaron a formar parte de los edificios legalmente protegidos. La fundación recibió el *Recognition Award* de las Naciones Unidas por su labor en el campo de la restauración y a la preservación de los edificios históricos en el año 2002. También es la directora de *Karavan Initiatives*, una organización encargada de proteger y dar a conocer los edificios emblemáticos de Karachi. Para la

arquitecta, las influencias más importantes de su trabajo ha sido el arquitecto Egipcio Hasan Fathy y el suizo Le Corbusier, y reconoció la labor que están realizando otras jóvenes arquitectas de la talla de Sajida Vandal y Fauzia Qureshi. Entre sus obras más destacadas se encuentran *The Taj Mahal Hotel* (1981), *el edificio financiero de Karachi* (1989), la sede principal del *Pakistan State Oil Company* (1991) y el *Al Shifa Eye Hospital* (1990).



Yasmeen Lari, *Casas de protección oficial* en Karachi

Con más de cuarenta años de actividad profesional, Brinda Somaya inició sus estudios en el J.J. College of Architecture en Mumbai y los prosiguió en el Smith College en E.E.U.U. La arquitecta ha sido miembro del Mumbai Heritage Conservation Committee desde donde impulsó una política de restauración de los edificios de interés cultural de Mumbai y en la actualidad es una de las precursoras del Municipal Commissioner of Mumbai for the Protection and Improvement of Streets and Public Spaces. Somaya inauguró junto a su hermana el despacho Somaya&Kalappa en 1976 con sedes en Mumbai y Bangalore. Durante su ponencia en el congreso, la arquitecta mostró su interés porque sus obras sean innovadoras y prácticas, prestando atención a los aspectos sociales, económicos, medioambientales y estéticos de la zona donde van a proyectar y utilizando las nuevas tecnologías sin olvidar la manera de hacer tradicional.

En el año 2000 llevó a cabo la restauración de la escuela de *Bhadli* en el estado de Gujarat, al oeste del país y frontera con Pakistán. La nueva escuela se diseñó con el objetivo de construir varios espacios interconectados, el edificio principal destinado a las labores educativas: aulas, comedor y biblioteca y varias salas multiusos o *baldawi* para que las mujeres artesanas pudieran reunirse y trabajar. Este proyecto ha sido incluido en el *Phaidon Atlas of XXI Architect World* y consiguió el premio *Uia Vassilis Sgoutas Prize* para la disminución de la pobreza en el año 2008.



Brinda Smaya, *Bhadli Village School* en Gujarat

Otro de sus proyectos comunitarios fue la recuperación y transformación de un vertedero de basura en un parque público. El *Colaba Woods* abrió sus puertas en 1998 y cuenta con más de doscientas especies de árboles, arbustos y plantas; para su acondicionamiento ha sido prioritario el aprovechamiento y la canalización del agua de la lluvia. El parque obtuvo el premio de patrimonio URBAN otorgado por la sociedad de patrimonio de la India para espacios públicos y se ha implantado en otras zonas de Mumbai. De iguales proporciones fue la rehabilitación del templo de *Nityanand* en Ganeshpuri en 1995. La zona se encontraba totalmente abandonada y cubierta de maleza y la recuperación ha permitido que la plaza se convierta en el espacio público que congrega a los devotos que visitan el templo.



El parque de *Colaba Woods*, Mumbai

Templo de *Nityanand*, Ganeshpuri

Brinda Somaya ha obtenido, entre otros reconocimientos, el *Women Achiever's Award* de la *Indian Federation of University of Women* en el año 2000 y diseñadora del año por *la Interiors & Lifestyle India* en ese mismo año. De la misma generación que Somaya es Madhavi Desai y Parul Zaveri. Desai finalizó sus estudios de arquitectura en la Universidad de Ahmedabad en 1974, especializándose en la Universidad de Texas. A su vuelta creó el estudio

Archicrafts profesión que combina con la de conferenciante y escritora. Desai ha publicado junto con otros autores *Architecture and Independence. The Search for identity India 1880-1980*. Parul Zaveri es diplomada en Universidad de Ahmedabad y con un máster en Tecnologías Alternativas de la *Arcosanti Foundation* de Arizona bajo la tutela del arquitecto y filósofo Paolo Soleri. Zaveri es una de las fundadoras junto a Nimish Patel de *Abhikram* que en sánscrito quiere decir “iniciador” una consultora centrada en rehabilitación de edificios públicos y en la utilización de energías renovables, fundamentalmente las energías solares, la arquitecta a través de diferentes fundaciones como *VISARAT Foundation* y *KANINEEKA Foundation* trata de investigar sobre el uso de materiales y tecnologías tradicionales e impartir seminarios para dar a conocer dicho saber. Zaveri ha obtenido el *JIA-KITPLY Conservative Award* en 1994.



Parul Zaveri, *The Aodhi Hotel*, Rajasthan

Entre las generaciones más jóvenes de mujeres arquitectas en la India, Anupama Kundoo nacida en la ciudad de Pune en 1967, estudió arquitectura en la *JJ College of Architecture* en Mumbai y consiguió el doctorado en la *Technische Universität* de Berlín con el proyecto *Building with Fire. Baked-Insitu Mud Houses of India*. Kundoo trabajó a finales de los noventa como directora ejecutiva de KOLAM, un estudio de arquitectura en Aureville (Pondicherry) donde puso en marcha un proyecto experimental de investigación, diseño y construcción de varias casas y centros públicos, empleando materiales de la zona y respondiendo adecuadamente al impacto del clima y de la geografía. Kundoo ha recibido el premio a la arquitecta del año en la categoría de *Housing Group* en 2003 el *Indian Architect + Builder Award* en 2000; *Young Enthused Architect Category, A+D Awards* en 2001 y *Architect of the Year Award, Category Young, India*, 1999.

Otra de las arquitectas más jóvenes, Gita Balakrishnan se formó en la *School of Planning and Architecture* en Delhi en 1990, completando sus estudios en el

Centre for Building Performance and Diagnostics en Pittsburg. Gita se ha especializado en tecnologías alternativas y desde la Association for Voluntary Action and Services (AVAS) ha proyectado obras como la Atmadarshan Yogeshram en la ciudad de Bangalore desde donde trabaja tras su vuelta a Estados Unidos.



Anupama Kundoo, *Construcción de Palkhiwalas*

Punto y seguido

Tras la independencia de Gran Bretaña en 1947, la Constitución india, aprobada por la Asamblea Constituyente el 26 de noviembre de 1949, otorgó los mismos derechos a todos los ciudadanos y la discriminación por razones de sexo fue declarada ilegal. La Constitución recogió la igualdad de acceso a los puestos públicos en su artículo 16, el mismo salario para el mismo trabajo sin discriminación por razones de sexo en su artículo 39 y la prohibición de la discriminación por razones de religión, raza, casta, sexo y lugar de nacimiento en su artículo 25. En este nuevo período muchas mujeres comenzaron a tener puestos de responsabilidad en el campo político: Rajkumari Amrit Kaur fue Ministra de Salud en 1947, Sucheta Kripalani Secretaria General del Congreso en 1959 y Ministra del trabajo en Uttar Pradesh en 1962 y Vijayalakshmi Pandit

delegada de las Naciones Unidas en 1947, embajadora de la URSS y de los EEUU a comienzos de los cincuenta y finalmente presidenta de la asamblea de Naciones Unidas en 1953, aunque la verdadera protagonista de todo este período sería Indira Gandhi, que ejerció como Primera Ministra entre 1966 y 1977 y de 1980 hasta el 31 de octubre de 1984, año en el que fue asesinada. Su caída en 1977 se produjo tras la declaración del Estado de Emergencia en la India y la suspensión de un número de garantías constitucionales y derechos civiles, provocando las manifestaciones multitudinarias del campesinado, los trabajadores y los estudiantes. Indira Gandhi, hija de Jawaharlal Nehru, el Primer Ministro tras la independencia y madre y abuela de la saga que siguen ocupando los puestos de mayor responsabilidad dentro del Partido del Congreso, tuvo un discurso ambivalente con respecto a las mujeres de su país, repitiendo constantemente que no era una feminista: *no soy una feminista y no creo que nadie deba recibir un trato especial por el simple hecho de ser mujer*, aunque se refirió a las mujeres como el grupo mayoritario más oprimido (Forbes, 1999: 233).

El resurgir de los movimientos de mujeres a partir de 1970 fue una reacción y una respuesta a la crisis de la sociedad y del Estado indio; la declaración del Estado de Emergencia y la lucha por los derechos democráticos y civiles alteraron el clima político y social, al mismo tiempo que las políticas macroeconómicas y la sigilosa liberalización económica a finales de los años setenta implicó la imparable privatización y la reducción del Estado en materia social, hecho que se incrementó tras la apertura de los mercados en los años noventa. En este contexto de crisis y de transición se conformaron los primeros movimientos feministas gracias a las mejoras educativas llevadas a cabo en las décadas anteriores y las mayores oportunidades de empleo para las mujeres –fundamentalmente para las mujeres de clase media y alta–, aunque la organización de los movimientos feministas en este país reunió una serie de características propias que ha hecho que los movimientos indios tengan unas características propias; mientras que en Canadá, los Estados Unidos y Francia los primeros grupos feministas centraron sus peticiones en torno al aborto, las violaciones, la pornografía o el acoso sexual, en la India fueron prioritarios los temas relativos a la dote, el infanticidio y los matrimonios forzados a temprana edad. En el momento en que las feministas americanas abogaban por el aborto libre, en la India se estaban produciendo campañas forzadas de esterilización por mandato estatal desde 1974 debido al incremento de la población y, bajo el lema *Developing is the Best Contraceptive and One is Fun*, el Estado impulsó medidas férreas de control de la natalidad como la esterilización de los grupos más desfavorecidos.

El pasado colonial y las diferencias de agenda hicieron que muchas activistas indias rechazaran ser categorizadas como «mujeres del tercer mundo» e

incluso como «feministas», término que tenía para algunas autoras indias tenía claras connotaciones de feminismo blanco occidental y heterosexista, con el que no se sentían identificadas. Por otra parte, las ayudas que muchas organizaciones de mujeres en la India recibieron de instituciones europeas y americanas crearon en muchas ocasiones conflictos de agenda al impulsar proyectos que parecían no ser prioritarios para la población autóctona. Muchos de los movimientos de los mal llamados «países en desarrollo» –término que comenzó a acuñarse en los años noventa cuando se desdeñó el concepto de «países del Tercer Mundo»– surgieron al mismo tiempo que otros movimientos de carácter nacionalista como fue el caso Palestina, África del sur y la India (Ray, 1999: 12).

Para la intelectual y filósofa de origen hindú, Chandra Talpade Mohanty, el feminismo «occidental» trató en sus inicios de homogeneizar a todas las mujeres de los llamados países en desarrollo, cayendo en el etnocentrismo y creando una imagen estereotipada de la mujer de estos países: una mujer ignorante, pobre, vinculada a las tradiciones, oprimida por la religión y víctima de la violencia masculina, sin voz ni voto y necesitada de la ayuda del exterior. Frente a esta imagen estaría la mujer del también mal llamado «país en desarrollo», representada como educada, moderna, con control sobre su sexualidad y con libertad para tomar decisiones y asumir riesgos. Siguiendo los mismos argumentos, la teórica del movimiento postcolonial Gayatri C. Spivak destaca que es imposible pensar en un feminismo «universalista». La filósofa lanzó la pregunta: «¿Puede hablar el sujeto subalterno?» (*Can the Subaltern Speak?*), en un destacado artículo publicado a finales de los ochenta donde señaló que el «subalterno» no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita y en este juego «la mujer» ocupa ese lugar por su doble condición de mujer y de sujeto colonial. El subalterno se constituía así como una figura de la diferencia radical, del *Otro* que no puede hablar no porque literalmente no pueda –es evidente que las mujeres en la sociedad tradicional india hablaban– sino porque no forma parte del discurso hegemónico. Igual que Mohanty, para Spivak no se podía utilizar el término «mujeres» como una categoría estable de análisis porque presupone una unidad ahistórica y universal, basada en su subordinación, y porque acentúa sólo la identidad genérica y deja de lado la clase social y las identidades étnicas, tan importantes en el análisis social.

La fuerza que está tomando la India en el contexto internacional se aprecia también en los trabajos del grupo de mujeres arquitectas en este artículo mencionadas, cuyos proyectos son reconocidos y premiados internacionalmente. Pese a pertenecer a diferentes generaciones y ejercer su profesión en distintos lugares de la India, la mayoría de estas mujeres comparten una serie de características propias: proceden de la clase media alta india, han nacido –sobre todo en el caso de las más mayores– en el seno de familias que impulsaron su

formación y casi todas han complementado sus estudios en el extranjero, principalmente en Inglaterra o Estados Unidos. Las arquitectas más jóvenes combinan su labor profesional con la académica, están más interesadas en las nuevas tecnologías, en el uso de las energías renovables, principalmente las solares y en el conocimiento de las construcciones tradicionales de cada zona y son más proclives a pertenecer a asociaciones feministas. Las arquitectas de mayor edad por lo general tuvieron que enfrentarse a condiciones sociales mucho más duras por lo que es usual que pertenezcan a familias arquitectas o se casaran con compañeros de profesión. En unas y en otras, el conocimiento de las maneras de hacer de su país y de los países donde han estudiado y trabajado sin duda alguna ha enriquecido su forma de entender la arquitectura y la sociedad en la que está inmersa. Los retos sociales que debe hacer frente un país como la India son aún numerosos.

Una de las apuestas del recién elegido Primer Ministro Manmohan Sing será finalizar con las grandes desigualdades por razones no sólo de género, sino de casta, etnia o religión. La educación quizá sea una de las llaves que abra la puerta de un futuro más solidario y sostenible.

BIBLIOGRAFIA

- AGARWAL, Bina (1992): «The Gender and Environment Debate: Lesson from India» en *Feminist Studies*, Vol. 18, N° 1, Spring, pp. 119-159.
- AGNEW, Vijay (1997): «The West in Indian Feminist Discourse and Practice» en *Women's Studies International Forum*, Vol. 20, N° 1, pp. 3-19.
- AMOS, Valerie & Pratibha Parmar (1984): «Challenging Imperial Feminism» en *Feminist Review*, N° 17, p. 7.
- BURTON, Antoniette (1994): *Burdens of History, British Feminist, Indian Women and Imperial Culture, 1865-1915*, University of North Caroline.
- BHABHA, Homi (1984): «Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse» en *October*, Vol. 28, Spring, pp. 125-133.
- EVERETT, Jane (1983): «The Upsurge of Women's Activism in India» en *Journal of Women Studies*, Vol. 7, N° 2, pp. 18-26.
- DESAL, Madhavi, Jon Lang & Miki Deai (1998): *Architecture and Independence. The Search for identity India 1880, Oxford and India*, Oxford University Press.
- FORBES, Geraldine (1996): *Women in Modern India*, Cambridge, Cambridge University Press.
- KISHWAR, Madhu (2000): *Why I do not call Myself a Feminist*, Delhi, Kali for Women.
- KUNDOO, Anupama (2006): *Architect or Woman Architect, Does it matter? Architecture + Design*, Vol. XXIII, N° 1, Media Transasia, Delhi.

- RAY, Raka (1999): *Fields of Protest. Women's Movements in India*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- SEN, Amartya (2007): *India Contemporánea: entre la modernidad y la tradición*, Barcelona, Gedisa.
- TALPADE, Chandra (1988): «Under Western Eyes» en *Feminists Review*, N° 30, Autumn, pp. 61-88.
- SOMAYA, Brinda (et alt.) (2000): *Women in Architecture. A Conference on the work of women architects. Focus South India*, The Hecar Foundation, Mumbai.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1996): *In Other Words. Essays in Cultural Politics*, New York, Methuen.
- (1988): «Can the subalterns speak?» en Nelson, Cary & Lawrence Grossberg (eds.): *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press.
- UVAY, Agnew (1997): «The West in Indian Feminist Discourse and Practice» en *Women Studies International Forum*, Vol. 20, N° 1, pp. 3-19.

PAGINAS WEB

- <http://www2.arch.uiuc.edu/organizations/wia/archtspotl/lariyasmeen.htm>:
Página Oficial de WIA. Women in Architecture.
- <http://www.hecarfoundation.org/home.html>: Página The Hecar Foundation
- <http://www.snkindia.com/>: Despacho de arquitectura de Brinda Somaya.
- <http://anupamakundoo.com/index.php>: Despacho de la arquitecta Anupama Kundoo.
- <http://www.abhikram.com/>: Despacho de la arquitecta Parul Zaveri y Nimish Patel.

Recibido el 6 de septiembre de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:91-104]

Corazón de hojalata, hogar de terciopelo
La cocina, epicentro del mundo doméstico
(Mar del Plata – Argentina, 1950-1970)

Heart of tin, Home of Velvet
The Kitchen, Epicenter of the Domestic World
(Mar del Plata – Argentina, 1950-1970)

María Fernanda: He descubierto un mundo que no soñaba. Un mundo tan pequeño, tan minúsculo, que puede caber entre mis dos manos cerradas. Y que a pesar de su pequeñez puede encerrar toda la felicidad.

Alfredo: ¿Cuál es ese mundo?

MF: Alcánceme la harina por favor...

A: La harina... ¿dónde está?

MF: ¿No le dije que cada cosa está en su sitio?

A: Claro, perdón... Tome

MF: Gracias.

A: ¿Y cuál es ese mundo que descubrió?

MF: Es el hogar Alfredo, el hogar. Donde cabe todo lo bueno y todo lo hermoso, el hogar. Que puede ser un palacio o una choza y que no necesita del poder ni del dinero para ser rico, sino del amor.

Carlos Schlieper, *Esposa último modelo*

RESUMEN

El espacio en que transcurre la vida familiar ha sido objeto de intensas transformaciones a lo largo del último siglo. Se ha dicho que probablemente sea en sus condiciones materiales donde resida la influencia más visible, extendida y potencialmente homogeneizadora de la vida familiar en el siglo XX. Dentro de este espacio, la cocina ha sido pretexto para hablar *del* y hablarle *al* ama de casa: en la Argentina, a partir de mediados del siglo XX, es posible observar la emergencia de un nuevo modelo de ama de casa y de domesticidad prescripto en los discursos sobre este ambiente, aunque no sólo en ellos. En este artículo se exploran las distancias y las tensiones entre dicho modelo y los relatos de experiencias de distintas mujeres que narran su historia de vida, cuyo marco temporal coincide con el de la vigencia de dicho modelo.

Palabras clave: discursos sobre la cocina, modelos de mujer y familia, prácticas cotidianas.

1 Universidad Nacional de Quilmes (Argentina).

ABSTRACT

The place where family life takes place has undergone significant changes over the last century. It has been said that the most apparent, widespread and potentially homogenising influences in the twentieth century family life were in the material conditions of the home. Inside the home, the kitchen has been a pretext for talking *to* and talking *about* the housewife in Argentina, the emergence of new models of housewives and domesticity considered in the discourses about this room, although not only there has been apparent since the mid-twentieth century. This article explores the tensions and distances between those models and the experiences related by various women who narrate their life story – which coincides in time with the life of the models. **Key words:** discourses about kitchen, housewife and domesticity models, everyday experiences.

SUMARIO

-1. Introducción. -2. Cocinas de papel, cocinas de memoria. -3. Cocinas acogedoras, hogares atractivos. -4. Racionalización del espacio, eficiencia del trabajo doméstico. -5. Cocinas equipadas, cocinas de confort. -6. Consideraciones finales: corazón de hojalata, hogar de terciopelo. -7. Bibliografía.

Introducción

El 27 de julio de 1950 se estrenaba en la Argentina un film que sería un éxito de taquillas. *Esposa último modelo*, dirigida por Carlos Shlieper y protagonizada por Ángel Magaña y Mirtha Legrand –figuras estelares del cine argentino de la época–, cuenta la historia de una joven adinerada y recién casada que no fue «adecuadamente» preparada para el matrimonio. Huérfana de pequeña y «malcriada» por su abuela y su nana, María Fernanda (Mirtha Legrand) debe recurrir en secreto a la ayuda de múltiples sirvientes para llevar adelante su hogar. Cuando finalmente su marido descubre este ardid, deja la casa y empieza los trámites de la separación. El diálogo que transcribimos arriba corresponde a la última escena del film cuando Alfredo (Ángel Magaña) descubre que durante su separación María Fernanda no sólo ha aprendido a cocinar y a mantener todo en orden, sino que además ha comprendido finalmente el valor del hogar. La escena se cierra con la imagen de la pareja abrazada; él, con un par de esarpines en la mano (María Fernanda acaba de revelarle que serán padres y, así, se convertirán en un «matrimonio perfecto»); ella, abrazándolo sonriente, mirando a la cámara con ojos soñadores. La escena final transcurre en la cocina de la casa, mientras María Fernanda amasa. La elección de este escenario, como veremos, no es casual: se trata, en efecto, del sitio con el que suele identificarse al ama de casa, un sitio que para ese entonces se había transformado en el corazón del hogar.

La cocina moderna condensa sobre sí dos imágenes contrapuestas, aunque no necesariamente contradictorias: la cocina como *corazón* del hogar; la cocina como *máquina* de preparar alimentos (Floyd, 2004: 62). De todos los ambientes de la casa, aquel para el que resultaron más adecuados los ideales de tecnificación y estandarización –propios de los «modernos» modos de habitar– fue la cocina. Al mismo tiempo, este espacio está cargado de sentidos personales vinculados a la construcción de identidades familiares y sociales. Lugar de preparación de la comida, lugar de limpieza, la cocina ha sido pensada como el *taller* del hogar, el espacio por excelencia del trabajo doméstico. Al mismo tiempo, y por las mismas razones, la cocina ha sido catalogada como sitio de sujeción femenina: el que distintas feministas desde fines del siglo XIX hayan diseñado viviendas que carecían de este ambiente no es un dato menor (Hayden, 1980).

Objeto de atención de arquitectos y constructores, de médicos, reformadores sociales y políticas públicas, la cocina ha sido siempre un medio para hablar de otra cosa: de la modernidad de la vivienda; de la salud de la población; de la moral familiar; del fomento ya del ahorro, ya del consumo; de la racionalización del trabajo doméstico. Puntualmente, ha sido pretexto para hablar *del* y hablarle *al* ama de casa: en Argentina, a partir de la década de 1950 es posible observar la emergencia de un nuevo modelo de mujer doméstica en los discursos sobre la cocina provenientes de distintos ámbitos –presentado, sin embargo, bajo una apariencia de continuidad respecto de los ideales vigentes– (Nari, 2004; Kertzer y Barbagli, 2004). Ya a fines del siglo XIX, la escisión de los espacios *públicos* y *privados*, como correlato la separación de producción y reproducción, supuso la creación de dos papeles esenciales en el estereotipo de familia que se identifica con las décadas centrales del siglo XX: el hombre proveedor y la mujer ama de casa. Sin embargo, desde los años cincuenta es posible rastrear algunos elementos novedosos en las imágenes de ama de casa y de domesticidad prescriptas: una nueva centralidad del consumo asociado al confort; una antes desconocida relevancia de indicaciones tendientes a la racionalización y al aumento de la eficiencia del trabajo doméstico; y una imagen del hogar (y de la cocina) como espacio de una vida hogareña armónica, plena y satisfactoria para cada uno de los miembros de la familia. La mujer ideal en el que estos elementos se apoyan es un ama de casa que, no importa el sector social del que provenga, realiza las tareas domésticas por sí misma, dando amor a los suyos y alcanzando así la felicidad propia. Si *Esposa último modelo* tiene una moraleja (y la tiene) es que sólo una mujer así puede no ser desdichada².

2 El siguiente diálogo entre María Fernanda y Lucas Alegre (un antiguo pretendiente de ella) tiene lugar cuando Alfredo abandona el hogar:

«María Fernanda: *Yo no puedo divertirme mientras mi marido hace las valijas para irse de casa.*

Lucas Alegre: *¿Y por qué se va del hogar?*

En lo que sigue estableceremos un contrapunto entre dos tipos de discursos sobre la cocina: unos, de carácter eminentemente prescriptivo, cuyo origen y primera circulación se dieron en un medio técnico –aunque llegaran luego a circuitos de distribución más amplios–; los otros, de carácter descriptivo, son relatos de la vida familiar, narrados en primera persona, contruidos en situaciones de entrevista, tramados con los hilos de la memoria, de las prácticas y de la experiencia de lo cotidiano. Trabajamos con los relatos de 18 mujeres de una clase media definida de un modo amplio –dentro de la que buscaremos dar cuenta de una amplia diversidad de situaciones y experiencias³– y de distintas generaciones, todas residentes en la ciudad de Mar del Plata⁴. Parafraseando a Giovanni Levi, tomamos el caso de Mar del Plata como *pretexto*, como sitio donde estudiar una problemática desde la complejidad que permite un estudio de caso (Levi, 1985).

MF: Porque él soñó con otra mujer. Con una esposa útil, capaz de atenderlo y de manejar una casa.

LA: Comprendo, él quiere una fregona.

MF: Tal vez para usted sean fregonas, Lucas. Pero para mí son mujeres maravillosas. Y créame que las envidio. Tienen la dicha de poder ofrecerles a sus hombres todo lo que ellos quieren, hecho por sus propias manos.

LA: Así les quedarán las manos...

MF: Así quisiera tenerlas yo...

LA: Pero usted es rica y ellas son pobres

MF: Sí, es cierto... Pero ellas dentro de su pobreza son felices. Yo, en cambio, con todo mi dinero, ah... me siento muy desdichada.

LA: No, no, no se ponga así. ¿A dónde quiere que la lleve?

MF: A cualquier parte... donde enseñen a cocinar.

LA: ¿Cómo?

MF: ¡Yo quiero aprender a cocinar!»

3 Una buena parte de la reflexión de las Ciencias Sociales sobre las clases medias estuvo orientada a comprender su lugar dentro de la estructura social y sus inclinaciones políticas. Aquí, en cambio, el acento está puesto en sus comportamientos culturales y, en particular, en los modos de habitar tomados como «deseables». En este sentido, se ha sostenido que lo que distingue a las clases medias es su propensión a adoptar pautas y modelos culturales de los grupos sociales «superiores». El período abierto por el peronismo habría marcado tanto un crecimiento de las clases medias (que se habría mantenido en las décadas posteriores), como una acentuación de su búsqueda de distinción respecto de los sectores populares. Ahora bien, también se ha señalado la fuerte impronta que el imaginario propio de las clases medias tuvo sobre él las clases trabajadoras. De acuerdo a Maristella Svampa (2001), si la cultura del trabajo de los trabajadores era «peronista», sus aspiraciones de consumo, residenciales y educativas apuntaban más al estilo de vida de los sectores medios. La definición amplia de sectores medios que tomo obedece, entonces, a la intención de ampliar el registro de experiencias de la modernización del habitar que, de un modo u otro, se estructuraron en torno a una imagen modélica de hogar presentada como de clase media.

4 Mar del Plata es una ciudad balnearia, fundada a fines del siglo XIX, ubicada sobre la costa atlántica, 400 km al sur de la ciudad de Buenos Aires. Si bien nació como balneario de *elite*, desde mediados del siglo XX se volvió uno de los signos de la «democratización del bienestar». Por otra parte, desde su creación Mar del Plata contó con un puerto sobre el Atlántico que permitió el desarrollo de la industria de la pesca que, junto con el turismo y la industria textil, dieron impulso a la vida económica de la ciudad. El ritmo de crecimiento demográfico fue muy lento durante las primeras décadas. Sólo después de 1947 se superaron los 100.000 habitantes, valor que se duplicó en 1960 con el arribo de familias del interior del país y de la provincia. En la actualidad, la ciudad cuenta con una población de alrededor de 700.000 habitantes, lo que la ubica entre las cinco ciudades más pobladas de la Argentina.

Los discursos prescriptivos son retomados en los relatos de las experiencias cotidianas de modos disímiles. No todos los elementos aglutinados en las cocinas de papel y en el modelo de mujer doméstica que lo acompaña tuvieron la misma suerte en las cocinas de memoria. Algunos fueron recuperados con fuerza, al tiempo que otros fueron descartados, al menos en el plano de las referencias explícitas: los elementos presentes en los discursos prescriptivos fueron retomados en diferentes tiempos y de diferente modo por las mujeres de distintas generaciones y posiciones económicas. La circulación entre unos y otros discursos no es unidireccional ni evidente. Trabajaremos ambos tipos de discursos de manera conjunta para analizar cada una de las dimensiones que componen el modelo de mujer doméstica al que hiciéramos referencia. Esto nos permitirá situar lo narrado por las entrevistadas respecto del espectro de imágenes presentes en la época trabajada, reconstruir la circulación de referencias y representaciones entre distintos tipos de discursos y registros, así como las distancias y tensiones entre las cocinas de papel y las cocinas de memoria.

Cocinas de papel, cocinas de memoria

Hasta fines del siglo XIX la cocina ocupó un extremo de la vivienda. Las razones que explican este destino son, sin embargo, diversas. En la vivienda burguesa era tenida por un «...lugar lleno de humos, de olores agrios, ocupado por un horno cuyo calor afecta el cutis» (Henri-Guerrand, 1991: 39). En la vivienda obrera se trataba, en cambio, del único ambiente templado de la casa. Aún así, la necesidad de abaratar los costos de las construcciones (por la longitud de las tuberías que desembocan en el pozo ciego, por ejemplo) llevaba, en la mayoría de los casos, a situarla en el fondo del terreno, fuera de la planta de la vivienda. En la Argentina, entre aquellas familias trabajadoras que a principios de siglo habían accedido a una vivienda propia, la cocina tampoco era un «local habitable». Durante todo el siglo XIX, en efecto, la cocina fue desterrada del campo de actividad de los arquitectos (Henri-Guerrand, 1991). No fue sino hasta las últimas décadas de ese siglo que, de la mano de los higienistas, la cocina volvió a ocupar un lugar relevante en las discusiones sobre el diseño de las viviendas.

Se ha sostenido que en la Argentina existieron dos momentos de ruptura en el proceso de «modernización» de la cocina. El primero, en las últimas décadas del siglo XIX, en el que dos elementos distintivos se incorporaron a las viviendas de la alta burguesía. Por una parte, en esos años se ha observado la especialización de los lugares anexos a la cocina (bodegas, antecocinas, etc.), lo que habría redundado en un crecimiento en la importancia de las comidas como

evento familiar y social. Por otra, se ha señalado que los nuevos adelantos técnicos permitieron un control higiénico mayor.

El segundo momento de ruptura se inicia a mediados de la década de 1930, con la primera difusión de la cocina eléctrica y otros artefactos entre los hogares de mayor nivel adquisitivo (Crispiani, 1996). Dentro del campo de la arquitectura, desde los años 30 el modelo de la «cocina higiénica» comenzó a dar lugar al de la «cocina moderna», imbuido de los principios de diseño desarrollados en Alemania y en los Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XX. La cocina comenzó a concebirse como un espacio «eficiente», prototipo de las cualidades que debía tener la buena vivienda. La difusión de la cocina integrada a la planta de la vivienda entre los sectores medios y trabajadores, sin embargo, sólo tuvo lugar a partir de fines de los años cuarenta, junto con la difusión de unos «modernos» modos de habitar (Ballent, 2007). En estos años, las prescripciones sobre la cocina moderna alcanzaron los discursos de circulación masiva, discursos cuyo lector modelo era un ama de casa.



La reina de casa no debe ser una esclava,
Revista *Para ti*, 17 de agosto de 1954

En agosto de 1954, la revista *Para ti* publicaba un artículo que resume buena parte de los elementos condensados en la nueva cocina propuesta como ideal. Cómoda, bonita, bien equipada, mecanizada y adecuadamente organizada, la cocina moderna garantizaría el bienestar de la familia y la belleza del ama de casa. «La reina de casa no debe ser una esclava» rezaba el título de este artículo, en el que se analizaban las horas invertidas semanalmente por las mujeres en cada una de las tareas domésticas y se detallaban los novedosos artefactos que le permitirían a la dueña de casa ser también «reina de sí misma»:

«Una de las cosas que más gustan a un hombre es sentir que su esposa es una verdadera reina de su hogar. Pero hay veces en que para serlo la mujer se convierte en esclava de la cocina. Y el marido no se da por enterado. La culpa no sólo es de él. La mujer no ha utilizado todas las posibilidades que le ofrece nuestro siglo para ser "reina del hogar y de sí misma"».

[]

«¿Qué es la cocina sino un lugar de trabajo? Pero la mujer debe colocarlo a la altura de cualquier lugar de trabajo. El hombre en la oficina tiene su máquina de

escribir para hacer su trabajo más rápido. En las fábricas se estudia constantemente cómo distribuir las herramientas y las mesas de trabajo para que el obrero haga menos movimientos innecesarios y pueda producir más. En el campo el tractor es una aspiración de los agricultores. La mujer debe tener también su plan para "mecanizar" su cocina.»

«1891 a 1954. Lo que va de ayer a hoy. En medio siglo de progreso se mejoró la cocina colocando gas o electricidad a elementos del pasado como las hornillas y el horno. Pero también se han creado elementos totalmente nuevos, como la heladera (refrigerador), la congeladora, piletas para lavar alimentos y vajilla con agua fría y caliente, basurero automático, lavaplatos mecánico y comedor diario.»

«¿Qué gana al final del día? Unos cuantos minutos para descansar. ¿Qué se evita? Malos ratos. Y si rabia menos, y descansa más, seguro que su belleza estará más radiante. Es por eso que los utensilios de cocina son verdaderas "cremas de belleza" para la mujer». «La reina de casa no debe ser una esclava» (Revista Para ti, 17 de agosto de 1954).

En estos fragmentos pueden observarse los elementos constitutivos del modelo de cocina moderna que se difundió en Argentina en las décadas centrales del siglo XX: el confort, la racionalización del trabajo doméstico, el consumo de artefactos para su mecanización. Estos elementos, que constituyen los ejes del análisis propuesto en este artículo, son también soporte de la construcción de un nuevo modelo de mujer doméstica. En los próximos párrafos, trabajaremos sobre cada uno de ellos a partir de un contrapunto entre las cocinas de papel y las cocinas de memoria.

Cocinas confortables, hogares acogedores

La cocina moderna es bella. Las consideraciones estéticas sobre este ambiente, en efecto, habían comenzado a cobrar importancia en los años veinte (Liernur, 1999). Sin embargo, todavía durante al menos dos décadas las imágenes predominantes girarían en torno de criterios eminentemente higiénicos: la ventilación de las habitaciones, su amplitud y la necesidad de luz solar, estaban subordinadas al objetivo de garantizar la sanidad de la vivienda, entendida no sólo en términos médicos sino también morales (Crispiani, 1996). A partir de los años cuarenta el peso de las consideraciones estéticas fue considerablemente mayor. La ventilación de las habitaciones, por citar un ejemplo, seguía siendo una preocupación central, pero lo que molestaba ahora de los vapores de la cocina era su mal olor, y no ya las posibles afecciones vinculadas a ellos.

Los motivos de la comodidad y la practicidad, la imagen del ama de casa que pasa largas horas en la cocina y de la de la cocina como «corazón del hogar», resultan medulares en la construcción de la nueva imagen de la cocina ideal. La búsqueda de hacer de este ambiente un lugar acogedor está atada a una nueva importancia del trabajo doméstico y de la figura del ama de casa. La figura de la «mujer doméstica» es moneda corriente en los discursos destinados a mujeres ya desde las primeras décadas del siglo XX (Lienur, 1997; Nari, 2004; Cepeda, 2007). Sin embargo, en los discursos que la tenían a la vez por objeto y destinataria, aquella mujer confinada al ámbito del hogar no era en todos los casos responsable de la realización del conjunto de las tareas domésticas. Tanto en los manuales de economía doméstica como en las revistas femeninas de principios de siglo, el ama de casa debía vigilar que sus sirvientes cumplieran adecuadamente con las tareas. Sólo a las amas de casa de sectores populares correspondía realizar con sus propias manos las tareas de la casa y, en ese caso, el acento estaba puesto en el ahorro (de dinero), la gran virtud asignada a las mujeres pobres. Para mediados de siglo, en cambio, el ama de casa propuesta como modelo para unas clases medias cada vez más amplias –que incluyen a unos sectores trabajadores con un mayor acceso al bienestar y a sus signos de estatus– debe realizar las tareas de la casa por sí misma. En una cocina «*amable y acogedora*», debe a un tiempo resolver las tareas domésticas y compartir un momento con su marido e hijos. La figura de la cocina-comedor permitiría en buena medida esta simultaneidad de actividades. La unión de nuevos materiales permite amalgamar el imperativo de la higiene (y de la facilidad de la limpieza) y el de la calidez del nuevo centro del universo doméstico⁵. La cocina también es espacio para el diálogo con la familia y los amigos: en un contexto de informalidad y distensión, la cocina es un ámbito para un tiempo ameno.

5 La integración del espacio de la cocina con los del habitar familiar ya era visible en propuestas de amplia circulación en la ciudad de Mar del Plata hacia fines de la década de 1950. Resulta interesante señalar que estas propuestas aparecen en el diario de mayor tirada de la ciudad. Las notas sobre decoración comenzaron a ser publicadas en este medio en 1957 y continuaron saliendo hasta 1970. Si bien no se trata de una columna con una publicación regular o sistemática, la misma tiene mayor frecuencia de aparición durante los veranos, momento de menor «densidad» de noticias de otro orden pero también momento en el que este diario tenía una cantidad de lectores potenciales mucho mayor (por los turistas). Por otra parte, el período en el que las notas sobre decoración tienen un lugar dentro de este medio es el del auge de la construcción en la ciudad. Ahora bien, si en aquellos artículos no encontramos referencias explícitas al ama de casa o al trabajo, estos discursos pueden pensarse como hipotexto de otros que serán publicados con regularidad durante toda la década de 1960 en el mismo medio, en una columna dedicada al público femenino del diario. En ellos, la cocina es descrita como corazón del hogar, ámbito de eficiencia y exactitud, espacio cuya belleza merece la admiración del ama de casa que desde allí, confortablemente, reina sobre el mundo doméstico.

La imagen siguiente es un ejemplo de este tipo de usos. La escena retratada es la de una celebración de los padres de una de nuestras entrevistadas (Cristina G.); una reunión con amigos en la cocina. La cocina fotografiada está llena de gente, es escenario de algarabía. El padre de Cristina, con quien ella se identifica, es uno de los retratados en ella: es quien, mirando a la cámara, levanta una mano.



Fotografía perteneciente a Cristina G. (sin fecha)
Archivo personal

Cristina G. nació en 1959. Fue la más joven de los tres hijos de sus padres; ella, ama de casa; él, comerciante de vinos. Su infancia transcurrió en una casa cuya planta resultaba típica en aquel entonces: dos habitaciones, un baño, comedor (o sala de estar), garaje y cocina. Las dimensiones de la cocina de esta vivienda son prácticamente iguales a las de cualquier otro ambiente de la casa, en particular a las del comedor: 3,05 m. por 3,70 m. de la cocina contra 3,05 m. por 4 m. del comedor (o estar). Y, en efecto, de acuerdo al recuerdo de Cristina, la cocina era el lugar en el que transcurría la vida familiar cuando ella era una niña:

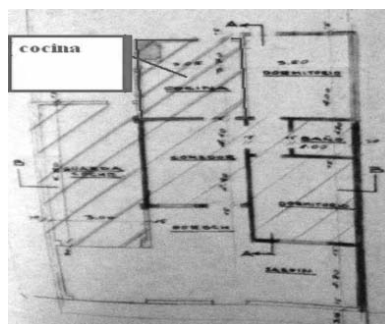
I: ¿Cómo era la cocina, porque usted la describió como una cocina muy grande...?

C: Muy grande, no... es grande para lo que hoy en una casa se usa. Una cocina, cómo te puedo decir, de 4 por 3... una cosa así.

I: ¿Y por qué tan grande? ¿Qué había ahí?

C: Y es que la vida nuestra era ahí. Viste, el living (sala de estar) que uno usa... Yo ahora no tengo nada. Vivo ahí arriba entre las cajas... pero, no eran un lugar... hoy en día vos tenés una casa y tenés una cocina para cocinar y un living para charlar, mirar televisión, recibir amigos... Allá no. Si venía alguien tomábamos mate en la cocina, charlábamos en la cocina, todo en la cocina...

I: ¿Y su papá también cuando estaba en casa estaba en la cocina?



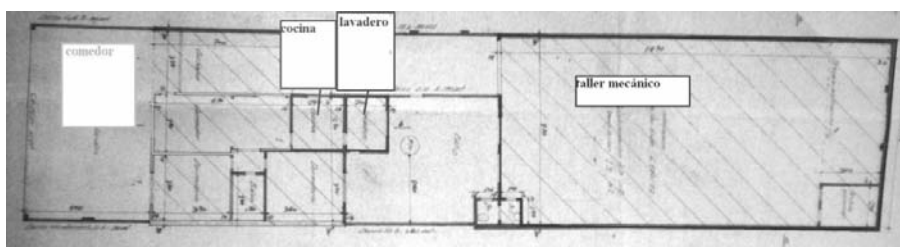
Planta de la casa de Cristina G. (1967)
Archivo personal

C: Sí, sí.

I: Todo el mundo...

C: *Todo el mundo. Para mí, yo siempre le decía a mi vieja (mi madre) "tendríamos que tirar esta pared..." claro porque era al pepe (inútil) tener un living (sala de estar). ¡Si no se usaba! Ay, no, porque mi vieja (madre), viste, no. Pero realmente era así, si la vida nuestra era ahí adentro»* (Entrevista a Cristina G., enero de 2007).

Ahora bien, en el nivel del relato de los usos cotidianos del espacio doméstico, se registran elementos que dan cuenta de un desdoblamiento de este modelo. En los discursos de nuestras entrevistadas la permanencia en la cocina y su consideración estética (o la preocupación por su correcto equipamiento) no parecen ir de la mano. Entre las más jóvenes son muchas las que recuerdan la presencia casi permanente de sus madres en la cocina, al tiempo que el recuerdo de la propia permanencia allí ya como adultas es bastante más raro. Sin embargo, son ellas las que rescatan dicho ambiente como espacio privilegiado en el gasto o en las reformas del hogar. Un buen ejemplo es el de María del Carmen R., una de nuestras entrevistadas de la generación más joven. María del Carmen, que había nacido en 1943, contrajo matrimonio y se cambió a la que había sido la casa de sus suegros en 1964. En ese momento, ella y su marido decidieron hacer una serie de reformas en la vivienda. Las más importantes fueron la construcción del taller mecánico de su marido y la ampliación y relocalización de la cocina (¿el taller de ella?) –junto a la construcción de un pequeño lavadero.



Planta de la casa de María del Carmen R. (1970 aproximadamente)

Archivo personal

María del Carmen señala que –en abierto contraste con las prácticas de su familia de infancia y particularmente de su madre, que siempre estaba en la cocina– su familia de adulta come en el comedor:

«Entrevistadora: ¿Estaba mucho tiempo en la cocina usted, la usaba para estar?

María del Carmen: No. Yo no estaba mucho en la cocina, no. Usamos el comedor nosotros. Siempre usamos el comedor. Almorzamos y cenamos en el comedor. Es más. Desayunamos en el comedor. Cada uno se trae su bandejita y desayunamos en el comedor.

E: ¿Y en su casa de chica o en la casa de su marido?

M: No, mi vieja no. Mi vieja no usaba el comedor. Mi vieja te sabe usar el comedor... (...) Pero así que yo no vengo de usar el comedor. Mi mamá siempre comió en la cocina y vos vas ahora cerca del mediodía y está en la cocina comiendo. Y le digo "mami, ponéte en la de costura por lo menos... ¡Ponéte ahí, tenés la tele cerca!" Viste, no, la ves sola comiendo medio a lo oscuro en la cocina.» (Entrevista a María del Carmen R., marzo de 2009).

«Entrevistadora: ¿Cuál fue de los ambientes de la casa el que más satisfacción le dio haber terminado? Decir "bueno, pude terminar..."»

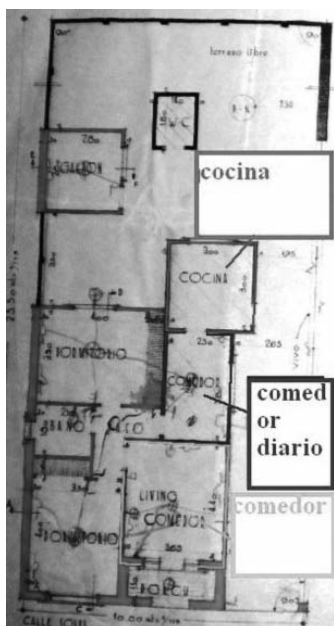
María del Carmen: Ah, bueno, el sueño mío era la cocina. El sueño mío era la cocina, cosa que es el lugar que menos uso (risas)» (Entrevista a María del Carmen, marzo de 2009).

En el discurso de María del Carmen –como en el de otras entrevistadas de su generación–, las madres eran quienes estaban en la cocina; ella, en cambio, disfruta de toda la casa. El yo de este discurso se compone a partir de un contraste con la figura de la madre y de las mujeres mayores, la «dueña del afuera» en oposición a la «dueña de casa». María del Carmen trabajó desde joven en distintos empleos que sólo dejó después del nacimiento de sus hijas y, aún entonces, habla de sí misma como de una mujer que siempre encontraba tiempo para pasear y disfrutar. Sin embargo, en el marco del recuerdo de las modificaciones hechas al diseño original de la casa, ante la pregunta por el ambiente cuya reforma le brindó más satisfacción, María del Carmen vuelve a la cocina, insistiendo de todos modos en el poco tiempo que ella pasaba en aquel ambiente.

Su madre, Blanca E., nacida en 1922 en Juárez, llegó a la ciudad de Mar del Plata con su marido y sus dos hijos en 1954. El marido de Blanca tenía un camión con el que transportaba material; ella cosía «para afuera». Al llegar a Mar del Plata, compraron una pequeña casa que fueron modificando en los años siguientes hasta dejarla prácticamente en su estado actual en 1958. Ante la pregunta por el ambiente que mayor satisfacción le brindara su construcción, Blanca eligió un espacio distinto al que pudiera haberse previsto escuchando el relato de su hija. Blanca sale de la cocina y vuelve al comedor diario (espacio que en el relato de María del Carmen es llamado «sala de costura»):

«Entrevistadora: ¿Y cuál es el espacio de la casa que más disfrutó haber podido hacer?

Blanca: Éste (refiriéndose al comedor diario). Éste porque acá trabajaba yo» (Entrevista a Blanca, septiembre de 2008).



Planta de la casa de Blanca E. (1959)
Archivo personal

Entre las más jóvenes, para quienes la imagen de las madres de antes fijadas en la cocina connota una figura de mujer dedicada a la casa, movida por un ideal de sacrificio, la cocina, sin embargo, puede ser un motivo de orgullo. Entre las mayores, que efectivamente pasaban mucho tiempo en la cocina, el espacio privilegiado es el comedor: signo de distinción para muchas (no todos podían tener un comedor), espacio de trabajo para muchas otras (para un trabajo que, a diferencia del doméstico, da dinero). En contraste con la imagen de ella que construye su hija, Blanca vuelve repetidas veces en su relato sobre la figura de sí misma como trabajadora, como alguien que supo ganarse su propio dinero durante toda su vida. Esta imagen de sí es la que inspira la elección de su «ambiente predilecto».

¿Quiénes pasaban más tiempo allí y por qué? Lucía P., otra entrevistada –que nació en 1949, hija de un comerciante de la ciudad–, recuerda que cuando era pequeña la calefacción sólo se

encendía los domingos. El resto de la semana el único lugar templado en el que se podía estar un tiempo más prolongado era la cocina. En los dormitorios sólo se dormía y el comedor estaba reservado para los días de fiesta o para cuando había visitas. Ella y su hermano jugaban en la vereda; su padre sólo estaba de noche, cuando volvía de trabajar; y su madre, ella sí dentro de la casa, se quedaba en la cocina. Sin gas de red –que recién llegó a buena parte de los hogares marplatenses a fines de los años setenta, a muchos todavía más tarde⁶–, en una ciudad con bajas temperaturas en el invierno, las opciones no eran tantas, incluso para quienes, como esta familia, sin grandes dificultades económicas. Otros entrevistados hablan de pequeños calefactores a querosén que podían trasladarse de un

⁶ En este punto, es interesante señalar que de las 122.956 viviendas censadas en la ciudad de Mar del Plata en 1980, sólo en 44.566 se utilizaba gas en red como combustible para cocinar, mientras en 70.387 todavía se utilizaba gas envasado.

ambiente a otro. Pero la cocina, que de todos modos estaría templada, era la mejor opción. ¿Para quiénes? Para las amas de casa que, más allá de las prescripciones, eran quienes pasaban más tiempo *adentro*.

La transformación de la cocina en «corazón del hogar» se apoyó en dos elementos que tuvieron distinta suerte en el registro de las experiencias: por una parte, en los imperativos de la racionalización del espacio y el aumento de la eficiencia del trabajo doméstico que, como veremos, fueron recuperados sólo de un modo oblicuo en los relatos de nuestras entrevistadas; por otra, en una incitación al consumo de artefactos y materiales novedosos que dieron lugar a una imagen de la cocina tecnificada y eficiente –que caló de manera más profunda en el imaginario de las mujeres con quienes trabajamos. Sobre ellos volveremos en los próximos párrafos.

Racionalización del espacio, eficiencia del trabajo doméstico

Uno de los elementos centrales que pueden rastrearse en los discursos sobre la cocina de la época es el de la búsqueda de eficiencia tanto en la distribución del espacio como en la ejecución de las tareas de la casa, identificada en buena medida con los principios de la racionalización del trabajo reproductivo basada en criterios científicos y el uso de la tecnología para resolver las tareas domésticas. Si en el campo de la arquitectura la eficiencia comenzó a ocupar un lugar relevante como criterio para evaluar el diseño de la cocina a mediados de la década de 1930, la introducción de este parámetro en discursos de circulación más amplia puede rastrearse recién desde principios de la década de 1950 (Rybczynski, 1991; Freeman, 2004).

Un diseño racional es, ante todo, orgánico. Todos los elementos deben ser anticipados para evitar costosas reformas posteriores. Un diseño racional debía prever la organización del espacio en distintos centros de trabajo, tan claramente definidos como fuera posible: el centro de preparación, el de lavado, el de cocinado y el de servicio, así como de una salida directa al exterior –destinada a evitar que los proveedores de alimentos y otros productos atravesaran el conjunto de la vivienda. Los centros de trabajo tenían, además, un orden prescripto: tal como fueron presentados, debían seguir una línea de derecha a izquierda (con la excepción de las cocinas diseñadas para mujeres zurdas). El objetivo detrás de estas minuciosas indicaciones era disminuir la cantidad de tiempo muerto. Un criterio ergonómico guiaba la disposición de los distintos elementos: las alturas a las que debían situarse las superficies de trabajo, las medidas de mesadas y alacenas, la distancia entre los distintos centros y su organización, debían calcularse en función del cuerpo de «la mujer» –a partir de sus medidas estandarizadas o normalizadas.

Uno de los hitos en la difusión del imperativo de la racionalización del espacio fue la publicación de *La cocina. Especificación de sus elementos y forma de disponerlos para que faciliten todos los trabajos culinarios*, editado por Contémpera en Buenos Aires en 1952. Sin dirigirse especialmente a los arquitectos o constructores, sino más bien apelando a un público general, este libro se proponía como guía para el diseño racional de dicho ambiente⁷. El confort y la imagen de la cocina como un espacio habitable por toda la familia son elementos que se sumaban en este libro al imperativo de la eficiencia.

La magnitud de la difusión de los parámetros vinculados al aumento de la eficiencia del trabajo doméstico puede ser calibrada por su recuperación en un registro paródico. En 1962, *Claudia* –una revista que se presentaba como vanguardista y que apelaba a una lectora «moderna»– publicaba un artículo en el que, mediante el recurso a una codificación satírica, se hace explícito el conflicto entre las miradas expertas y profanas sobre el trabajo doméstico. El artículo reproduce una carta enviada por Inocencio Héctor Combi al director de la revista, una carta ficticia en la que este personaje explica las razones por las que estranguló a su mujer. Los motivos de la racionalización y la estandarización de las tareas reproductivas que, en sus versiones originales habrían tenido como objetivo reducir el tiempo y el esfuerzo implicados en ellas, dan lugar en este caso a un paradójico final: Combi no pudo más que asesinar a su mujer, que irrazonablemente se resistía tanto a adaptarse a estos criterios como a reconocer la primacía del (masculino) «cerebro» sobre las «alocadas» formas femeninas.

Para que la parodia tenga efecto, es necesario que su objeto sea bien conocido por los lectores. Sin embargo, el ideal de la racionalización del trabajo doméstico nunca tuvo en Argentina el peso que adquirió en otros países, donde el Estado participó activamente de las campañas por la racionalización del trabajo doméstico (Nolan, 1990). En Argentina, en cambio, aunque se ha observado una fuerte presencia de la figura del ama de casa en las campañas del gobierno peronista por la racionalización del consumo, las referencias a la organización «científica» del trabajo doméstico prácticamente no existieron. El hogar era pensado como unidad de consumo más que como unidad de producción (Milanesio, 2006; Elena, 2006). Por otra parte, tanto el lenguaje como los criterios asociados a la racionalización del trabajo doméstico llegaron sólo de

⁷ Este libro tuvo una amplia publicidad en la revista *Nuestra Arquitectura*, de la misma editorial, durante toda la década de 1950. Muchos de los artículos sobre la cocina publicados en esta revista durante esos años reproducían fragmentos del citado libro. Por otra parte, es posible observar fragmentos extraídos de *La cocina...*, con ligeros retoques de forma, en varios artículos publicados en distintas revistas destinadas a un público más amplio. El primer lugar en el que puede rastrear-se su presencia es en revistas de decoración destinadas a un público casi de élite como *Casas y jardines*, aunque más tarde también pueden rastrear-se en artículos y recomendaciones publicados en revistas femeninas como *Claudia* o *Para ti*.

manera oblicua al mundo de los documentos oficiales⁸. Los ideales del higienismo todavía tenían más fuerza en este medio que los nuevos imperativos introducidos desde el campo de la arquitectura. Finalmente, en el discurso del Estado, el «ahorro» de trabajo aparecía más vinculado a la adquisición de los modernos bienes que la técnica, la ciencia y la industria habían puesto a disposición del ama de casa, que a un cambio en las formas de realizar las tareas o en las maneras de disponer el espacio.

Al no ser recuperado explícitamente por políticas públicas el imperativo de la racionalización fue retomado de manera disímil, descompuesto en distintos elementos, diluyendo así sus motivos centrales. Es notable que en un contexto en el que desde el Estado se bregaba por la profesionalización de las mujeres, y en particular de las amas de casa, las referencias a los imperativos vinculados a la racionalización del espacio y del trabajo doméstico hayan sido tan escasas.⁹ En los relatos de nuestras entrevistadas, incluso entre aquellas que tuvieron una participación clave como docentes o en puestos directivos de Escuelas Profesionales de Mujeres¹⁰, las referencias espontáneas al motivo de la racionalización han sido nulas y, ante la pregunta por él (y sus numerosas reformula-

8 Pueden rastrearse algunos de estos elementos en la elaboración de los programas de estudio de la asignatura Economía Doméstica de los planes de estudio de las Escuelas de Artes y Oficios y de las Escuelas Normales de 1950, pero en todos los casos, ocupan un lugar relativamente menor en el diseño curricular. En la mayor parte de los manuales de Economía Doméstica de la época, lo más usual es no encontrar ninguna alusión explícita al imperativo de la racionalización. Cuando ésta aparece, lo habitual es que los elementos que resultaban centrales en otros discursos sean referidos de forma dispersa. Puntualmente, en relación a la cocina, la consideración dominante es la de su correcto aseo. Cabe agregar que la propia asignatura Economía Doméstica, donde sería esperable encontrar ecos de una eventual campaña estatal por la racionalización del trabajo doméstico, había sido quitada, para este entonces, de la currícula de las escuelas primarias, de la que había formado parte al menos desde fines del siglo XIX y durante buena parte de las primeras décadas del siglo XX.

9 En Mar del Plata, en 1946 se abrieron dos espacios tendientes a la profesionalización de las mujeres y puntualmente de las amas de casa. Nos referimos a la Escuela Profesional de Mujeres –dentro de la que se dictaban cursos de cocina, lencería y labores, entre otros- y a los cursos de Cocina y economía doméstica que en ese año comenzaron a dictarse en el marco del Ateneo de Mar del Plata fundado en 1930. En general, quienes asistían a estos cursos eran jóvenes mujeres a punto de contraer matrimonio (o que lo habían hecho recientemente), que deseaban aprender a preparar platos ya para recibir visitas, ya para diario. El éxito de estos cursos fue de lo más notable. Para 1952, el curso de Cocina del Ateneo contaba con 199 inscriptos, seguido del de Historia, Geografía e Instrucción Cívica, con 132, el de Lencería. Con 128 y el de Labores con 126. La apertura de estos espacios se dio en el marco de un impulso a la profesionalización de la mujer de mayor alcance, dentro del que la creación de distintas escuelas profesionales para mujeres a lo largo de todo el país no fue un elemento menor. La creación de la Liga de Amas de Casa en 1956 y la declaración del 1 de diciembre como el día del ama de casa también han sido leídos en ese sentido (Pite, 2007).

10 Entrevistas a Elvira Moure y Elena Ramos Aguirre. Ambas fueron alumnas de los primeros cursos de cocina (una en la Escuela Profesional de Mujeres y la otra en el Ateneo) en los años cuarenta y trabajaron en la década de 1950 como docentes de los cursos de cocina del Ateneo. Elvira Moure fue posteriormente directora de la Escuela Profesional de Mujeres y, más tarde, de una Escuela Técnica.

ciones), la respuesta más frecuente ha sido el desconocimiento y hasta el asombro. Sin embargo, el peso de los discursos técnicos –en un tiempo en el que los usuarios poco podían opinar acerca del diseño de sus viviendas, y especialmente de ámbitos sumamente estandarizados como la cocina– no debiera ser infravalorado¹¹.

No todos los elementos presentes en el discurso de la racionalización corrieron la misma suerte. En particular, dos de ellos son recuperados en las experiencias de nuestras entrevistadas. Por una parte, la búsqueda de un diseño integral del espacio de la cocina en el que estuvieran previstos todos los artefactos que allí se dispondrían, para que cada objeto tuviera un lugar que no desarmonizara con el conjunto. Cuando reformó la cocina, una de las principales preocupaciones de María del Carmen R. –que manifestó un completo desconocimiento de los discursos vinculados a la racionalización, la organización del espacio en centros de trabajo, etc.–, fue que la nevera quedara integrada a las nuevas alacenas y bajo mesadas de fórmica («...que –la heladera- no quedara suelta porque no me gustaba»). Para ese entonces, hacía ya dos décadas que los arquitectos habían introducido el diseño de los muebles de cocina en los planos de carpintería de sus proyectos¹², y al menos diez años de que las revistas que María del Carmen compraba habían comenzado a presentar este tipo de mobiliarios y los materiales de los que estaban hechos como las innovaciones que habían devuelto la alegría a la cocina¹³. El interés de nuestra entrevistada en introducir esta novedad pareciera obedecer más a un criterio estético que funcional. El motivo central del discurso de la racionalización del espacio (la desaparición de los tiempos muertos) es diluido en la búsqueda de embellecer la cocina.

11 En una entrevista realizada a un oficial electricista que se desempeñó en el ámbito de la construcción durante nuestro período de análisis, ante la pregunta por los pedidos particulares de los futuros habitantes de las viviendas en cuya construcción él participara, nuestro entrevistado que en aquella época el que decidía era siempre el constructor y que la opinión de los usuarios era escasamente tenida en cuenta. Su propia esposa, como aclaró enseguida, no tuvo requerimientos particulares de ningún tipo cuando hicieron su propia casa. Todo se hizo siguiendo las indicaciones del constructor, que es «el que sabe». Entrevista a Eliazar C., marzo de 2009.

12 Véase el archivo personal del Arquitecto Camusso donado a la biblioteca del Colegio de Arquitectos de la provincia de Buenos Aires, distrito IX. Es interesante marcar que los bajo mesada diseñados por Camusso solían prever un pequeño espacio en su base que presumiblemente tuviera como función el que el ama de casa (o la empleada doméstica) pudiera meter en él la punta de sus pies y así acercarse más a la superficie de la cocina. Este detalle es parte de los diseños propuestos en el marco de los discursos de la racionalización del espacio de la cocina.

13 A diferencia de la mayoría de nuestras entrevistadas –que declaran no haber tenido nunca el hábito de comprar revistas femeninas– María del Carmen aún guarda algunos números de *Para ti* donde aparecían consejos para la decoración del hogar. En el caso de las otras entrevistadas, habría que evaluar el impacto de las imágenes de la cocina transmitidas por la televisión. En particular en Mar del Plata, el mismo sólo puede comenzar a pensarse a partir de 1960, año en que comenzó su transmisión el primer canal local (Pérez, 2009a).

El segundo elemento que aparece retomado en los relatos de las entrevistadas es el de la intención de reducir el tiempo implicado en el trabajo doméstico. Resulta notable que, en estos relatos, dicha intención sea escasamente vinculada a la organización del espacio. En cambio, la introducción de nuevos artefactos tiene en ellos un lugar central. El hecho de que la introducción de estos artefactos *no* haya modificado el tiempo demandado por las tareas del hogar y que, pese a ello, muchas de las entrevistadas continúen identificándolos como una importante «ayuda», permite evaluar la fuerza de los discursos que promovían su consumo¹⁴. En ellos se solía presentar a estos artefactos como los «liberadores» del ama de casa, haciendo desaparecer virtualmente el trabajo de las mujeres que no sólo debían ponerlos en funcionamiento sino que, luego de usarlos, debían lavarlos, secarlos y guardarlos. En las experiencias de las mujeres con cuyos relatos trabajamos, las prescripciones que hicieron de la cocina un espacio de confort parecen haber tenido un eco mucho mayor al que recibieran otros imperativos relativos a este ambiente.

Cocinas equipadas, cocinas de confort

Una cocina moderna es, ante todo, una cocina bien equipada, una cocina «cómoda». Amplios espacios para guardar alimentos, novedosos artefactos, modernos muebles funcionales confeccionados con materiales de radiantes colores y fácil limpieza... Los modelos de cocina a partir de los que se incita a la incorporación de nuevos objetos y nuevas tecnologías pueden pensarse como sistemas de objetos que habilitan la introducción de ciertos artefactos e inhiben la de otros¹⁵. En este caso, el consumo es el medio privilegiado tanto para alcanzar el confort como para reducir el tiempo del trabajo doméstico. Se trata de un consumo que, paradójicamente, supondría un ahorro posterior (de tiempo, fatiga y energía). ¿Consumo de qué? Ante todo, de artefactos que mecanizaran las tareas de la casa:

14 A pesar de la muy extendida idea de que los artefactos domésticos disminuyeron el tiempo implicado en las tareas de la casa, las principales transformaciones en relación al trabajo reproductivo se relacionan de manera más clara tanto con el acceso a los distintos servicios (luz, gas, agua corriente) y con los cambios en los ideales de mujer aceptados que con la incorporación de dichos objetos (Wajcman, 1995; Pérez, 2009b).

15 Martin Hand y Elizabeth Shove entienden que la conceptualización de la cocina funciona como «(...) un tipo de fuerza de campo que repele y mantiene juntos conjuntos particulares de imágenes, materiales y competencias y que es sostenido por ella»; [«(...) a kind of “force field” that repels and holds particular sets of images, materials, and forms of competence together and that is sustained by them.»] (Hand, Shove, 2004: 239). Traducción propia.

«E: la cocina entonces a gas, las estufas (calefactores) primero a kerosene y después a gas... ¿y la heladera (nevera)?

C: Heladera (nevera) tenía eléctrica... Sí, sí

E: ¿eléctrica siempre?

C: Sí, sí, sí, sí, yo siempre, sí. Siempre tuve eléctrica. Y tenía la... en ese entonces yo tenía... porque mi marido hizo así. Mi marido siempre... era un ser muy especial. Todo el mundo lo quería. Una maravilla. Era buen hombre, buen marido, era... no era romántico, en el sentido que sé yo... viste que antes, en esa época los hombres tenían vergüenza de ser románticos, pero era un tipo que a pesar de ser así, que era medio... sí, no serio porque conmigo fue siempre adorable... Yo era empleada de él. Primero entré como empleada para hacer copias, después me puso en otro lugar, después me... me... era la secretaria de él. Y nosotros empezamos como a noviar y en... en 5 meses nos casamos. Pero había trabajado casi 2 años con él. Pero él... mi mamá lo adoraba después. Era muy buen mozo, la verdad que sí, muy buen mozo era. Un tipo alto... mis hijos también, son los dos buen mozo. Pero este... era muy bueno. Todo el mundo lo quería. Y este... cómo se llama... Así que no bien nos casamos... a lo primero... yo viví un año en Buenos Aires, porque por eso nos casamos tan apurados, porque a él lo mandaron para allá. Yo le dije "si vos te vas para Buenos Aires esto se acabó" y entonces él "no, no, nos casamos", viste. Y entonces lo primero que hizo fue me compró la Martinco que era la primera máquina de lavar que salió en la Argentina.

E: qué bueno...

C: Martinco, era enorme, grandota. Lo que tenía eh... se secaba la ropa por un rollo. Que yo nunca lo usaba porque... era como si fuera un rollo viste esos de pasta...

E: sí

C: Bueno, así era... vos hacías así... tenías que acomodar si había botones. Yo digo "ma sí, para qué tanto lío..." si acá se secaba la ropa tan bien que no... ni bien la sacaba y la tendía (risas)... (...) Bueno, yo mirá, cuando tuve televisor me acuerdo que... mi marido si había, si salía algo, iba y lo compraba...» Entrevista a Celia I., junio de 2007.

Haber tenido acceso a todo «lo nuevo» es una marca de distinción en el relato de Celia I., una mujer de casi ochenta años, casada en 1952 con uno de los accionistas de una importante empresa constructora de la ciudad. El detalle de los bienes adquiridos se inscribe en el marco de una historia de amor que respeta los elementos clave de la novela rosa: el amor que trasciende las fronteras de clase y los imperativos sociales, el ascenso social alcanzado a través del matrimonio, etc. Ahora bien, Celia se jacta, además, de haber estado siempre vinculada al mundo público y, de hecho, pocos años después del nacimiento de

su segundo hijo, volvió a su puesto en la Compañía General de Tierras, al lado de su marido. Como las más jóvenes, las mujeres de mayor edad que adscribieron a los ideales referidos al ambiente de la cocina, no estaban (o al menos insisten en su discurso en no haber estado) en ese ambiente. A pesar de esa «ausencia», los novedosos artefactos tienen un peso central en el relato del pasado feliz. Ahora bien, ese peso no está dado por su utilidad, sino más bien por su valor simbólico, por su asociación con lo moderno. La automatización de cualquier tarea, más allá de su nivel de complejidad o dificultad, es tomada como síntoma de un progreso técnico del que hay que evitar quedar rezagado.

«La cocina moderna tiende a mecanizarse con la provisión de nuevos elementos que simplifican las tareas de la dueña de casa y le economizan esfuerzo, ahorrándole preocupaciones. En los Estados Unidos se venden ahora aparatos como el que muestra la foto, que no sólo abre las latas de conservas, frutas, etc., sino que automáticamente vierte el contenido a la fuente o plato en que sea menester, por obra de un dispositivo especial. Es de hacer notar que dicho utensilio es adaptable a todo tipo de envases, de modo que su utilidad es amplia.»



La cocina moderna tiende a mecanizarse con la provisión de nuevos elementos que simplifican las tareas de la dueña de casa y le economizan esfuerzo, ahorrándole preocupaciones. En los Estados Unidos se venden ahora aparatos como el que muestra la foto, que no sólo abre las latas de conservas, frutas, etc., sino que automáticamente vierte el contenido en la fuente o plato en que sea menester, por obra de un dispositivo especial. Es de hacer notar que dicho utensilio es adaptable a todo tipo de envases, de modo que su utilidad es amplia.

Nuevos artefactos (antes), nuevos materiales (después): el plástico, la fórmica, los materiales sintéticos en general introducen colores antes insospechados en la cocina. La consideración estética de este ambiente sufrió un impulso no menor en los años de la difusión de estos materiales. Como nunca antes, se publicitan muebles para cocina, ponderados por ser alegres, coloridos, de fácil limpieza, resistentes al uso y baratos. Para pasar de Cenicienta a princesa, a la cocina sólo le hizo falta vestirse de plástico.

Ilustración 6 - Para ti, 25 de diciembre de 1951

«La cocina, después de vivir durante años la historia de la Cenicienta, pasó a tener la apariencia aséptica, limpia y aburrida de un laboratorio (...). En los últimos años hemos observado las sucesivas metamorfosis por las que ha pasado la cocina para brindarnos ejemplos estéticos, coloridos y personales. Y dentro de este panorama, ¿cuál ha sido el aporte de los materiales sintéticos? LA COCINA Y LOS PLÁSTICOS. La cocina es sin duda la habitación de la casa asaltada con mayor entusiasmo por los plásticos. Alegrementemente se treparon por sus paredes bajo la forma de revestimientos líquidos Matcosol. La aplicación de dos manos cuesta aproximada-

mente 560 pesos el m2. Tres manos, alrededor de 730 pesos), o flexibles impermeables (“Carpenter” y “Clevyl”, desde alrededor de 700 pesos el m2 colocado); se estiraron en el suelo bajo la forma de baldosas de caucho sintético (“Pisoluxe” y “Pirelli”, cuyo precio es de 2300 hasta 2800 el m2 colocado)...» Para ti, 21-11-66.

Ahora bien, ¿quiénes consumían estos bienes de confort? A pesar de la fuerte inestabilidad económica percibida por distintos actores de la época, se ha señalado que desde 1943 se dio una tendencia a la reducción del peso de los gastos básicos (alimentación, vivienda y combustibles) en el consumo de los obreros industriales de Buenos Aires y al aumento del consumo «excedente» (Aroskind, 2003; Rapoport, 2003). De acuerdo a las series de precios mayoristas del INDEC, desde 1956 es posible observar un descenso relativo y continuado de los precios de los bienes durables, en particular de los aparatos eléctricos. De acuerdo a Adriana Marshall esta tendencia histórica es mejor explicada por la intervención del Estado (junto al movimiento favorable de los salarios reales) que por factores más estrictamente económicos (como los costos o los precios) (Marshall, 1981)¹⁶.

En las experiencias de nuestras entrevistadas, sin embargo, la introducción de estos novedosos artefactos al hogar presenta otra temporalidad. En la década de 1950, sólo es posible registrar la presencia de ese tipo de artefactos en el hogar de aquellas familias de mejor posición económica. Entre las familias de recursos económicos más escasos –aún entre aquellas que experimentaron un ascenso social en el período– el acceso a estos artefactos recién se dio entrados los años sesenta¹⁷. Esta imagen cobra magnitud cuando se observa que de las 1.630.973 viviendas censadas en la Provincia de Buenos Aires en 1960, sólo 690.963 poseían una nevera eléctrica, 454.593 poseían una cocina a gas de red o por tubos, (la gran mayoría, compuesta por 821.790 viviendas, aún estaba equipada con una a kerosén), y 538.731 contaban con un lavarropas. En 1960, del total del país, el distrito con una mayor proporción de viviendas equipadas con este tipo de bienes era la Capital Federal, seguido por los partidos que conforman el gran Buenos Aires. Si de los datos de la provincia antes citados

16 En el marco del discurso de propaganda peronista –en el que se destacaban datos acerca de las mayores facilidades para el acceso a la vivienda propia, del descenso del costo de vida, del aumento del consumo minorista de alimentos y vestido– se destaca el aumento de la producción nacional de neveras y lavarropas, lo que habría permitido hacerse de uno de estos bienes a buena parte de la población. La incitación al consumo de este tipo de artefactos tuvo que ver centralmente con el desarrollo de industrial de artefactos eléctricos y a gas del período (Pérez, 2009b).

17 Un ejemplo interesante, en este sentido, es el de las apariciones televisivas de Doña Petrona C. de Gandulfo. Ya en los años cincuenta Doña Petrona comenzó a introducir en sus consejos al ama de casa la introducción de modernos artefactos en su cocina, en especial de la cocina a gas o eléctrica. Sin embargo, en esos años, todavía incorporaba recomendaciones para quienes tenían cocina a carbón o a kerosén, lo que da cuenta de que estos elementos aún resultaban inaccesibles para buena parte de su audiencia (Pite, 2007).

excluimos el gran Buenos Aires, observamos que de las 727.402 viviendas censadas, sólo el 30% poseía nevera eléctrica, casi el 20% contaba con una cocina a gas de red o por tubos y poco más del 30% poseía un lavarropas.

A partir de 1964 se ha observado una expansión del ingreso real de los asalariados. Por poner un ejemplo, en septiembre de 1964, la cuota mensual de una nevera eléctrica Marshall era de \$1109 mensuales y de una Aurora, \$1467.¹⁸ Trabajando 40 horas semanales, un electricista debía destinar mensualmente poco más del 11% de su salario a la adquisición de una nevera Aurora –o casi un 9% para una Marshall–, mientras un peón de electricista debía destinar poco más que un 16% para una Aurora y un 12% para una Marshall. Si observamos que para el mismo período, el kilo de pan costaba \$23,50 y \$142.50 el de carne vacuna, podremos concluir que, si bien no se trataba de un bien económico, la nevera eléctrica era relativamente accesible, aunque no debieran desmerecerse las diferencias regionales a las que hicieramos referencia antes¹⁹. Para la década de 1960, es habitual observar que la presencia de estos artefactos es asumida en distintos tipos de discursos, desde sugerencias sobre decoración y advertencias contra accidentes domésticos, a recetas de cocina y recomendaciones sobre el ahorro de energía. En este tiempo, otros objetos fueron ganando y perdiendo el lustre de lo moderno y el barniz del lujo.

La cocina soñada: una cocina amplia, con espacios grandes para guardar cosas, construida con materiales modernos, una cocina bien equipada. Ya fuera que se tratase de cocinas a gas, neveras o licuadoras, mesadas de mármol o muebles de fórmica, la cocina *soñada* es una cocina que incita a comprar. El devenir de la cocina en epicentro del consumo puede observarse en la ubicación en este ambiente del televisor, la vedette de estas décadas, en especial a partir de 1960, cuando comenzó a popularizarse su presencia en el espacio del hogar²⁰. Si el lugar más habitual para el primer televisor entre nuestros entrevistados fue el living o living-comedor, en muchos otros casos, el primer televisor fue ubicado en la cocina. Esta diferencia no presenta, como podría pensarse, una relación estrecha con la posición económica de los hogares en cuestión. Encontramos tanto familias acomodadas como familias de trabajadores cuyo primer televisor fue ubicado en la cocina. La cocina bien equipada es un espacio en el que se puede permanecer incluso en tiempos de ocio, en el que no sólo se espera que permanezca el ama de casa. Ya no sólo «local habitable», la cocina asciende para transformarse –en ciertos discursos y en las prácticas de algunas familias– en *corazón del hogar*.

18 Los datos fueron extraídos de una publicidad publicada en el diario *La Capital* de Mar del Plata.

Ni aquí ni en otras fuentes similares (de otras publicaciones como *Para ti*) se especificaban el monto total o la cantidad de cuotas requeridas para el pago final de la nevera en cuestión.

19 *Boletín de Estadística*, julio-septiembre de 1964, INDEC.

20 Véase (Varela, 2005; Pérez, 2009a).

Consideraciones finales: corazón de hojalata, hogar de terciopelo

Hablar de la cocina es hablar también de otras cosas. Las cocinas de papel indican modos de domesticidad correctos. Como hemos visto, si en los discursos prescriptivos, las nuevas consideraciones en torno de la cocina van de la mano de una imagen de la mujer como ama de casa que encuentra plenitud en el ejercicio de las tareas domésticas, en las experiencias de las mujeres entrevistadas estos elementos se desdoblan. Quienes toman dicho modelo de mujer doméstica –que suelen ser las entrevistadas de mayor edad–, tienden a considerar el espacio de la cocina a partir de criterios más cercanos al higienismo dominante en décadas anteriores, al imperativo del ahorro y a la retórica del sacrificio. Por otra parte, quienes piensan la cocina de acuerdo a parámetros más cercanos a los de los discursos prescriptivos que aquí reseñamos –por lo general las más jóvenes entre nuestras entrevistadas–, abjurán del modelo de mujer doméstica antes descrito y se presentan, si no siempre protagonistas del afuera, sí en todos los casos a partir de una retórica más vinculada al disfrute que al sacrificio, al consumo más que al ahorro.

Los modelos de cocina han sido pensados como conceptos organizadores de los sistemas de objetos que a ella se incorporan. Si los objetos se consumen de acuerdo a tradiciones y usos vigentes, si los nuevos artefactos se domestican de acuerdo a las imágenes del hogar aceptadas, detenernos las transformaciones en las conceptualizaciones de la cocina puede darnos una buena perspectiva para analizar la incorporación de las nuevas tecnologías y artefactos a la vida cotidiana. Fuera de la Capital Federal, esta incorporación comenzó entre las familias de mayores recursos en los años cuarenta y cincuenta, para llegar a los hogares con presupuestos más restringidos recién entrada la década de 1960. La adopción de las nuevas formas en la cocina, por su parte, recién se registra desde esta década en todos los casos.

Resulta curioso que el espacio más estandarizado del hogar haya sido postulado al mismo tiempo como su corazón. Pero no es ésta la única curiosidad que contiene dicho ambiente. En los discursos sobre la cocina, se incita al consumo –o lo que es lo mismo, al gasto– para favorecer el ahorro –de tiempo, de energía, de dinero–; se vive en ella mientras se sueña con otro ambiente y se sueña con ella cuando se dice vivir en otro lugar. Quien conozca la historia del Mago de Oz sabrá que el Hombre de hojalata fue ante él en busca de un corazón. Quien conozca la historia del Hombre de hojalata sabrá que sólo consiguió de Oz un corazón de terciopelo. En el revés de la fábula, el hogar de terciopelo –refugio confortable de la armonía familiar y la satisfacción doméstica– implicó la creación de un corazón de hojalata: la cocina.

BIBLIOGRAFIA

- AROSKIND, Ricardo (2003): «El país del desarrollo posible», en JAMES, Daniel: *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 63-114.
- BALLENT, Anahí (2007), «Políticas de vivienda, arquitectura doméstica y culturas del habitar». En: TORRADO, Susana: *Población y bienestar en la Argentina del primero al segundo Centenario. Una historia social del siglo XX*. Buenos Aires: Edhasa, Tomo II, pp. 413-438.
- CEPEDA, Agustina (2007): «Pedagogía de la vida cotidiana familiar. Buenos Aires, 1900-1930», en ÁLVAREZ, Norberto (comp.): *Cuestiones de Familia. Problemas y debates en torno de la familia contemporánea*, Mar del Plata, Eudem, pp. 53-94.
- CRISPIANI, Alejandro (1996): «Transformaciones técnicas del hábitat doméstico: el sector cocina», en AAVV *Materiales para la Historia de la Arquitectura*. REUN/UNLP, La Plata, pp. 183-189.
- ELENA, Eduardo (2006): «Peronist Consumer Politics and the Problem of Domesticating Markets in Argentina, 1943 – 1955», *Hispanic American Historical Review*, Vol. 87, N° 1, pp. 111-150.
- FLOYD, Janet (2004): «Coming out of the kitchen: texts, contexts and debates», *Cultural Geographies*, 2004, 11, pp. 61-73.
- FREEMAN, June (2004): *The making of the modern kitchen. A cultural history*, Oxford, Berg.
- HAND, Martin y Elizabeth SHOVE, «Orchestrating concepts: kitchen dynamics and regime change in *Good Housekeeping* and *Ideal Home*, 1922-2002», *Home Cultures* Vol. 1, I. 3, 2004, pp. 235-256.
- HAYDEN, Dolores (1980): «What Would a Non-Sexist City Be Like? Speculations on Housing, Urban Design and Human Work», *Signs*, Vol. 5, N° 3, pp. 170-187.
- HENRI-GUERRAND, Roger (1991): «Espacios privados». en PERROT, Michelle y DUBY, Georges: *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus.
- KERTZER, David y Marzio BARBAGLI (2004): *La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1914)*, Barcelona, Paidós, Vol. 2.
- LEVI, Giovanni (1985): *La herencia inmaterial. La historia de un exorcista piamontés del siglo XVII*, Madrid, Nerea.
- LIERNUR, José Francisco (1991): «Casas y jardines. La construcción del dispositivo doméstico moderno (1870-1930)», en DEVOTO, Fernando y Marta MADERO (eds.): *Historia de la vida privada en la Argentina: la Argentina Plural*, Buenos Aires, Taurus: 99-137.
- LIERNUR, José Francisco (1997): «El nido de la tempestad. La formación de la casa moderna en la Argentina a través de manuales y artículos sobre economía doméstica (1870-1910)», *Entrepasados*, N° 13, pp. 7-36.

- MARSHALL, Adriana (1981): «La composición del consumo de los obreros industriales de Buenos Aires, 1930-1980», *Desarrollo Económico*, v. 21, N° 83, octubre-diciembre, pp. 351-374.
- MILANESIO, Natalia (2006): «'The Guardian Angels of the Domestic Economy' Housewives' Responsible Consumption in Peronist Argentina», *Journal of Women's History*, Vol. 18 No. 3, 91-117.
- NARI, Marcela (2004): *Políticas de maternidad y maternalismo político*, Buenos Aires: Biblos.
- NOLAN, Mary (1990): «"Housework Made Easy": The Taylorized Housewife in Weimar Germany's Rationalized Economy», *Feminist Studies*, Vol. 16, N° 3, pp. 549-578.
- PÉREZ, Inés (2009a): «La domesticación de la "tele": usos del televisor en la vida cotidiana. Mar del Plata (Argentina), 1960-1970», *Historia Crítica*, N° 39 (en prensa).
- (2009b): «El trabajo doméstico y la mecanización del hogar: discursos, experiencias, representaciones. Mar del Plata en los años sesenta», en MANZANO, Valeria, FELITI, Karina e Isabella COSSE (comp.): *Los sesenta de otra manera: vida cotidiana, género y sexualidades en la Argentina*, Buenos Aires, Prometeo (en prensa).
- PITE, Rebekah (2007): *Creating a Common Table: Doña Petrona, Cooking, and Consumption in Argentina, 1928-1983*, Tesis de doctorado, Universidad de Michigan.
- RAPOPORT, Mario (2003), *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Macchi.
- RYBCZYNSKI, Witold (1991): *La casa: historia de una idea*, Buenos Aires, Emecé.
- SVAMPA, Maristella (2001): *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*, Buenos Aires, Biblos.
- VARELA, Mirta (2005): *La televisión criolla. Desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna, 1951-1969*, Buenos Aires, Edhasa.
- WAJCMAN, Judy (1995): «Domestic technology: labour saving or enslaving?». En JACKSON, Stevi y Shaun MOORES (eds.): *The Politics of Domestic Consumption. Critical Readings*, Cornwall: Prentice hall/ Harvester Wheatsheaf.

Recibido el 26 de julio de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:105-128]

Frailes y monjas, conventos y monasterios. Cuestiones de género en la arquitectura mendicante

Friars and Nuns, Convents and Monasteries: Questions of Gender in Mendicant Architecture

RESUMEN

Las diferencias de género en la arquitectura de las órdenes mendicantes son una constante a lo largo de su historia. Las distintas necesidades planteadas por frailes y monjas se reflejan en la arquitectura de conventos y monasterios, e incluso en el lugar que ocupan estos en la ciudad. El presente estudio aborda estas diferencias de género a través de la documentación emanada desde los protagonistas y analiza el reflejo de la Contrarreforma en los espacios mendicantes.

Palabras clave: Monasterios, conventos, género, órdenes mendicantes, urbanismo, arquitectura, Edad Media, Edad Moderna.

ABSTRACT

Gender differences in the architecture of mendicant orders have been a constant feature throughout history. Monks' and nuns' needs are reflected in the architecture of convents and monasteries, and even in their location within towns. This research looks at gender differences using documents written by their key figures and by analyzing the Counter Reformation's effect on the mendicant orders' environments.

Key words: monasteries, convents, gender, mendicant orders, town planning, architecture, Average Age, Modern Age.

SUMARIO:

-.1. Introducción. -.2. Las órdenes mendicantes en la ciudad. -.3. Conventos y monasterios. -.4. Las Iglesias Mendicantes. -.5. Bibliografía.

Y como los edificios no eran de mucha costa, ni suntuosidad, acabóse todo en breve tiempo. Hizieron una Yglesia casi hermita, o menor, y un dormitorio donde todas las religiosas estuviesen sin división, ni atajos, ni de alcobas, ni de otra cosa que lo pareciese, y unas oficinas para el servicio de la casa con redes y tornos, según que en Italia y en Francia se había hecho² (Castillo, 1612: 109).

1 Universidad de Jaén.

2 La sencillez de la primera arquitectura será un referente a lo largo de la historia de las órdenes, asimismo el carácter universal de éstas explica las notas comunes que existen a la hora de concebir sus construcciones.

Introducción

Con estas palabras resumía Fr. Francisco del Castillo los orígenes de la arquitectura mendicante femenina, pues aunque la vida religiosa de estas órdenes naciera allá por el siglo XIII con un eminente carácter masculino, rápidamente se sumó la mujer, adquiriendo un papel protagonista en esta nueva forma de concebir la religiosidad. A las órdenes primeras (frailes) se unieron las segundas (monjas), eso sí, con unas formas de entender la vida en religión bastante diferentes.

La institucionalización de las órdenes mendicantes y la incorporación de la mujer a las mismas hicieron que el papel secundario concedido a la arquitectura en los primeros momentos, se tornara prioritario. De inmediato, las casas de frailes y monjas, que distinguiremos como conventos y monasterios, se expandieron por toda Europa, desarrollando tipologías y modelos muy similares, aunque siempre incorporando las peculiaridades de los espacios geográficos en los que se erigían³. La arquitectura de conventos y monasterios debía dar respuesta a los requerimientos de la vida religiosa, de ahí la necesidad de la disposición de un lugar para la vida en comunidad y otro para el culto. Esta unión explica el fuerte carácter orgánico de este tipo de arquitectura, especialmente sujeta a sus moradores, ya fueran frailes o monjas. Las notas comunes son muy significativas en los casos italiano, francés e hispano, siempre partiendo de un sólido cimiento, la arquitectura de las órdenes monacales. El dictado de normativas de carácter universal, aunque escasas, que desde algunas órdenes surgieron en cuanto a la arquitectura, condujeron a una sólida sistematización y al aumento de tipos comunes.

Desde los primeros momentos los contrastes entre los espacios de frailes y monjas fueron una realidad. Estos se debieron, en gran parte, a la diferente clausura entre unos y otras, que determinó la configuración de los conventos y monasterios, estos últimos, por lo general, más complejos que los primeros. En

3 Se trata de dos términos que con frecuencia se han empleado como sinónimos, aunque tal y como apunta José María Miura Andrades tienen un significado diferente. A lo largo de nuestro estudio y siguiendo a este autor nos referiremos a los conventos como toda comunidad superior a doce miembros, siempre referido al grupo humano y nunca al edificio, que será el monasterio. Al tratarse de mendicantes estos conforman conventos y no monasterios, pues lo principal es la comunidad y ésta se caracteriza por el desarraigo. Esta realidad se aplica a los hombres mendicantes (conventos). En cambio, las mujeres sí están adscritas a un espacio físico debido a la clausura (monasterio). Por tanto, como convento haremos alusión a las comunidades masculinas y como universal; mientras que monasterio será el referido a las comunidades femeninas. (Miura, 1998: 134-135). Covarrubias en el *Tesoro de la Lengua* muestra la imprecisión que por lo general ha existido sobre ambos términos, así por convento afirma: *En nuestra lengua castellana, vale la casa de religiosos o religiosas, a conveniendo, porque todos concurren en uno, haciendo vida en común.* mientras que por monasterio entiende: *La casa de religión, adonde se vive con retiro y soledad. Vida monástica, vida religiosa en esta forma* (Covarrubias, ed., 2006: 354).

cambio, la proyección exterior del fraile mendicante hizo del convento en un primer momento un lugar de refugio, aunque nunca faltaron los espacios dedicados a la vida en comunidad y al aislamiento, estos últimos especialmente fomentados por el carisma de determinadas órdenes. También las iglesias participaron de estas diferencias, de hecho aún hoy, nada más acceder a un templo conventual, se distinguen las diferencias del mismo con respecto a uno parroquial, al tiempo que también aprecia la distinción entre uno de frailes y otro de monjas.

Durante la Edad Moderna, pese a que en la teoría se apuesta por la creación de un monasterio ideal, válido para hombres y mujeres, la práctica será diferente. En lo referente a los espacios de monjas, el Concilio de Trento ejercerá una gran influencia en su estructuración y organización. La renovación de la vida religiosa, tan denostada por los protestantes, derivará en un mayor control de la clausura que se traduce, entre otros aspectos, en el fomento de la sujeción de las monjas a sus diocesanos. De ahí que en el Libro II de las *Instrucciones* que San Carlos Borromeo dé para su archidiócesis de Milán (1577)⁴, se recojan con especial interés sendos capítulos dedicados a los monasterios e iglesias de monjas (por los a él sujetos), en los que se fija por escrito la consuetud y la tratadística anteriores, en aras de un cenobio que contribuya a la correcta clausura. El resultado será una arquitectura más funcional y ordenada, frente a los tipos orgánicos de tradición medieval, una arquitectura al servicio de un ideal religioso.

Pero estas diferencias entre frailes y monjas van más allá de las construcciones de unos y otras y se aprecian también en los espacios que ocupan dentro de la ciudad. Desde la época medieval los poderes urbanos controlaban el desarrollo de la ciudad, y frailes y monjas tenían un espacio concreto dentro de la misma. Una realidad que queda perfectamente codificada a partir del Concilio, cuando asistimos a la fijación con gran pulcritud del lugar que deben ocupar las monjas en la ciudad, que se distancia con respecto al de los frailes.

Para ilustrar todas estas teorías tomaremos como ejemplo la presencia de las órdenes religiosas en una ciudad de tipo medio como el Jaén bajomedieval y moderno, con una sólida presencia de regulares en sus dos ramas, masculina y femenina. Los primeros religiosos llegaron de la mano de la Reconquista con tres fundaciones, dos de frailes (trinitarios y mercedarios) y una de monjas (clarisas). En el trescientos se establecieron los franciscanos (1354) y los dominicos (1382) y en el siglo XV la segunda fundación femenina, esta vez de dominicas (1473), con la que se abría el gran auge fundacional de la Edad Moderna. Carmelitas, calzados y descalzos, agustinos, capuchinos, hospitalarios y monjas clarisas, calzadas y descalzas, carmelitas y agustinas completaron el mapa

4 Borromei, Caroli (1577): *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae. Libri II*. Utilizaremos dos ediciones, la primera, en latín y castellano (1985); la segunda en latín e italiano (2000).

mendicante de una ciudad que cerraba esta política fundacional en 1621 con un total de dieciséis fundaciones, de las cuales nueve eran de frailes y siete de monjas. Una cifra que hubiera aumentado considerablemente de no ser por las restricciones que se efectuaron a los deseos fundacionales.

Las órdenes mendicantes en la ciudad

El emplazamiento de las órdenes religiosas en el espacio urbano ha sido uno de los fenómenos que más interés han despertado en la historia del urbanismo. El papel que desempeñaron fue de primer orden a la hora de dar forma a la ciudad, con la que estuvieron tan unidos. Frente al aislamiento de los monacales se ha ponderado el deseo intrínseco de los frailes por establecerse en las ciudades, y en concreto en los suburbios o arrabales de las mismas.

A la hora de argumentar esta predilección se han dado muchas teorías, siendo la más extendida aquella que evidencia esta realidad en el carácter saturado de las ciudades, lo que obligaba a una ubicación periférica de los mendicantes⁵. Esta hipótesis puede parecer poco acertada si la aplicamos al caso hispano donde, con el fenómeno de la Reconquista y más tarde con la expansión americana, la falta de espacio no era un problema, aún así a la hora de realizar los repartimientos de predios de las ciudades se disponía a los mendicantes en un lugar secundario, incluso extramuros, pese a los peligros que acarrea la situación en tierras de frontera, sobre todo en el caso de la Reconquista⁶. Podemos afirmar, que se partía de cero, más aún en América, quizás las causas fueran otras, como el deseo de conceder a los mendicantes un lugar secundario que no ensombreciera el ocupado por los principales poderes urbanos. Una teoría nada descabellada pues, ya el propio Eiximenis defendía la existencia de la plaza del convento con un carácter accesorio frente a la que acogía a los edificios más representativos de la ciudad, como los concejos y templos mayores.

No faltaba espacio físico, pero quizás sí representativo y espiritual, de este modo, al situar a los mendicantes en los márgenes se evitaban muchos proble-

5 En pleno siglo XVII es de comprender que se utilizara como argumento para evitar la presencia de un nuevo mendicante en la ya saturada ciudad. Se hablaba del «harto número de casas» que era necesario para edificar un cenobio, lo que suponía una merma de población en la collación donde se erigiera. Archivo Histórico Diocesano Jaén (A.H.D.J.), *Pueblos*, Convento San Agustín Jaén, 1, «El Prior y frailes e convento de S. Agustín desta ciudad contra el Prior y frailes e convento de Nra. Sra. de la Coronada desta ciudad. Año de 1622», fol. 97-97v y fol. 103v.

6 En el ámbito americano, transpolar la realidad peninsular a las nuevas ciudades podía tener un peso importante, aunque tanto en este caso como en el de la Reconquista, la falta de espacio físico no era un problema.

mas, sobre todo entre regulares y seculares. Esta ubicación secundaria tuvo un notable impacto en el desarrollo urbano de las ciudades, pues con el crecimiento de las mismas los conventos se convirtieron en el referente de los ensanches de una población que desbordaba sus murallas, tal y como ocurrió en el caso de Jaén con las Puertas de Santa María, Martos, Granada y Nueva, espacios marcados por la presencia mendicante⁷.

Por lo general los frailes manifestaron un gran acierto a la hora de escoger sus lugares de fundación, aunque cuando esto no ocurría y no se obtenían los resultados previstos se apostaba por el traslado del convento. El frecuente establecimiento a la puerta de la ciudad, por lo general tan positivo en el caso de los frailes, se considerará peligroso para las monjas, lo que determina una clara diferencia de género a la hora de ubicar los cenobios. Esta realidad estará presente desde los primeros momentos y se acentuará a partir del Concilio de Trento⁸. Debido a los muchos inconvenientes que generaba esta situación se incide que los monasterios se funden en lugares intramuros, lejos de las murallas y de las torres desde las que se pudiera examinar el interior de los mismos.

Al tiempo, en aras de la paz espiritual, se «recomienda» que estas fundaciones mendicantes eviten las plazas que acogen a los edificios religiosos y civiles más importantes, así como las ceremonias derivadas de estos, pues el bullicio de los mismos podría ser perjudicial para la clausura⁹. Con esta recomendación, al igual que como con la mayoría de las dadas por Borromeo, se recoge por escrito una serie de instrucciones que, cimentadas en la experiencia, intentaban

7 Es la descentralización de la ciudad que enunciaran Guidoni y Orozco Pardo. Se cumplen a la perfección los sistemas válidos para otras ciudades europeas, tal y como expusiera en el caso del norte y centro de Italia el prof. E. Guidoni, 1978: p. 9; 1983: pp. 23-24; 1989 y 1992: 306-319; Orozco, 1985: pp. 83-94. Asimismo E. Guidoni subraya como en determinadas regiones italianas en época medieval se aprecia con frecuencia la presencia de una «trilogía» de mendicantes que, como vértices de un triángulo, se disponen entorno al corazón de la ciudad, cuya ubicación coincide con el centro de la bisectriz del lado mayor. Además, considera como en torno a los conventos surgen barrios activos que reflejan en la periferia los equipamientos e infraestructuras del centro. Una realidad que se cumple en el ámbito hispano, por ejemplo en el Jaén del siglo XIII, con las tres fundaciones más antiguas: trinitarios, clarisas (1246) y mercedarios (1280).

8 Cataneo dirá: «Muchas ciudades han acostumbrado durante los tiempos pasados a hacer fuera de sus muros diversos conventos de frailes hermanos y monasterios de monjas. Lo cual en los tiempos de hoy no debe ser acostumbrado en modo alguno, ni consentirse, ya que si aquellos estuvieran cerca de los muros serán solar cómodo de los ejércitos enemigos, cuando a mi modo de ver, tres millas o al menos dos fuera de los muros se debe tener limpia la campiña sin casas ni árboles. De donde si tales conventos o monasterios quedasen a tres millas fuera de la ciudad, serían mucha incomodidad para ella, y serían sólo muy raramente visitados por el pueblo, por lo cual se podrán juzgar inútiles y de poco fruto; y, con todo son como los otros conventos, para distribuir dentro de la ciudad, dejándoles espaciosas plazas y terreno para sus jardines». (CATANEO p. 11). Borromeo, 1577/1985: LXXXIV.

9 «Longe item a plateis, emporiis, ovni foro, viaque denique, qua iumenta, currus, vehicula, aliaque id generis crebrius agi, ducive solent; et a locis item, ubi multitudinis vel concursatio, vel conventus, vel strepitus sit» (Borromeo, 1577/2000: 160).

evitar los problemas que se habían dado en casos similares¹⁰. En definitiva, se estaba legislando para impedir que los mendicantes, en este caso sus monjas, ensombrecieran el centro representativo de la ciudad, tan celado por los poderes urbanos, al tiempo que se les prohibía la lejanía, donde pudieran escapar del control de los «guardianes» de la estricta clausura¹¹.

No existía arbitrariedad alguna a la hora de elegir el lugar de fundación, se tenían en cuenta muchos factores, que hacían de esta elección una cuestión premeditada y concienzuda por las consecuencias que conllevaba para la comunidad. Además de la seguridad se tenía muy en cuenta la salubridad del lugar, que tenía que ser no sólo física, sino también espiritual. En cuanto a esta última, se debían evitar las «peligrosas vecindades», de forma especial en el ámbito de los cenobios femeninos, especialmente las mancebías y otros oficios calificados como *deshonrosos*. Asimismo, el propio San Carlos recomendaba que los monasterios se situasen alejados de los conventos de frailes o de las casas de otros eclesiásticos –con lo que se evitarían las nocivas habladurías–, así como de viviendas de particulares que pudieran dominar, o como se prefiere decir en España, «enseñorear», a las monjas, con los problemas que ello generaba¹². Cuando surgían estos enfrentamientos, por lo general, eran las monjas las vencedoras, lo que suponía desde el tabicado de las ventanas por las que se pudiera dominar el monasterio, hasta el traslado de los «incómodos» vecinos.

Nuevamente, si tomamos el caso de Jaén como referente, comprobaremos como las fundaciones femeninas intentaron cumplir estos requerimientos, aunque la particular disposición geográfica de la ciudad determinó el incumplimiento de otras prescripciones. Al examinar la historia de los cenobios giennenses comprobamos como las tres fundaciones más antiguas asumieron su carácter periférico con respecto al centro de la ciudad medieval, apostando, asimismo,

10 Aunque otros tratadistas proponían la ubicación de los conventos en los lugares donde se celebraban festejos con gran asistencia de público o mercados, para que la presencia mendicante actuara como contrapunto moral ante los excesos que acarreaban las multitudes. «Alberti, 1485/1991: pp. 209-210».

11 «Rursus cautio etiam sit, ne eius monasterio positio eligatur in loco abdito, occulto, valdeque admodum remoto ab hominum frequentia; ne praeterea (quod sacra Tridentina Synodus a monasterio monialium ratione alienum censuit) extra urbis, oppidi, alteriusve loci moenia ullo sane modo» (Borromeo, 1577/2000: 160 y 162).

12 «Tanto si se trata de hombres como de mujeres, deben estar emplazados, a mi parecer, en los lugares más saludables que sea posible encontrar, para evitar que, encerrados en el convento, mientras se dedican exclusivamente al cultivo del espíritu y, por el contrario, se debilitan corporalmente por efecto de la abstinencia y las vigias, lleven una existencia en peores condiciones que las que se requieren para hacer frente a las enfermedades. Por último, a los conventos situados fuera de la ciudad hay que procurarles ante todo un emplazamiento protegido por la naturaleza, que no puedan saquear a placer los bandidos mediante un ataque por sorpresa ni el enemigo en una incursión por un puñado de hombres; y, por esa razón, será fortificado a las mil maravillas con la empalizada, el muro y la torre, en la medida en que lo permita lo sagrado del lugar». «Alberti, 1485/1991, Lib. V, cap. 7: p. 209».

por los lugares más seguros, incluso el convento de los mercedarios pese a situarse en el extramuros de la Puerta de Martos. Esta ubicación en las principales salidas de la urbe fue la preferida en el caso de los frailes, aunque a lo largo de la Edad Moderna asistiremos a un deseo por adentrarse en la urbe en busca de una mayor prosperidad. Junto a los mercedarios, en la Puerta de Martos, se ubicaron en 1511 los carmelitas, en torno a los dos conventos se generó un importante barrio que se despoblaría a finales del siglo XVI, lo que condujo al traslado intramuros de las dos casas de frailes. Los franciscanos se establecieron fuera de la Puerta de Santa María en 1354, protagonizando el crecimiento del arrabal de San Ildefonso. Los agustinos en la de La Carnicería, siempre deseosos de abandonarla, por lo insalubre y pobre de la misma. Los carmelitas descalzos en la de Granada y los capuchinos en la Nueva o del Ángel, marcando el crecimiento de sus alrededores. Tan solo los dominicos, por decisión regia, se establecieron en el corazón de la vieja ciudad, un centro que aunque desplazado por el crecimiento hacia el sur de Jaén, siempre mantuvo su peso representativo, gracias, en gran parte, a la presencia de la Orden de Predicadores.

En cuanto a las fundaciones femeninas comprobamos que pese a la asumida ubicación extramuros del monasterio de Santa Clara, ésta no fue así, y desde su fundación se levantó en el corazón de la collación de San Pedro. Santa María de Vallehermoso, luego de los Ángeles (1473), tuvo una efímera ubicación en un extramuros, algo que duró menos de diez años, para más tarde trasladarse a la noble calle Maestra Baja, pasando fugazmente por la plaza de Santa María. Las siguientes fundaciones, Santa Úrsula y La Concepción Dominica apostaron por el interior de la ciudad. Habrá que esperar a finales del XVI para asistir a fundaciones femeninas fuera de los límites de la muralla, eso sí, en zonas que ya canalizaban el crecimiento urbano: Santa Ana (1572/1584), Santa Teresa (1615) y La Concepción Francisca (1618).

Un problema que afectó con exclusividad y relativa frecuencia a las clausuras femeninas fue el «enseñoreo», el cual tuvo un importante reflejo en la configuración de la ciudad medieval y moderna. Fueron muchos los pleitos levantados por esta causa, algunos tan llamativos como el que enfrentó a las agustinas del monasterio de San Pedro de Logroño con sus vecinos mercedarios¹³. Los casos de enseñoreo comenzaron muy pronto en la ciudad de Jaén. El primero conocido tuvo como protagonista al Real de Santa Clara (entre finales del siglo XIII y principios del XIV, aunque se prolongará en el tiempo), en un primer momento señoreado por una antigua sinagoga, que más tarde se convertiría en ayuda de la parroquia de San Andrés y después en parroquia de Santa Cruz. Detrás de esta evolución del espacio religioso se esconde un exacerbado rencor, pues el edificio de la antigua sinagoga había sido donado a las

13 Biblioteca de la Universidad de Sevilla, A 111/138 (16), s/f.

monjas y ocupado de forma ilegal por los clérigos de la parroquia de San Andrés, que con el tiempo constituirían la de Santa Cruz, tan solo separada del monasterio por una pared medianera. La presión de las clarisas llevó incluso a la destrucción de la primitiva torre parroquial.

De igual modo, aunque unos siglos después, las dominicas de Santa María de los Ángeles acusan de señoreo a los agustinos, cuando estos, en busca de medrar en su ubicación, trasladen su casa frente a la portería de su monasterio (1604). Nuevamente las razones que se esconden tras esta acusación eran mucho más complejas y el temor a la competencia ante un nuevo mendicante en la ya saturada ciudad vieja parece esconderse tras el pretendido señoreo. En realidad, tal y como testificaron muchos de los presentes en el pleito, era imposible sojuzgar a las dominicas, puesto que su cenobio había sido construido con tal altura y disposición que su interior tan sólo podía ser observado desde los tejados del mismo. Se trataba de una arquitectura al servicio de la honra, aunque con puntos débiles, tal y como se había comprobado unos años antes con el incidente de Sor Juana Bautista¹⁴. Finalmente, las dominicas vencieron y los agustinos tuvieron que desistir de su empresa y volverse a la denostada Puerta de la Carnicería¹⁵.

Las dos fundaciones femeninas del seiscientos, ambas de descalzas (carmelitas y franciscanas) se establecerán en lugares de carácter secundario, aunque muy próximos al espacio más floreciente de Jaén. Pero esta prosperidad, la particular orografía de la ciudad moderna y en el caso de las carmelitas descalzas el establecerse en una zona ya urbanizada, conllevaron los temidos problemas de enseñoreo¹⁶.

El monasterio de las franciscanas descalzas se erige en la Puerta Nueva, en la Alameda, ubicada en la otra collación adelantada de la ciudad, la de San Ildefonso. La fundación viene de la mano de un giennense, don Melchor de Soria y Vera, Obispo de Troya y Auxiliar de Toledo en 1618, aunque las monjas llegarán en 1627. Si bien las carmelitas lo hacen en un lugar ya poblado, que se

14 Sor Juana Bautista fue una dominica del monasterio de Santa María de los Ángeles que, junto con su compañera de religión, Sor Luisa de San Rafael, fueron encontradas en el pasadizo escavado para comunicar el cenobio con unas casas fronteras al mismo y mantener allí encuentros con el Licenciado Bravo y un amigo de éste. Archivo General de la Orden de Predicadores (A.G.O.P.), *Serie XII*, 36.000. *Monasterium Giennense Angelorum*. 1578, agosto, 24.

15 La altura de los monasterios era un símbolo de su seguridad, aunque los excesos llevarían a restricciones como después veremos «Junto al templo se hacen las habitaciones para los sacerdotes, las cuales deben ser cómodas con espaciosos claustros y con bellos jardines y especialmente los lugares para las sacras vírgenes deben ser seguros, altos y lejanos de los estrépitos y de la mirada de la gente». Palladio, *Libro IV*, 5., en: Borromeo, 1577/1985: p. LXXXIV.

16 La presencia de vecinos, pese a las recomendaciones carolinas, condujo a un problema de enseñoreo con unos de ellos, los Maldonado. El pleito llegará a la Real Chancillería y finalmente se soluciona con el tabicado de los vanos que daban al interior del monasterio y el aumento en altura de la tapia del mismo. Todos los gastos corrieron a cuenta de los particulares. Archivo de la Real Chancillería de Granada (A.R.CH.GR), *Leg.* 2662, *Pieza* 3, (1659), s/f.

renueva y engrandece con la presencia de los conventos, en el caso de La Alameda son los monasterios los que suponen su puesta en marcha. Pese a no existir vecinos que generaran problemas, tres años después de la fecha de fundación del monasterio llegan a una vieja ermita, la de Santa Quiteria, los capuchinos, respaldados por el entonces obispo de Jaén, el Cardenal Moscoso y Sandoval. La orografía del lugar propiciaba el señoreo del monasterio que construía Soria y Vera, quien, velando por sus futuras monjas, se niega a la presencia de los capuchinos en Santa Quiteria. El enfrentamiento entre los dos obispos, el de Jaén y el de Troya, es un hecho, y como mediador el ayuntamiento de Jaén. Finalmente, tras las amenazas realizadas por don Melchor de Soria y Vera, los capuchinos abandonan Santa Quiteria y se trasladan a la ermita de la Virgen de la Cabeza, también en La Alameda, pero alejada del monasterio de La Concepción Francisca (Bernardas).

Como podemos ver la elección de un lugar para fundar un convento, ya fuera de frailes o de monjas, era una cuestión que exigía una notable premeditación, mucho mayor en el caso de las segundas. A los problemas que generaba la presencia de un mendicante en la ya organizada ciudad, se unían cuestiones como las referentes al cuidado de la honra, la supervisión de las vecindades e incluso la existencia o no de arquitecturas que permitieran la observación del interior del cenobio. Por todo ello, no cabe de extrañar los doctos consejos solicitados por los fundadores, como don Melchor de Soria y Vera, que creó un comité de sabios para que le aconsejasen sobre el lugar más apto para fundar, entre los que no podían faltar frailes y monjas.



Triangulaciones en la ubicación de los conventos de Jaén en el siglo XVII y los dos grandes ejes sacros que conforman

Conventos y monasterios

Los lugares de fundación nos hablan de unas diferencias de género que se reflejan en los espacios de habitación y culto. Los contrastes que ya habían aparecido entre la arquitectura de monjes y mendicantes, ahora lo hacen entre la de frailes y monjas. Los mendicantes tomaron el modelo arquitectónico de las órdenes monásticas y aprovecharon todo lo que les fue útil, desechando lo superfluo. La mayor libertad del fraile frente al monje se expresaba en la movilidad o aleatoriedad en la disposición de muchas de las dependencias conventuales. Las monjas mantuvieron una mayor fidelidad al modelo monacal debido a la estricta clausura a la que estaban sometidas¹⁷.

Los cenobios mendicantes suponen una imagen diferente a los de las órdenes monacales, los primeros reflejan la nueva religiosidad que se extiende por Europa y desde el principio sientan unas bases que van a estar presentes en toda su historia. El convento deja de ser el ente globalizador que había sido el monasterio, los espacios se hacen a la medida del hombre y en lugar de los grandes ámbitos comunes, como los dormitorios colectivos, se potencia el uso de la celda¹⁸. Así por ejemplo frente al carácter hermético del monasterio medieval, los mendicantes abren sus conventos al pueblo, se vuelcan hacia la población y ésta participa en ellos, es la socialización de un espacio que si bien no es público, casi tendría un carácter de semipúblico, parejo a su inserción en la ciudad o en sus proximidades¹⁹.

Este carácter estará presente en la arquitectura mendicante masculina y no en la femenina, más fiel al modelo monacal debido a la condición de la monja en clausura. El encerramiento de la mujer en el claustro tuvo su materialización

17 De esta realidad se extrae la importancia de las investigaciones realizadas sobre la primera arquitectura mendicante, en las que se demuestra el mayor peso que la arquitectura monacal tuvo sobre los monasterios (monjas), menor sobre los conventos (frailes). Los espacios de los frailes, pese a reconocer claramente sus orígenes en la arquitectura monacal, no desarrollarán un tipo común como sí hicieran benedictinos o cistercienses. No hay un plan preconcebido, más aún cuando órdenes como la de San Francisco nacieron con un afán itinerante, casi en contra de la *stabilitas loci* de sus frailes, lo que explica el vacío legislativo en materia arquitectónica existente en gran parte de la historia de las órdenes mendicantes. De ahí la flexibilidad en la disposición de los espacios que se adaptan a las posibilidades espaciales y orográficas del lugar donde se funda el convento. Para el estudio de los primeros pasos de la arquitectura de las órdenes mendicantes Cuadrado, 1991a: pp. 201-202 y Cuadrado, 1991b: pp. 15-70. y pp. 479-552.

18 Los dominicos fueron quienes primero apostaron por este tipo de espacio en respuesta a la importancia que la Orden de Predicadores dio al estudio. Los franciscanos mantuvieron los dormitorios comunes hasta que Martín V, en 1419, permitió el uso de las celdas. Cuadrado, 1991: pp. 531.

19 Las diferencias entre la arquitectura de las órdenes monacales y las mendicantes fueron estudiadas por Braunfels, pionero en el análisis de la arquitectura de las órdenes religiosas. Con sus investigaciones puso de relieve la singularidad de estos tipos, su evolución y la relación con los mendicantes. Braunfels, 1975.

en la arquitectura. Los monasterios eran por lo general mucho más complejos que los conventos, y en aquellos existían toda una serie de dependencias que no se hallaban en los espacios de los frailes. Aparentemente, la monja daba las espaldas a un mundo, al que se volcaban los frailes.

Durante la Edad Moderna los espacios de frailes y monjas tienden a una cierta homogeneización, e incluso hay un interés por la plasmación de un plan previo o un tipo ideal. En todos los cenobios existirán unos elementos fijos, heredados de la tradición monacal, pero dispuestos en forma, proporciones y lugares diferentes en cada caso. La estructuración dependerá de factores como quienes sean sus fundadores, la base material de la que se parte, tanto económica como arquitectónica, el espacio con el que cuentan, etc. Nuevamente, la adaptabilidad al entorno y a las características físicas, sociales, etc. del lugar donde se establezcan serán las que marquen el resultado final de la obra. El convento conecta con la sociedad de su tiempo y ésta lo configura y lo transforma²⁰.

Los espacios de las mujeres reflejarán el nuevo carisma que se concede a la clausura a partir del Concilio de Trento. El espíritu conciliar se plasma en la *Circa Pastoralis* (1566), donde se obliga a una clausura estricta, vigilada por los superiores, ya fueran frailes u obispos. El deseo de ordenar la vilipendiada clausura se refleja, entre otros muchos aspectos, en la estricta prohibición de las salidas de los monasterios bien para pedir, o bien para atender otros negocios. Como reconociera don Pedro González, Obispo de Salamanca, «La reformación de los frailes está hecha con menos rigor del que era menester, porque fueron frailes los que entendieron en hacerla. A las monjas las han estrechado de manera que será parte para que no haya tantas»²¹. La materialización en la arquitectura de estas nuevas normativas se fijará por escrito de la mano de San Carlos Borromeo²².

A través de las biografías de algunas monjas podemos ir conociendo muchos de los espacios que bien aislaban a la monja o bien le permitían acercarse al mundo sin llegar nunca a tocarlo, siempre escondidas tras

20 Patronos, fundadores y bienhechores estarán estrechamente unidos a las casas mendicantes. (Braunfels, 1975: 203).

21 Las reformas que conlleva Trento en la sociedad española del Antiguo Régimen. (Domínguez, 1973: 121).

22 Con el fomento de la vida en comunidad que conlleva Trento se aprecia como la clausura femenina influye en los movimientos de descalcez de algunas órdenes, que subrayan la clausura de sus frailes. Por ejemplo, los agustinos descalzos tenían prohibido salir a los entierros y a confesar, salvo a enfermos y también se les prohibía el que fueran albaceas testamentarios; que visitaran a sus familiares y amigos, pues sólo podría salir el superior y el procurador, así como los predicadores. Además, se exhortaba la prohibición de hablar con mujeres y que éstas no entrasen en los conventos, ni en los claustros, ni tan siquiera cuando había procesiones. Los frailes no podrían hablar con ellas en la iglesia, salvo el sacristán para tomar los encargos de misas y los confesores. (San Nicolás, 1664: 143).

pequeñas rendijas y celosías²³. Las salas de labor, las de recreación, los tornos, locutorios, alacenas, miradores, terrazas, celdas de aislamiento, cárceles, etc. daban respuesta a una clausura estricta que se alejaba de la reflejada por los espacios de los frailes, impactando en la configuración de ciudad por su carácter hermético²⁴.



Refectorio del monasterio de Santa Teresa, ventana comunicación con las cocinas

Tal y como enuncia el profesor Bonet Correa, se distinguen dos tipos de monasterios: preconcliares y postconcliares²⁵. La influencia que el Concilio ejerció sobre las formas de vida religiosa se plasma en las ya comentadas recomendaciones carolinas que fijan una tradición que hunde sus raíces en la arquitectura monacal. El resultado de la aplicación de las *Instrucciones* del Borromeo será un monasterio mucho más funcional, en el

23 Para los monasterios giennenses destaca la biografía de Sor Leonor de Cristo realizada por el P. Fr. Francisco de Posadas que nos describe el monasterio de Santa María de los Ángeles: Posadas, 1699. En la provincia los relatos de la carmelita María de la Cruz reflejan la realidad del monasterio ubetense en el que vivió.

24 Algunas de las recolecciones masculinas apostaron por una mayor clausura de sus miembros. Asimismo, en aras de evitar el descontrol que suponían los frailes fuera de sus conventos se les exige la obligación de residencia en los mismos. Es en este contexto donde se aprecia esa búsqueda del convento ideal, hacia el que caminan frailes y monjas.

«Real Horden para que se auxilie a los Obispos y demás prelados sobre que zelen que los frailes vivan en sus conventos y retiren a ellos sin vivir en casas particulares».

«El Arzobispo de Naçianzo Nuncio de su Santidad en estos Reynos, coincidiendo con los justos deseos del Rey ha mandado recoger todas y qualesquiera çiençias que su Santidad o su Nuncio o los superiores de qualesquiera Religiones y Órdenes haya concedido a qualesquiera Religiosos para que vivan fuera de la clausura con pretexto de cuidad de sus madres, hermanos y parientes pobres, y con otros qualesquiera motivos menos fuertes y Religiosos, dando y subdelegando su Comisión Apostólica con extensión de todas sus facultades a los Arzobispos y Obispos de estos Reynos así para este efecto, como para que en adelante no permitan que ninguno de los Religiosos que vayan a las ciudades y pueblos de sus diócesis a negoçios propios o de su Religión vivan en casas particulares sino en sus respectivos conventos o hospederías y concludos se retiren a sus casas conbentuales... que no anden vagueando por los lugares los individuos dellas, ni vivan en casas particulares sino en sus combentos para la mejor /s/f observancia de sus constituciones y reglas (...)». Archivo de la Real Chancillería de Valladolid (A.R.CH.V.), *Cédulas y Pragmáticas*. Caja 26, n. 27; 1750, noviembre, 28.

25 Bonet, 1991: p. 79. y Bonet, 1984: pp. 239-244.

que desaparece el concepto de un extenso cenobio, destartalado, de origen medieval, que había crecido en función de las necesidades de espacio de la comunidad.

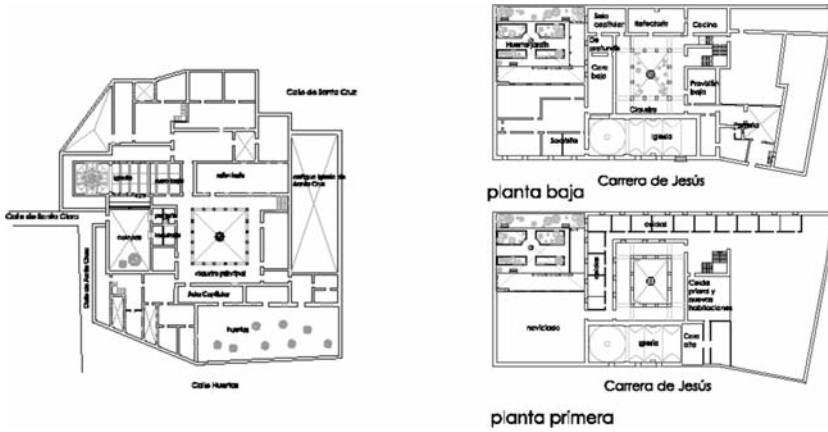
A la par se apuesta por una mayor sencillez, pareja a los movimientos de descalcez, que se refleja en la ordenación de la planta y en el alzado de los edificios²⁶. Es muy significativo como la notable altura de los monasterios preconciarios se considerará con un exceso en contra de la perfecta clausura, de ahí que la propia Santa Teresa pidiera que sus conventos tuvieran poca elevación «la casa jamás se labre, si no fuese la iglesia, ni haya cosa curiosa, sino tosca de madera; y la casa sea pequeña y las piezas bajas; cosa que cumpla a al necesidad y no sea superflua»²⁷. Un mandato al que Blasco Esquivias ha encontrado una utilidad práctica, ya que favorecía en el interior del convento una sensación térmica estable con la que se propiciaba la quietud, además de suponer un ahorro en la construcción y evitar la tentación de mirar hacia el mundo²⁸.

Si comparamos dos monasterios giennenses como el Real de Santa Clara (XIII-XVI) y el de Santa Teresa (XVII) podremos materializar esta realidad. El primero, fundado en el trescientos, nos muestra un cenobio de tipo orgánico, que fue creciendo mediante la incorporación de casas vecinas e incluso calles. El resultado es un gran cenobio con un claustro principal ejecutado en el XVI y diversos patios menores para iluminar y ventilar el interior de las muchas construcciones anexas que lo conforman, resultado de los antiguos patios de las casas incorporadas.

Frente a este modelo de crecimiento orgánico surge el monasterio que responde a un plan previo, aunque su configuración, en algunos casos, suponga el reaprovechamiento de elementos constructivos preexistentes y su construcción se prolongue durante décadas. El caso más significativo es el de Santa Teresa, que materializa el tipo conciliar, su carácter ordenado contrasta con el orgánico de Santa Clara. Asimismo, las dimensiones son mucho menores, pues frente al de clarisas que acogía cerca de un centenar de monjas, el de las carmelitas nunca sobrepasaría la treintena.

26 «Illa porro etiam cautio vel maxima sit, ut ne in ulla colloquii exteriori cella, nec in ullo vel Confessarii sacerdotis, vel colonorum, famulorumve advenientium diversorio, neque in ulla alia quavis monasterii parte exteriori, aedificationeve extrinsecus facta, locus superior quisquam sit, ad quem monialibus aditus detur: nec rursus in ulla monasterii parte interiori locus item superior, quo aliis accessus, ingressusve esse ullo modo possit». Borromeo, 1577/2000: p. 192.

27 Santa Teresa de Jesús *Constituciones* (Salamanca 1581/ed. fac. Burgos 1985), capítulo 8.
28 Blasco, 2004: p. 146.



Planta del monasterio de Santa Clara

Planta del monasterio de Santa Teresa²⁹

En el monasterio de Santa Teresa es tal la fidelidad a las recomendaciones carolinas que podemos seguir su lectura a través de la construcción. Por ejemplo, la funcional disposición del refectorio con respecto a las cocinas y cantinas, así como el escrupuloso cumplimiento de la voluntad de apartar los espacios «públicos» del cenobio, como por ejemplo las viviendas para capellanes y mandaderos o las mismas iglesia y sacristía. Una separación tan celosa que supone el que sobre estos espacios no pudieran transitar las monjas, de ahí que en el cuerpo de vivienda que discurría encima de la sacristía se dispusiera el noviciado. Este pretendido distanciamiento tenía en unas ocasiones un carácter de salubridad, por ejemplo en el caso de la enfermería para evitar la propagación de enfermedades. Aunque había otros contagios mucho más peligrosos, como los temidos «aseglaramientos», tan frecuentes en los cenobios preconciarios, que en el monasterio tridentino se traducen en el distanciamiento de las monjas con respecto a las viviendas de los laicos al servicio del cenobio, o incluso de las propias novicias, o en las dobles rejas y demás artilugios que evitaban el contacto visual y físico en coros y locutorios.

Las iglesias mendicantes

Las iglesias de los mendicantes no escaparon a estas diferencias, aunque sí es cierto que partieron de unas premisas comunes. Frailes y monjas concedieron una gran importancia a la iglesia conventual, expresando el carácter singular del espacio que era morada de Dios, de ahí que siempre fuera el primer elemento en constituirse, aunque lo hiciera en los portales de una casa o

²⁹ Los planos que aparecen en este trabajo han sido realizados por la Dra. María José Collado Ruiz.

en la ermita más humilde. El templo es el lugar en el que arranca la comunidad y en torno a él se irán desarrollando el resto de dependencias³⁰. El carácter sacro de este espacio se traduce en un tratamiento especial por parte de los hombres y mujeres que conformen el cenobio, tal y como defendía Santa Teresa «que no se labre casa, sino tan sólo la iglesia».

Frailes y monjas buscaron en todo momento el máximo esplendor en sus iglesias. Mientras que las reglas y constituciones de las distintas órdenes subrayaban, desde las más primitivas, la pobreza de los edificios conventuales, en los templos se hizo una excepción. Esta singularidad estuvo presente, incluso, en los movimientos de reforma, defensores de la más absoluta austeridad, aunque dejando fuera de ésta a sus iglesias. Las recolecciones subrayaban su importancia por medio de la *limpieza y aseo* de los lugares en los que residía Dios, reflejo de la base de su profesión «amar a Christo con perfección, justo es, que lo mostremos en la limpieza y aseo de los lugares a donde reside para estar con nosotros, como son los altares e iglesias»³¹. Así argumentaban las causas de la grandeza de los templos conventuales, que escapaban de la pobreza y humildad que debía acompañar a los edificios conventuales. «Y aunque en lo demás seamos pobres, en esto, y para esto, seamos ricos y no aya cosa en la Iglesia, en que no se muestre y resplandezca el amor diligente de los que en ella sirven»³².

La parte más pública de los conventos y monasterios, las iglesias conventuales, que frailes, monjas, patronos y bienhechores se volcaron por engrandecer, aunque en el interior del convento faltaran los alimentos y los claustros se vinieran abajo. Iglesias en las que se expresaba el amor a Dios confundido a veces con la grandeza y emulación de los hombres. Espacios tan importantes que con el hecho de manifestar su ruina movían a todo tipo de instituciones a salir en su ayuda, aún las más en quiebra³³.

Nuevamente, los requerimientos de unos y otras son diferentes lo que se refleja en la arquitectura de sus iglesias. Los templos de los frailes presentan una mayor entidad de acuerdo con las necesidades de la comunidad. Son espacios donde, junto a la celebración sacramental, la predicación adquiere un papel destacado, cuantos más sean los fieles, mayor será el prestigio del

30 Es cierto que existen algunos cenobios que surgen sobre beaterios o de forma casi clandestina, de ahí que sus moradores no pudieran poseer iglesia. Es el caso de beaterios como el de La Concepción de Beas o los frailes trinitarios descalzos de Baeza, que tenían que acudir a parroquias o conventos para asistir a misa. De hecho hasta que no tengan licencia para poseer el Sacramento no serán jurídicamente monasterios y conventos, respectivamente.

31 Entendidas como lugares dignos y de singular belleza.

32 San Nicolás, 1664: pp. 138-9.

33 El carácter de «Patrón de las Religiones» que conferían las órdenes religiosas al ayuntamiento de la ciudad provocaba el que se dirigieran muchas de las peticiones de auxilio económico a esta institución. Una realidad que se acentúa en los momentos más difíciles. Pese a la precaria situación económica en la que se encontraba el ayuntamiento, hacía todo tipo de esfuerzos para reunir el dinero necesario con el que atender a las necesidades de las órdenes que tenían casa en la ciudad.

convento, lo que se traduce en la grandeza del templo, capaz de acoger a una extensa asamblea, tan necesaria para los frailes. El templo debe ser atractivo para conquistar a un número considerable de fieles, de ahí las continuas obras de remozo y nuevas construcciones de iglesias a las que asistimos a lo largo de la historia de los conventos mendicantes. Asimismo, esta vinculación tan directa con la sociedad de su tiempo se refleja en la existencia de capillas y enterramientos, también presentes en los templos de monjas, pero más restringidos. El resultado es la iglesia de predicación, de una gran nave, con capillas laterales y limpia de obstáculos, donde sobresale el altar mayor y que dispone el coro en alto y a los pies, tan diferente al templo de las órdenes monacales.

Frente a la iglesia de los frailes, la del monasterio, por lo general más pequeña –aunque también existen excepciones–, ya que no se concibe como un templo para la predicación hacia los fieles, sino para la clausura³⁴. Aún así, las iglesias de los monasterios destacan su capilla mayor, pero reducen el espacio dedicado a los fieles al que se le resta el destinado a las monjas, con el coro bajo situado a los pies del templo, sobre el que se dispone el coro alto. También el Concilio de Trento influye en la distribución de los espacios de la iglesia. Frente a la tradicional disposición del coro a los pies del templo, que obligaba a un acceso lateral para los laicos, a partir de Trento se apuesta por acercar a las monjas al altar, de ahí que el coro bajo se ubique perpendicular al mismo. Se mantiene el coro a los pies, pero en alto, por lo que la entrada a la iglesia se puede disponer de forma axial al templo.

La llamada «iglesia interna», el coro bajo, se adentra en el monasterio y une el espacio más público del mismo con el más privado. Además, esta «iglesia de las monjas» no se construirá cerca de las vías públicas, sino en la parte más interna del monasterio, tal y como lo hacen los monasterios de Jaén, caso de La Concepción Francisca y Santa Teresa³⁵. La «ecclesia interiori», tendrá una sóla nave, sin capillas, con un pavimento uniforme, pero un codo y medio más bajo que el del altar, subrayando así la hegemonía del mismo.

En la misma pared que separa las «dos iglesias» se abrirá el comulgatorio, el lugar necesario para administrar la comunión a las monjas «De fenestrellula ad usum ministrandae sacrae Communionis». Como indica, tendrá forma de pequeña ventana por la cual el sacerdote, de pie, dé la comunión a las religiosas, que permanecerán de rodillas sobre un escabel que salva la distancia entre las dos «iglesias». La singularidad de este espacio –el único que permite un contacto físico, aunque no sin limitaciones, justificado por su alta misión al

34 Es muy interesante como en 1603, cuando se propone fundar un monasterio de carmelitas descalzas en Jaén entre las bondades de tal fundación está el mucho bien que hará un nuevo templo en la collación de San Lorenzo, facilitando la administración sacramental a los vecinos, pese a que pocos eran los sacramentos que allí se administraban a los fieles. Archivo Histórico Municipal de Jaén (A.H.M.J.), A.C., 1603, mayo, 9. «Real Provisión de Diligencias fundación convento de monjas Carmelitas Descalças en esta çiudad», fols. 121-121v.

35 Borromeo, 1577/2000: pp. 158-60.

servicio de la Eucaristía-, se manifiesta en la recomendación de decoración del mismo, subrayando que esta pía ornamentación sea a base de una labor plástica policromada con dorado, destacando así el carácter de este espacio, «Ab altera parte altaris, in eodem transverso pariete, fenestrellula alia, sculptorio inauratoque opere pie ornata, exstruantur»³⁶.

En el del Jaén de la Edad Moderna, son una realidad las diferencias que existen entre los templos de frailes y monjas. La grandeza de las iglesias todavía conservadas, como las de los mercedarios, dominicos, carmelitas descalzos y hospitalarios, así como las desaparecidas, franciscanos, carmelitas calzados o trinitarios, contrasta con la simplicidad de los templos de monjas como Santa Úrsula, Santa Clara o los desaparecidos de Santa María de los Ángeles, La Concepción Dominica o Santa Ana. Éstas, de menores dimensiones, mucho más austeras, aunque en unas y otras los patronos de sus capillas mayores hicieran alarde de sus derechos engrandeciendo este espacio.

En el ámbito de los cenobios femeninos las diferencias se hacen más notorias si comparamos los templos preconciarios con los que se erigen de acuerdo con los postulados de Trento. El de las carmelitas descalzas, pese a ser el más tardío, se muestra a medio camino entre la tradición y las recomendaciones carolinas, pero el de las Bernardas, plasma a la perfección estos dictados. Además de la distribución del coro junto al altar, se apuesta por una simplicidad decorativa reduciendo el número de altares a tres, el mayor y dos laterales.

La iglesia de La Concepción Francisca refleja los dictados de Trento, pero al igual que los templos de las carmelitas de Beas de Segura y Úbeda, o las trinitarias de Martos, su entidad los aleja del resto de iglesias de monjas y aproxima este modelo al tipo de los frailes, salvando las distancias y en cuanto a espacio se refiere. En La Concepción Francisca, las trazas de la planta de la iglesia y las del monasterio se envían desde Toledo, donde el fundador del cenobio, don Melchor de Soria y Vera, era obispo auxiliar³⁷. En todos estos ejemplos citados se ponen en práctica los postulados arquitectónicos imperantes en el momento, las teorías de Fr. Lorenzo de San Nicolás, Fr. José de Sigüenza, etc. están hechas en piedra en las iglesias postconciarias, de ahí la proximidad, aunque solo sea aparentemente, entre los modelos de iglesia de frailes y de monjas.

36 Borrromeo, 1577/2000: p. 154.

37 La entidad de esta iglesia ha llamado la atención de numerosos investigadores. El profesor Galera Andreu la atribuyó a Monegro, dato que negó Marías Franco basándose en una fecha incorrecta, la de 1626 como la del inicio de su construcción, por tanto no podía ser obra de este arquitecto por encontrarse ya fallecido (+1621). En realidad las obras se inician en 1618, el Obispo de Troya residía en Toledo desde que fuera llamado por don Bernardo de Sandoval y Rojas como Auxiliar, por tanto no debemos descartar como inviable la supuesta paternidad de Monegro como maestro mayor toledano. Igualmente se ha afirmado que esta iglesia seguía el modelo de las Bernardas de Alcalá algo que tampoco es cierto, y tampoco lo es el que las capuchinas de Toledo influyen en la traza de este templo de Jaén, sino al contrario. Sobre la iglesia de las Bernardas de Jaén: Galera, 1979: pp. 76-81; Marías, 1985: pp. 168-169.



Capilla mayor y coro bajo de la iglesia del Monasterio de las Bernardas (Jaén).

A modo de conclusión

Las diferencias de género son un hecho en la arquitectura conventual. Las distintas necesidades de frailes y monjas generan espacios diversos, una realidad que subraya con el Concilio de Trento. La protección de las *perpetuamente encerradas* era una obligación que se materializaba en la arquitectura y en el espacio que ocupaba el cenobio en la ciudad. El Concilio supuso un antes y un después para la arquitectura conventual, de forma destacada en el ámbito de las mujeres, ya que las nuevas formas de entender la clausura femenina obligaban a una arquitectura en la que se diera reflejo a los postulados de la reforma católica.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, Leon Battista (1485/1991): *De re aedificatoria*, Madrid, Akal.
- BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz (2004): «Utilidad y belleza en la arquitectura carmelitana: las iglesias de San José y La Encarnación», *Anales de Historia del Arte* 14, pp. 143-156.
- BONET CORREA, Antonio (1984): «Los conventos de monjas en el barroco andaluz». *Cursos de Verano de la Universidad de Córdoba. El Barroco en Andalucía*, coord. Manuel Peláez del Rosal, vol. 1, 1984, pp. 239-244.
- Bonet (1991): *El urbanismo en España e Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra.
- BRAUNFELS, Wolfgang (1975): *La arquitectura monacal en Occidente*. (Traducción de Michael Faber-Kaiser), Barcelona, Barral Editores.
- BORROMEI, Caroli (1577): *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II*. Milán, Ponzio Pacifico.
- (ed.) (1985): *Instrucciones de la fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria, nota preliminar de Elena Isabel Estrada de Gerlero. México D. F.
- (ed.) (2000): *Instructionum Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae. Libri II*. Ed. Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana.

- CASTILLO, Hernando del (1612): *Primera y segunda parte de la Historia General de Santo Domingo y de su Orden de Predicadores*, Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián (ed. 1984): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. Madrid.
- CUADRADO SÁNCHEZ, Marta (1991a): «Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)», *Archivo Ibero-Americano* núms. 201-202, 1991, pp. 15-70.
- (1991b): «Arquitectura franciscana en España (siglos XIII y XIV)». *Archivo Ibero-Americano*. núms. 203-204. 1991, pp. 479-552.
- (1993): «Arquitectura de las órdenes mendicantes», *Historia 16*, Madrid.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1973): *Las Clases Privilegiadas en la España del Antiguo Régimen*. Madrid: Itsmo.
- GALERA ANDREU, Pedro Antonio (1979): *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Granada: Caja de Ahorros de Granada.
- GUIDONI, Enrico (1977): «Città e ordini mendicante. Il ruolo dei conventi nella crescita e nella progettazione urbana nei secoli XIII e XIV», en *Quaderni Medievali* 4.
- (1989): *Storia dell'urbanistica. Il Duecento*, Roma-Bari.
- (1992): *L'arte di progettare le città. Italia e Mediterraneo dal medioevo al settecento*, Roma.
- MARÍAS FRANCO, Fernando (1985): *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631) II*, Madrid, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- MIURA ANDRADES, José María (1998): *Frailes, monjas y conventos. Las Órdenes Mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- OROZCO PARDO, José Luis (1985): *Christianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- POSADAS, Francisco de (1699): *Vida de la Venerable Madre Soror Leonor María de Christo*, Jaén, José Copado.
- SAN NICOLÁS, Andrés de (1664): *Historia general de los Padres Descalzos del Orden de los Ermitaños del Gran Padre y Doctor de la Iglesia San Agustín de la Congregación de España y de las Indias*. T. I. (1588-1620), Madrid, Andrés García de la Iglesia.

Recibido el 27 de julio de 2009
Aceptado el 24 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:129-147]

Espacio, mujer y función monacal. Mecanismos y recursos (heterotópicos) contra la dominación patriarcal

*Space, Women and Monastic Function.
(Heterotopic) Mechanisms and Resources
against Patriarchal Domination*

RESUMEN

El propósito de este trabajo es utilizar el concepto foucaultiano de «heterotopía», así como su análisis de los mecanismos de poder-resistencia para mostrar cómo el encierro monacal de las mujeres desde comienzos del s. XV supone unas posibilidades inéditas de agencia. Concretamente, evaluaremos los posibles modos de agencia discursiva en punto a la organización y jerarquía de los conventos y los mecanismos simbólicos que la acompañaban, que funcionaban como índices de resistencia a la función matrimonial.

Palabras clave: heterotopía, encierro monacal, mujeres.

ABSTRACT

The aim of this paper is to use the Foucaultian concept of «heterotopia», as well as his analysis of power-resistance mechanisms, in order to show how the monastic enclosure of women since the early fifteenth century implies unprecedented opportunities for agency. In specific terms, it examines the features of discursive agency related to the organization and hierarchy of convents and the symbolic mechanisms which accompanied them, which act as indexes of resistance to the marital function.

Key words: heterotopia, monastic closure, women.

SUMARIO:

-1. Preámbulo: los espacios heterotópicos de mujeres. -2. Caracterización general de las heterotopías. -3. Función conservadora y efabilidad del poder. -4. Resistencia y generación de nuevos espacios -5. «Feminación» de la economía. -6. Escritura y heterotopía.

1 Universidad de Cádiz.

1. Preámbulo. Las *heterotopías* según Foucault. Posibilidades para una consideración feminista (política) del espacio conventual

En este trabajo queremos ocuparnos del papel del encierro monacal como mecanismo heterotópico que, paradójicamente, ha funcionado como garante de una agencia para las mujeres que de otro modo no habría sido posible. Esto ha sido posible porque ha funcionado como heterotopía.

En una conferencia impartida en 1967, «Des espaces autres», Foucault se plantea esbozar una «historia del espacio» (Foucault, 2001). Particularmente le interesan aquellos emplazamientos que tienen la propiedad de estar en relación con otros emplazamientos pero de tal modo que la diferencia entre unos y otros no está fijada como una diferencia entre dos identidades, sino que los otros espacios se constituyen a cuenta de operar con esa diferencia, como espacios distintos y separados, cuyas posibilidades se ponen en juego a cuenta de diferir de los espacios comunes y comunados. Foucault dice concretamente que la relaciones que designan estos espacios otros son relaciones que quedan *suspendidas, neutralizadas o invertidas* (2001: 1574). Pero hay dos clases de espacios de esta naturaleza, la utopía y la heterotopía. En la utopía el espacio no es real y la relación con la sociedad es de analogía, bien directa o bien inversa. La heterotopía, en cambio, designa:

lugares reales, lugares efectivos, lugares que están designados en la institución misma de la sociedad y que son una suerte de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura son, al mismo tiempo, representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares aunque sean efectivamente localizables (*ibídem*).

A efectos de nuestra ulterior exposición, convengamos en los siguientes rasgos de las heterotopías (dejando a un lado la distinción entre heterotopías de crisis y de desviación, que no encaja con nuestro esquema –para ver estas cf. *ibídem*: 1575 y ss.):

- (a) Las heterotopías son lugares reales en el sentido de que han sido *instituidos* por las propias sociedades. Por eso, a pesar de su condición diferencial, tales espacios *no suelen ser ectópicos* (las cárceles, los conventos, se encuentran dentro de las ciudades, también los cementerios, que no fueron llevados a extramuros hasta finales del s. XVIII; cf. *ibídem*: 1576-7).

- (b) La diferencia que los hace contra-emplazamientos tiene que ver con la gestión de una distancia, que puede jugarse de varios modos, en cualquier caso todos ellos como marcadores de una alteridad que les constituye al mismo tiempo que los enajena de la sociedad. Si bien Foucault insiste en que esta distancia marca básicamente una relación de *exclusión*, las heterotopías no dejan de apuntar a lugares y espacios que pertenecen propiamente a las sociedades que las generan.
- (c) Por último, hay otra especificación de los espacios heterotópicos, que Foucault solapa a la distinción anterior, aunque nos parece que alberga posibilidades y desajustes no considerados. Nos referimos al hecho de que a veces la suspensión de la sociedad en estos espacios ha venido acompañada de una sobredeterminación simbólica de los mismos, concretamente como *espacios sagrados*. Es el caso de las Iglesias (no considerado por Foucault) pero también el de los conventos. En cambio, otros espacios, en principio aquellos adscritos a la heterotopía de desviación, se han constituido como *espacios de normalización*, como es el caso de cárceles, aunque también el de los conventos.

Pues bien, en este trabajo queremos mostrar cómo los conventos, que constituyen un fenómeno básicamente moderno (frente al dominio de los monasterios en el Medioevo), han funcionado como *mecanismos heterotópicos* que, debido precisamente a la diferencia y separación que marcan, han constituido también lugares de agencia para las mujeres. Sin ir mucho más allá en el planteamiento foucaultiano, definamos tales mecanismos como *espacios y juegos de alteridad*, espacios otros que (a') aunque están dentro de la propia ciudad, no dejan de ser, en cierto modo, ec-tópicos. Este doble juego es fundamental para entender la particular condición heterotópica de los conventos y los beateríos. (b') Los conventos, más que los beateríos pero menos que los emparedamientos (monjas que quedan reclusas en una celda cerrada con una pared, normalmente adosada a una iglesia), vienen definidos por su separación respecto al siglo. Esta separación se juega en dos direcciones, de modo que la relación de exclusión que parece estar a la base de su institución, su condición segregada respecto a la sociedad secolar, también funciona como salvaguarda de las mujeres que quedan dentro, confundiendo así el fuera con el dentro, es decir, convirtiéndose el afuera como lo negativo y por tanto lo excluido, y no al contrario. Tiene claras restricciones para el acceso, restricciones que, sin embargo, funcionan en las dos direcciones. En este sentido la heterotopía del mundo conventual (pues muy otra es la del encierro penal o psiquiátrico) sería, de alguna manera, una suerte de espacio *esquizofrénico*. (c') En estos espacios funciona un régimen distinto del de afuera, tanto de carácter material como de carácter simbólico. De hecho, ha sido este recurso, sancionado gracias a la distinción entre lo secolar y lo

sagrado, el que mejor ha habilitado una agencia para las mujeres. Pues bien, en este trabajo queremos ocuparnos, de manera general, de uno de los modos de los que se sirve esta agencia, modo que se ha destacado además por *su condición hetero-tópica*, esto es, por jugarse precisamente en y como espacios separados. Donde la línea respecto a la que se va a jugar esa separación y heterotopía, el régimen de tales lugares, es, decimos, *la vida religiosa*.

Importa sobre todo tener en cuenta la ambigüedad de la heterotopía. Si bien la vida fuera del convento era conocida como «siglo», que vino a constituirse en la marca heterotópica que estipulaba *la* diferencia con el régimen laico, la vida en el siglo no siempre constituye el ámbito que debe quedar fuera. En el caso de los beateríos, por ejemplo, cuya forma de encierro es mucho más relajada que la de los conventos, importa mantener una vinculación con el siglo, para lo cual, precisamente, deben mantenerse fuera de la regla de las órdenes religiosas, esto es, con el fin de mantener otras formas de vida en común y de religiosidad menos estrictas. Por la misma razón, en algunos conventos los lugares, vamos a llamarlos así, *liminares*, como eran los locutorios, mantenían en contacto a las monjas con el siglo y fueron objeto de recelo por parte de los reguladores. En todo caso, los juegos de límites y exclusiones no pueden reducirse a una forma binaria y adoptan múltiples y complejas formas (algunas paradójicas, según veremos) dependiendo de cuál sea el régimen con el que se quiere ganar distancia e independencia.

Si la historia de las mujeres es no sólo la historia de una opresión sino también la historia de una agencia difícil y esquiva, en fin, la historia de una serie de resistencias, en esa marginalidad tendrá que buscarse también la fuerza. Pero, ¿cómo? Foucault ha planteado en numerosos lugares que la historia del poder no puede hacerse al margen de la historia de las resistencias. De hecho, el planteamiento jurídico, que busca en la figura del poder soberano y de la legitimidad el fenómeno del poder, obvia ese nivel, menos visible pero más eficaz (en verdad eficaz porque justamente a resguardo del brillo y de los fastos de la soberanía), de los mecanismos con que se ejerce sobre los sujetos. Digamos que plantea la cuestión justamente en términos de binarismo, poderoso/ desvalido, sujeto-agente/ sujeto-pasivo, soberano/ súbdito, etc., donde, y esto es lo importante, oculta el funcionamiento real, con frecuencia más complejo y desde luego no meramente binario, de su ejercicio y de las resistencias que genera. Porque, en efecto, la historia del poder y de su pregunta por su legitimidad va acompañada, en paralelo y *soto voce*, de la historia de las resistencias que responden en cambio a la pregunta de *cómo no ser gobernados* por el poder, lo que siempre quiere decir por esta o la otra forma, formas siempre concretas, en que el poder se ejerce. En el caso de la vida religiosa, cómo no ser gobernados por el matrimonio, cómo no ser gobernados por las órdenes y sus reglas, etc.

En este trabajo queremos esbozar algunas líneas de interpretación (que no aportar información nueva alguna), concretamente las que responden, siquiera mínimamente, a la pregunta de cómo las mujeres desarrollaron ciertas formas de vida común y cuáles fueron los mecanismos de los que se sirvieron para lograr no ser gobernadas por la Sociedad, la Iglesia o por las distintas Órdenes y sus regímenes patriarcales. Centrándonos, eso sí, en unos lugares y en un período histórico determinado, concretamente en los conventos y los beateríos entre los siglos XV y XVII.

Vamos a organizar el trabajo en cuatro secciones, conviniendo en reconocer al menos cuatro posibles determinaciones heterotópicas, que llamaremos resistencias, en la constitución de los conventos y los beateríos con que las mujeres intentan no ser gobernadas por el poder patriarcal. Ahora bien, también tendremos en cuenta posibilidades correlativas, digamos afirmativas, para cada una de estas resistencias. Pues, como también ha señalado Foucault, a toda resistencia corresponde en general una forma positiva de vida y de gobierno de uno mismo. Por eso, valdría la pena considerar que con cada resistencia va de consuno una posibilidad, a veces inédita, en cualquier caso esquiva respecto a los mecanismos habituales de dominación patriarcal. Tendríamos así, en las mujeres que buscan el recogimiento (entiéndase este término en un sentido amplio), las siguientes negaciones/afirmaciones de las mujeres en punto al poder y sus respectivos mecanismos de control:

-*Social*: frente al destino que supone la institución del matrimonio, el «matrimonio con Dios».

-*Económica*: frente a la dificultad de gestionar sus propias cuestiones pecuniarias, la donación a conventos.

-*Intelectual*: frente a la imposibilidad de escribir o, en general, de llevar adelante una formación, el aprovechamiento del claustro como lugar de enseñanza y aprendizaje.

2. Espacios para las mujeres. Posibilidades de encierro y de control

Convengamos en que el control patriarcal sobre la mujer se ejercía básicamente *a través de su estatus familiar*, el de doncella y el de esposa, y apenas cuando éste estatus era el de viuda. Esto afectaba no sólo a las cuestiones pecuniarias (que es donde la viuda ganaba una posición muy poco común) sino también al modo de vida. «El estado de viudez habilitaba un nuevo matrimonio o cerraba el ciclo vital femenino, con una cierta libertad ganada por haberse extinguido la posibilidad de la deshonor» (Braccio, 2000: 201). En todo caso, para los estados que estaban bajo un control realmente efectivo, el convento o

el beaterío constituían posibilidades de separación y de independencia (que habrá que matizar adecuadamente). Posibilidades que, tal y como queremos leer el doble juego de resistencia/apertura, respondían igualmente a cierto ejercicio del poder, que se prolongaba igualmente a través de ellos.

Comencemos con los conventos. En general puede considerarse que los conventos de mujeres constituían una posibilidad de que se servían las familias para colocar a algunas de sus mujeres, normalmente hijas, aunque también en algún caso huérfanas, fuera de ellas (y dejando, claro, a las viudas aparte, por lo que hemos dicho recién). Constituía un procedimiento, vamos a llamarlo así, *convencional*, en el que pueden reconocerse buena parte de las condiciones y estatus de las familias que hacían profesar a sus mujeres. Esto sobre todo se aprecia en punto a la función económica que tenían los conventos para con las familias con recursos y para con la sociedad en general (especialmente en los claustros novohispanos). Pero también, y esto es de lo que queremos ocuparnos aquí, cumplía una cierta *función*, que podríamos llamar *preservadora*, en punto a ese mismo estatus.

Aunque no es la regla general, las mujeres que profesaban constituían una suerte de *excedente*, en principio demográfico, que las familias gestionaban a través de los conventos. Con frecuencia, y unido a lo anterior, estaba la dificultad de encontrar para ellas un matrimonio adecuado (donde, según esto, el excedente demográfico debe esa su condición excedentaria a una carencia anterior y de otro orden, que es de carácter social). En cualquier caso, el convento permitía mantener y gestionar a estas mujeres de un modo satisfactorio para las familias (en términos económicos, por ejemplo) y, además, gozaba de reconocimiento social. Para las familias, como decimos, suponía acceder a un estatus de calidad y, sobre todo cuando se trata de la fundación del convento, era un modo natural de prolongar y asegurar el estatus previo. Habría que hablar, por tanto, de una condición aristocratizante de los conventos derivada de las condiciones bien de fundación bien de ingreso, que eran básicamente económicas. En este sentido querríamos hacer, para todo lo que sigue, algunas matizaciones.

Tomando las precauciones debidas, y contando con los límites de este trabajo a la hora de ganar cierta profundidad historiográfica, nos atrevemos a exponer algunas conclusiones relativas a esta *efabilidad del poder* que constituyen los conventos, conclusiones que nos ponen además en la pista de una diferencia que se va a revelar fundamental cuando pasemos a los beateríos, primero entre los conventos y otras formas de religiosidad femenina, y luego entre los conventos peninsulares y los novohispanos (porque, como veremos, Nueva España, como colonia, constituyó una suerte de heterotopía, particularmente en punto a las órdenes y los conventos de mujeres). Para empezar, que los conventos requieren de un dinero considerable para su fundación, cosa que no sucede con los beateríos. Esto normalmente tiene como consecuencia que,

como decimos, sean por regla general prolongaciones de un orden social estamentario y que, como sobre todo se aprecia en los conventos novohispanos, conformen una suerte de *sociedad en paralelo*. Que esto fue así lo confirman los movimientos de reforma conventual que comienzan en España, con Santa Teresa de Jesús a la cabeza, y que intentan justamente corregir la mundanización de la vida conventual. Por lo mismo, si consideramos que esta reforma nace en España y no en América y si consideramos que, como vemos en el caso del convento de Sor Juana Inés de la Cruz, la vinculación e interacción con el siglo es muy grande en ellos, esto acaso confirme lo segundo que queremos matizar, y es la diferencia entre España y, cuando menos, Nueva España, acaso no en el origen y sentido de las fundaciones femeninas, pero sí en su desarrollo, que fue distinto en la metrópoli y en la colonia.

Pertenecen también a las posibilidades de normalización de las mujeres, aparte las que tienen que ver con la efabilidad del poder de la familia, aquellas que las preservaban en términos simbólicos y de reconocimiento social. Los «peligros femeninos» (Braccio, 2000: 189) aducidos para encerrar a jóvenes novicias reflejan una estructura social, pero también simbólica, que no acepta que las mujeres no estén recogidas como esposas dentro de la institución matrimonial. Porque fuera de ella no tienen lugar o ese lugar es, desde el punto de vista social, una heterotopía que se percibe como peligrosa y que, consecuentemente, es sojuzgada por el prejuicio.

La situación heterotópica del convento no impide que se mantengan, e incluso refuercen, los mecanismos de control patriarcal. Concretamente nos referimos a los mecanismos específicos de los conventos, mecanismos que, como vamos a ver, constituyen, entre otras, la diferencia fundamental con los beateríos (o que marcan el devenir de ciertas órdenes, como es el caso de las Monjas Concepcionistas en Toledo: cf. Graña, 2000). En cierto modo, la autoridad patriarcal desaparece en los conventos que, si bien tienen en el Obispo la autoridad máxima, en los asuntos domésticos están regidas por mujeres (Braccio, 2000: 204). La figura de la abadesa es la máxima autoridad dentro del convento. Sin embargo, aunque este espacio gestionado por mujeres constituye ciertamente una heterotopía positiva y que abre una posibilidad inédita en el siglo, como veremos a continuación, no debe olvidarse que la otra figura de autoridad a la que están sometidas inmediatamente las mujeres es el confesor (Lavrin, 1993: 30). De hecho, el modelo sobre el que se levanta la organización de los conventos, tanto en términos simbólicos como reglados, es el modelo patriarcal. Para empezar, decimos, la monja profesa es Esposa de Dios, siendo el amor conyugal, marcado por el idea de obediencia y subordinación al Esposo, el que impregna simbólicamente el modo de relación con Dios (sobre este espacio simbólico diremos algo en la sección siguiente). Por eso a las religiosas se las podía llamar «Siervas de Dios o Esposas de Cristo» (Lavrin, 1993: 41). Además, si la

gobernanta del convento es la Madre Abadesa, parece inevitable que junto a ella aparezca la figura del padre (Muñoz, 1994: 49). Figura que, y este es el punto que queremos resaltar, es relevante como autoridad y como instancia efectiva de control patriarcal cuando ejerce la función de confesor. De ahí la importancia que tuvo en la transformación de los beateríos en conventos la introducción de la figura de la *madre* en sustitución de la de la *hermana mayor* (Muñoz, 1994: 49), pero, sobre todo, el que ya no pudieran elegir las beatas a sus guías espirituales y fueran elegidos por la Orden, de lo que resulta «un control más sutil sobre las conciencias individuales» (Muñoz, 1994: 66). En efecto, como señala Lavrin a propósito de los conventos novohispanos, «El establecimiento y la observancia de las jerarquías dentro del convento eran de rigor para asegurar las líneas de autoridad. La novicia tenía que sujetarse a su maestra, y la monja profesas se sujetaba tanto a la abadesa como a su director espiritual» (1993: 29).

Por eso, más alta fuera la jerarquía menos podía ejercer la autoridad, como era frecuente (*idem*), pues las visitas de los prelados eran ocasionales. Además, había toda una serie de intermediarios que podían ejercer el control sobre las monjas, como los visitadores. En todo caso, este control se encuentra ya en la clausura misma, cuyo rigor pasa, entre otras cosas, por la impermeabilización de la entrada, muy restringida, así como una sanción eclesiástica a quien no la respetara (por ejemplo, con la excomunión; cit. por Graña, 2000: 146). Impermeabilización que también podía afectar a la admisión de novicias (*idem*) y, por último, a la recepción de los sacramentos, de los cuales, precisamente por su naturaleza personal, *la confesión era el más relevante* desde el punto de vista del control de las moradoras de los conventos. De hecho, la figura del confesor, aun no perteneciendo a la jerarquía (que, sin embargo, frecuentemente lo elegía), supone un control tanto más efectivo cuanto próximo. Un control que no se ejercía únicamente sobre las conciencias (y, así, los confesores son los que están detrás de la mayoría de los textos autobiográficos de monjas a que nos referimos en el trabajo anterior) sino también sobre los cuerpos. Los confesores eran además los reguladores de la disciplina corporal y «su palabra también tenía influencia sobre el cuerpo de la monja al aprobar o negar los grados de disciplina a que ésta se sometía» (Lavrin, 1993: 30).

Pero acerquémonos ahora a las posibilidades de resistencia a estos mecanismos.

3. Posibilidades de resistencia y la generación de nuevos espacios

Para empezar, y paradójicamente, la función preservadora del estatus de la familia juega a favor de una vida dentro del convento que en muchos casos podía sostenerse como la de fuera con muy pocas variaciones. En efecto, «vivir

en el claustro [...] no distaba mucho del modelo de vida recomendado a la mujer seglar para permanecer “honorable”» (Braccio, 2000: 204). El caso del convento de San Jerónimo de Puebla en el que estuvo Sor Juana (que tomamos como un caso excepcional de agencia para las mujeres) pone a las claras que las posibilidades que se abrían para una mujer dentro del convento eran enormes y, en algunos aspectos, mucho mayores que las que podían esperarse en la casa familiar. Ciertamente estamos hablando de una mujer que tenía una dote considerable. Sin embargo, dejando a un lado las cuestiones pecuniarias, el convento puede funcionar también como una heterotopía emancipadora toda vez que habilita un contacto y un trato con el mundo que, de otro modo, por ejemplo como esposa o como hija cuyo honor hubiera que guardar, habría sido impensable.

Convengamos por tanto en que la primera resistencia que supone la vida conventual tiene que ver con *cómo no ser gobernadas por el matrimonio*.

Además, «El estado de monja [...] colocaba a la mujer en un orden pero, debido al oficio que le permitía ejercer, se trata de un orden diferente pues implicaba un estadio superior. Este lugar era reconocido por el resto de la sociedad» (Braccio, 2000: 201). Para empezar, el estado de monja es algo más que un estado. Constituye un «oficio», como se señala en el texto, y ello permite a la mujer desarrollar ciertas posibilidades que no hubieran tenido lugar en el siglo. A esto se unen las posibilidades heterotópicas de carácter propiamente espacial, pues la permeabilidad del espacio del convento, cuya apertura y cierre podía ser contralado por las propias monjas, revierte en una mayor autonomía. Por eso una de las medidas de la reforma es el refuerzo de la clausura, que tiende a hacer del espacio conventual un ámbito restringido y restrictivo. Amén de aquellas otras que afectan a la instrucción y formación así como a la salud, pues al estar libres de los inconvenientes derivados de la maternidad la mayoría de las monjas alcanzaba una edad superior a la de la mayoría de las mujeres (*ibidem*: 205).

Por lo que hace a las posibilidades simbólicas vinculadas al matrimonio (o a su ausencia, como es el caso de la castidad), de las que tan sólo hemos apuntado algo, estas posibilidades son tales y han dado un juego tan rico en términos de sujeción/liberación, que vamos a ocuparnos de ellas en otro epígrafe (cf. infra 3).

En el caso de los beateríos tenemos una heterotopía, acaso más acusada. Heterotopía que tiene en la familia y sus mecanismos de control patriarcal el espacio de referencia, pero también, y en esto consiste su peculiaridad, las órdenes religiosas regladas. El beaterío aparece desde el principio «como abierta alternativa a la familia y al convento» (Muñoz, 1994: 49). Esto significa que, a diferencia de los conventos, que cumplen una ambigua función controladora y emancipadora, en el caso de los beateríos tenemos que *su propósito inicial era básicamente heterotópico*.

Así, si queremos considerar cuáles eran las peculiaridades de esta forma de organización, que, en sentido muy amplio, podemos considerar monacal, basta con repasar las condiciones de constitución de los conventos, así como las posibilidades de resistencia y resignificación simbólica, para poder apreciar las del beaterío.

Para empezar, y aunque luego nos detengamos en este aspecto, no puede decirse que la diferencia entre estos y los conventos esté en que los primeros eran fundados por mujeres sin posibles mientras que los segundos exigían cierta fortuna familiar. Aunque es cierto que en los beateríos solía haber mujeres sin recursos, la fundación exigía dinero, o bien, como era habitual, una vivienda. Por eso, lo primero es descartar que los conventos acogieran a mujeres de alta extracción social mientras que los beateríos acogerían a mujeres pobres o de baja extracción (para esto cf. Muñoz, 1994: 28 y ss.). Sin embargo, sí es cierto (nos referimos al estudio de Muñoz sobre los beateríos castellanos) que había otro modelo de implantación, según el cual el beaterío no coexistía con el convento, haciendo las veces de primera fundación, y ello, y por eso lo traemos a colación, básicamente por motivos de carácter material y económico. Esto, el paso de beateríos a conventos, tendrá su importancia en punto a ese propósito heterotópico que queremos reconocerles.

En relación a los beateríos, la hipótesis interpretativa, que podríamos llamar feminista, que sostiene Muñoz es la de que el beaterío es:

...un lecho receptor de propuestas de vida religiosa alternativas al claustro y [...] una empresa de creación de espacios estrictamente femeninos. Un proyecto acometido por mujeres que disponían de sí mismas con autonomía y buscaban perpetuar ese autocontrol en marcos vivenciales cerrados a los hombres y con laxos vínculos de dependencia clerical (Muñoz, 1994: 35).

Pero vayamos por partes (recogiendo las distintas posibilidades de control y resistencia, y sus paralelas generaciones de espacios). En primer lugar, vale la pena recordar que la institución familiar de acuerdo con el modelo patriarcal supone para la mujer someterse a una relación asimétrica. El modelo de esta relación, tal y como queda expuesto en *La perfecta casada* de Fray Luis de León, que sería algo así como la interpretación y fijación canónica de esta relación, este modelo, decimos, supone para la mujer el sometimiento al varón. Aquí nos interesa destacar las consecuencias que tiene en la gestión del espacio y, consiguientemente, de la vida de las mujeres. El patriarcado asegura el espacio de vida femenina dentro de la casa familiar y, como contraparte, restringe sus salidas y actividades en el espacio público. En este sentido debemos considerar que cualquier forma de *apartamento voluntario* de las mujeres, sea individual-

mente o en grupo, constituye una forma de resistencia *heterotópica*. Cabe señalar otra posibilidad paralela, aunque con sus características propias, a la del beaterío, que es la del emparedamiento (aunque hay muchas más: beguinas, deodatas, reclusas, hospitalarias; cf. Miura, 1991: 140). La cuestión es que se trate de un apartamiento voluntario, un apartamiento que no prolongue las redes de control patriarcal y la gestión de las mujeres en otro espacio. Éste es el caso de los beateríos.

Pensemos que en estos casos, aunque sobre todo en los beateríos, la heterotopía juega en las dos direcciones. De hecho, el apartamiento de las mujeres en estas formas de recogimiento no suprime, sino que aún refuerza, el trato con el mundo. Éste podría considerarse en verdad como el objetivo de tal apartamiento, la agencia de posibilidades inéditas dentro del ámbito familiar y/o conventual (en la medida en que éste, como vimos, podía ser una prolongación de aquel). Se dan casos de emparedamientos donde no se pierde el contacto con el exterior, aunque, tal y como indica su nombre, se trata ante todo de una clausura, la cual revestía una forma individual, pero que también, en algunos casos, era comunitaria. Este trato y organización comunitaria eran más comunes, sin embargo, en los beateríos. De hecho, podría hablarse de que los beateríos constituyen una heterotopía no sólo en punto a los espacios (donde se revelan paradójicamente como recogimientos mundanos) sino también y sobre todo, en punto al estatus simbólico de los recogimientos, que eran normalmente religiosos. Así, si la vida conventual se resistía en términos simbólicos por medio de la devoción marianista, el beaterío, que quería apartarse igualmente de cualquier forma reglada de vida religiosa. Puede hablarse por tanto de una «religiosidad espontánea y en ocasiones libre de ataduras de votos» (Muñoz, 1993: 34). El beaterío es la manifestación de «un *fenómeno laical*» (Miura, *idem*; el subrayado es nuestro), lo que debe entenderse en su sentido heterotópico estricto, como fenómeno extra-institucional (la expresión es el mismo autor y también está en Muñoz, 1993), toda vez que la religión se había convertido en una institución sólida de la que las beatas querían desmarcarse, tanto en lo religioso como en lo regular, lo que viene confirmado por el hecho de que esta crítica y la búsqueda de posibilidades emancipadoras condujeron finalmente a los beateríos la absorción por parte de alguna orden reglada.

En ambos casos puede hablarse de una gestión simbólica de ida y vuelta, una resignificación que acompaña a la resistencia, que se sirve del símbolo para poder asegurar precisamente ese su apartamiento. Es lo que hemos visto en el caso de los conventos, donde jugaba también como posibilidad ambigua y permeable que hacía posible el tránsito entre el convento y el siglo en ambas direcciones. En el caso de los emparedamientos, es muy claro, pues las estancias suelen hacerse junto a una pared de una iglesia, que sirve de parapeto simbólico de un hecho realmente inédito y que de otro modo habría sido difícil-

mente aceptado. Algo de lo mismo, aunque menos claro, está en la formación de beateríos, que utilizan una casa como espacio separado. En cierto modo, como ese espacio que, en paralelo al lugar de la familia, sirve a las mujeres como espacio heterotópico y que, al mismo tiempo, facilita los contactos con el mundo. Por eso se puede apuntar que, considerados en términos de las nuevas propuestas de espiritualidad, los beateríos constituían una tendencia más de carácter mendicante que monástico (Miura, 1991: 141; así también, Muñoz, 1993: 45) señala además la vinculación de algunos beateríos con las órdenes mendicantes, en especial con la franciscana). En efecto, la propuesta de los beateríos tiene esta doble dirección: «La creación de espacios vivenciales privados y la apropiación de espacios físicos públicos» (Muñoz, *ibidem*: 35).

En realidad, Muñoz distingue tres *estilos* distintos de beaterío. El estilo asistencial, marcado por el voto de pobreza y por la entre a los necesitados; el contemplativo, que, sin llegar a la clausura estricta, se adecuaba más a la forma del recogimiento; y, por último, el mendicante, que es el que aún «vida activa en contacto con el siglo y contemplativa en el seno de la una comunidad de mujeres» (*ibidem*: 45). En todo caso, de todos ellos es el contemplativo el menos común. Por eso consideramos que el beaterío es ante todo una particular forma de recogimiento mundano.

Como hemos apuntado anteriormente, lo característico del beaterío es la relajación de votos y, sobre todo, una gestión independiente de la iglesia, también en punto a la jerarquía dentro del beaterío e incluso en punto a las cuestiones espirituales (por ejemplo, la confesión). Aunque merecerá una consideración adicional (infra 5)), la idea de «hermana mayor» supone ya una particular forma de organización, no sólo no jerárquica sino ante todo de carácter fraternal, lo que da idea de que en estas comunidades ya era algo inusitado el modo y manera en que se organizaban y, sobre todo, guardan vínculos. Esta nueva forma de relacionarse las mujeres supone una heterotopía de filiación que, como señala Muñoz, constituye de por sí «un modelo de relaciones sociales alternativas. Un modelo en el que las mujeres abiertamente se desmarcan de las estructuras de parentesco [...] que rigen en la sociedad patriarcal» (*ibid.*: 48; piénsese, por ejemplo, que en algunos beateríos el sistema de elección de la hermana mayor pudo ser rotatorio). En cualquier caso, como señala Miura (1991: 161), si el beaterío terminó produciendo «una desconfianza generalizada» ello se debió a «su *carácter asociativo espontáneo* y por su sexo, en un momento en donde lo que se valora es el sometimiento a normas y el principio jerárquico» (el subrayado es mío).

La cuestión del excedente demográfico no puede atestigüarse, lo mismo que la que tiene que ver con la diferencia de condición económica, en la misma medida en el caso de los beateríos que en el de los conventos. En general, si, como hemos visto, el beaterío (al menos en uno de sus modelos),

constituye una posibilidad inédita de agencia, con una pretensión extra-institucional y aún de carácter laico, cualquier explicación que busque una condición social o material deberá tomarse con mucha precaución. Primero, porque acaso en esta clase de recogimiento (tal es lo que hemos podido comprobar por la bibliografía consultada, que se limita al espacio neocastellano –Madrid, Toledo, Alcalá de Henares–), la pretensión no puede ser otra que la de la emancipación. Por eso, el que a la postre el destino de los beateríos fuera su absorción por órdenes regulares puede considerarse como una confirmación de su carácter básicamente heterotópico. En cualquier caso, en segundo lugar, no debe perderse de vista que cualquiera de los mecanismos de control patriarcal, incluso si pudieran reconocerse en los beateríos, juegan siempre en este doble juego de control y resistencia a que nos hemos referido reiteradamente. Así, casa familiar/casa de mujeres, convento/emparedamiento, etc.

4. Espacios simbólicos para las mujeres. El juego simbólico de la familia y la resistencia a la institución matrimonial

Como hemos dicho antes, la familia es un modelo de institución patriarcal cuya prolongación simbólica, con sus efectos de control, tiene en el matrimonio la figura formal y simbólica fundamental. Es lo que sucede cuando Cristo aparece como Esposo, en cuyo caso se trasponen igualmente a este matrimonio la condición de sumisión que afectaba a las mujeres en la unión civil y, así, asumían al mismo tiempo que la de «esposas», la condición de «siervas» de Dios. Algo parecido sucede con la identificación de la monja con la Madre de Cristo, en tanto que modelo de resignación y de sacrificio.

Sin embargo, no todas las figuras simbólicas coadyuvan a los mecanismos de control patriarcal. Vamos a fijarnos en dos de ellas: el Sagrado Corazón de Jesús y la Inmaculada Concepción.

Piénsese que ciertos cultos, como el culto a la Cristo Crucificado, comportan la asunción del sacrificio y la renuncia como valores espirituales. La pasión de Cristo es «uno de los aspectos más importantes del devocionario de la espiritualidad barroca» (Lavrín, 1995: 163). Dejando aparte el exceso propio del Barroco y su localización específica en el tiempo (pues aquí queremos presentar conclusiones que puedan extrapolarse a un período mayor, según hemos precisado al comienzo), es claro que la presencia de una devoción centrada en el Corazón de Jesús, en lugar de en la Cruz, ya es de por sí índice de una diferente gestión simbólica de la figura de Cristo. Una diferencia que, nos parece, ha jugado en favor de la agencia de las mujeres. En el caso del Sagrado Corazón, tenemos en la obra de Santa Teresa una de las manifestaciones y

afirmaciones más fuertes de este culto. Como dice Lavrin (*idem*), frente a la cruz, que es «un símbolo de la humillación y sufrimiento de Cristo», el corazón «expresa una enorme fuente de vitalidad, capaz de sentir tanto amor como dolor». Es el amor, como expresión de un sentimiento positivo y generoso, lo que puede ser vehiculado a través de la figura del Corazón de Jesús. Así, si el amor mismo constituye un sentimiento no sacrificial, y si incluso permite connotaciones eróticas cuya presencia en la poesía mística ha sido señalada con frecuencia², la promoción en las monjas de esta devoción supone la afirmación de este sentimiento por encima del de la obediencia y de cualquier otro sentimiento fruto de una restricción o de una penitencia. Por otra parte, el corazón es un símbolo de la humanidad de Cristo, que queda reforzada precisamente por esta ambigüedad del corazón como órgano de sufrimiento y de vida. En efecto:

...el corazón está asociado a un simbolismo particular; abarca distintos tipos de discursos que en la segunda mitad del siglo XVII dieron origen a una devoción: la del Sagrado Corazón de Jesús, que le confirió nuevos significados a antiguos símbolos religiosos, para exaltar de manera singular la corporeidad y en consecuencia la humanidad de Cristo (Glantz, 2005: 117-118).

El caso del culto a la Inmaculada Concepción es todavía más claro. Por una parte, se sirve de un rasgo exclusivamente femenino, como es la concepción, pero, y en esto reside la fuerza heterotópica que tiene el símbolo, utilizando precisamente su condición de prodigio, digamos en su *condición de excepción, cuyo matiz negativo y de resistencia frente al control patriarcal que se ejerce a través de la maternidad es claro*. Porque, ¿qué es la Sagrada Familia sino *una institución heterotópica*, y ello no debido a su condición inédita, que lo es, ni porque haya tras ella una interpretación sesgada del símbolo, sino precisamente por su condición no-humana? Dicho de otra manera, ¿no es la Sagrada Familia una institución, cuando no matriarcal, a-patrida, pero en cualquier caso un simulacro de la institución familiar? En este sentido, la promoción de este Misterio que, como en general cualquier misterio, constituye un espacio heterotópico respecto a *la naturaleza* y su orden propio (un orden que, como es sabido, ha sido utilizado por el patriarcado como fundamento legitimador de la diferencia entre mujer y hombre, donde la primera ha quedado adscrita a la naturaleza mientras que el hombre recibía su significación y capacidades de parte de la

² Lavrin cita el caso de una monja, Sor Isabel de la Encarnación, que antes de morir pudo «experimentar a Cristo “en su corazón en forma de hermosísimo Cordero, que excitaba tal incendio de amor en su pecho, que brotaban a lo exterior las centellas en ferventísimos afectos...”» (Lavrin, 1995: 163).

sociedad), constituye «una completa novedad» (en este caso, como vemos, a cuenta de sacar a la mujer de la naturaleza; ahora diremos algo más sobre esto). Concretamente es una novedad en el siglo XV (Graña, 2000: 123), que marca una inflexión importante respecto a la espiritualidad medieval y que, además, tiene un claro *alcance feminista*, lo que quiere decir *político*. Como ha señalado Graña (*ibídem*: 123-4), esta novedad no se percibe como un cambio natural en la Iglesia sino que se inscribe en un contexto polémico. Más aún, este contexto «en que se enfrentaban partidarios y detractores de la Inmaculada Concepción de la Virgen, [constituye] una polémica paralela en el tiempo a la conocida como “Querrela de las Mujeres”, en que se dirimían posturas a favor y en contra de la valía de las mujeres, su derecho a la educación y a la visibilidad social e histórica» (*ídem*).

En este estudio sobre los orígenes de la orden inmaculista Graña vincula este contexto polémico con la búsqueda de una institución autónoma en la que las mujeres ganarían una agencia dentro de la Iglesia (y acaso también dentro de la sociedad) hasta entonces inédita. «Se trataba de establecer un espacio regido por la autoridad y la mediación femenina» (Graña, 2000: 126). Esta posibilidad se sirve de las posibilidades simbólicas, de eso que se ha dado en llamar «política de lo simbólico» (citado en *ibídem*: 124), que encontramos en *procedimientos de resignificación* (Graña). Podemos especificar tres objetos de resignificación distintos. Primero, la Virgen no solo da su consentimiento a la Encarnación sino que también lo hace en la Expiación de su Hijo, lo cual tiene un sentido simbólico paralelo al de esa otra entrega del Cuerpo de Cristo que es la eucaristía. Por eso la Virgen «aparece representada como sacerdote en ciertas imágenes medievales» (*ibídem*: 125). Segundo, liberada de todo pecado, no sólo hace extraordinaria la Concepción sino su propia condición de mujer humana. La Virgen asume así un carácter «semidivino, pues reconocerla libre de todo pecado implicaba convertirla en el ser más perfecto después de Cristo» (*ídem*). En este sentido, la *Vita Mariae* viene a sumarse al relato de la *Vita Christi* que era por entonces el dominante. Por último, si esta misma condición se extiende a la propia madre de la Virgen, que la ha concebido a su vez sin pecado, Santa Ana recibe una nueva valoración, quedando ubicada igualmente en la genealogía de Cristo.

Esta política de lo simbólico iba de la mano de peticiones de agencia para la orden, tanto en aspectos formales como de gestión de la comunidad y de sus espacios, peticiones que eran verdaderamente excepcionales. Algunas que pertenecen a la gestión propia de lo simbólico, pero cuyo alcance institucional era evidente, como la solicitud de una vestimenta específica o de una liturgia propia (Graña, 2000: 125-126). Otras, éstas ya expresamente institucionales, como la petición de una flexibilidad jurisdiccional, solicitando la adscripción a una orden que tuviera mecanismos mitigados de obediencia (es el caso referi-

do por Graña de la solicitud de Beatriz de Silva de poner la nueva orden inmaculista bajo la orden cisterciense; cf. *Op. cit.*: 127), así como el poder darse unos estatutos propios, elegir a los confesores, observar la clausura bajo el solo control de la abadesa (recuérdese lo que dijimos más arriba), etc. En este sentido vale la pena destacar la petición de poder ser dispensadas por la abadesa de la obligación del ayuno, pues, si como hemos visto, los mecanismos de control patriarcal se ejercen igualmente sobre el cuerpo (que es el horizonte de la determinación simbólica de la Virgen como Madre de Dios, aunque, por otros mecanismos de resignificación, haya podido procurar su libertad, como hemos visto) estaba precisamente en el cuerpo, esta dispensa constituye un auténtico resorte liberalizador (la expresión es de Graña, en *ibíd.*: 128) toda vez que procura un «control del espacio y del propio cuerpo» de las monjas (*ídem*).

5. Economía y heterotopía social. Las posibilidades de una «feminización» de la economía

En el caso de los conventos novohispanos, sobre todo, era habitual que el convento tuviera, un grado importante de participación en la economía de la urbe, especialmente como instituciones de préstamo. De hecho, esta actividad constituía una oportunidad para las familias con posibles de gestionar su riqueza en un marco que en cierto modo estaba fuera de los mecanismos de control del estado. El excedente monetario no sólo iba destinado a los conventos, a su fundación o a las dotes de sus novicias, con una finalidad suntuaria sino que con frecuencia obedecía a intereses específicamente económicos y particulares.

Si, como venimos diciendo, los beateríos constituyen unos espacios particularmente heterotópicos, la explicación que los vincula a mujeres de familias con menos ingresos, en contraste con aquellas que disponían de dinero para cuantiosas dotes o para participar en la construcción de nuevos monasterios, debería ser difícil encontrar una vinculación entre el beaterío y la falta de ingresos de las beatas. El «estereotipo», como lo llama Miura (1991: 148), relaciona el beaterío con la pobreza. Esto, confirma, es así casi siempre en el caso de aquellas que viven en soledad, aunque también se diera el caso de alguna beata individual, pero no es lo habitual cuando se trata de recogimientos en casas, donde es preciso que haya un cierto dinero. Más bien debería hablarse de una cierta «amplitud socioeconómica» (150) cuando se analizan las posibilidades económicas de las beatas. Pensemos que también se daba el caso de que el beaterío era utilizado con el propósito de eludir impuestos toda vez que, al igual que los conventos, tenían exenciones fiscales.

Sea como fuere, el movimiento beato es, como institución que quería lograr una agencia para las mujeres, un movimiento para el que con frecuencia la pobreza era una seña de identidad y un modo de gestión de la vida religiosa que se oponía, y lo hacía además visiblemente, a la suntuosidad con en algunos casos era llevada la vida en los conventos. En este sentido, algunos de los beateríos se conformaron durante el siglo XVI con intenciones parecidas a las de las reformas de los conventos que tuvieron lugar en España, durante el siglo XVII, y en América, durante el siglo XVIII, anticipando así una rehabilitación de la pobreza que con ellos, como decimos, no pudo triunfar. Los beateríos, por esa su vocación mendicante, constituyen en cierto modo *heterotopías económicas*, esto es, al menos *respecto de la incipiente gestión especulativa* y mercantil de estos tiempos.

En todo caso, allí donde hubiera una economía independiente, como era el caso de los conventos, la presencia de las mujeres en ellos permitió un acceso al dinero y a su gestión (recuérdese el caso de Sor Juana) que no hubiera sido posible en el siglo. Por ello hablar de «feminización» no debe entenderse como una nueva forma de administración sino como el hecho inédito de que ésta estuviera en manos de las mujeres, que se habrían servido de este modo de una posibilidad que les brindaba la heterotopía conventual, y en general la eclesiástica, la de una cierta independencia fiscal, por ejemplo, en provecho de sus propias comunidades.

6. Las letras como heterotopía. Escritura y resistencia al patriarcado (una hipótesis a modo de conclusión)

La posibilidad de que las mujeres recibieran una formación que no fuera doméstica era muy escasa. La vida conventual daba acceso al conocimiento de las letras así como a su ejercicio. Ciertamente no fue lo común en esta época y mujeres como Teresa de Ávila o Sor Juana Inés de la Cruz son excepcionales. Sin embargo, no debe desconsiderarse la vinculación entre la posibilidad de la escritura y la constitución de una suerte de «identidad subjetiva» de las mujeres. Donde los conventos funcionarían a modo de *escuelas heterotópicas*.

En todo caso, si atendemos a la cuestión de la confesión, tal y como se ha planteado en relación a los mecanismos de agencia de las mujeres, especialmente en los beateríos, *la escritura* puede considerarse también como un *mecanismo ambiguo*, que habría obrado como un modo más de incitación a los discursos y en esa medida también como modo de control de la subjetividad femenina, al tiempo que hacía posible una independencia y una autonomía subjetivas que de otro modo no habría sido posible. Pensemos en que tanto

Santa Teresa de Jesús como Sor Juana Inés de la Cruz tienen problemas con sus escritos y que, tanto una como otra, coinciden en justificarse señalando que fueron incitadas a escribir por hombres (o, como era frecuentemente el caso de otras monjas, por el Padre). Esta particular elusión de su autoría confirma que en tales textos lo que había de más heterotópico era precisamente *la firma* de tales mujeres. Porque la escritura es, verdaderamente, «un espacio de poder» (la expresión es de Muñoz, 1994: 139).

En todo caso, también podría establecerse una comparación entre dos clases de agencia de las mujeres. Por una parte la de los conventos, que podía estar vinculada a la escritura, y por otra la de los beateríos, cuyo propósito y modelo de vida era de una naturaleza diferente, más práctica diríamos (esto no es así en todos los casos y tan sólo queremos confirmar una posibilidad de establecer distingos y matizaciones). Acaso en los casos destacados de monjas que escriben se observa en realidad una suerte de respuesta directa al patriarcado, una resistencia que se sirve de sus mismos procedimientos, que, como sabemos, están en los textos sagrados, las Escrituras, en torno a los cuales se organizan toda una serie de mecanismos de exégesis, que no son otra cosa que modos de control del sentido y de la opinión sobre los que recae, obviamente en otro nivel, la sanción de la firma patriarcal. Por eso, el hecho de que las monjas que son incitadas a escribir estén redactando a la postre, y no siempre conscientemente, sus auto-biografías, supone entender que la afirmación de la personalidad y de la agencia de alguien tiene en el texto escrito un mecanismo fundamental. Como parte de una suerte del *devenir-novela* que, desde el Arcipreste de Hita hasta Cervantes, atraviesa estos siglos. En cambio, cuando lo que se entiende como resistencia es la gestión de otros espacios y otros modos de vida, modos que no pasan necesariamente por la producción escrita, acaso se esté también ante otra forma de devenir, un *devenir-drama*, o un devenir-acontecimiento si se quiere, que sería el modo apreciable en los beateríos y en general en todas las órdenes mendicantes. Un modo en el que la escritura sería algo totalmente ajeno.

BIBLIOGRAFIA

- BRACCIO, G. (2000): «Una ventana hacia otro mundo. Santa Catalina de Sena: primer convento femenino de Buenos Aires», en *Colonial Latin American Review*, vol. 9, no. 2, pp. 187-213.
- FOUCAULT, M. (1999): «Michel Foucault, una entrevista: sexo, poder y política de la identidad», en *idem: Estética, ética y hermenéutica*, Barcelona, Paidós, pp. 417-429.
- (2001): *Dits et écrits*, Paris, Gallimard-Quarto.

- GLANTZ, M. (2005): «El jeroglífico del sentimiento: la poesía amorosa de Sor Juana», Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05815174255-748273254480/p0000001.htm#I_0_ (consultado: 30 de marzo de 2009).
- GRAÑA CID, M^a del Mar (2000): «¿Mujeres divinas? Autoría femenina e identidad monástica en los orígenes de la Orden de la Inmaculada Concepción (1484-1526)», *Miscelánea Comillas*, 58, pp. 117-153.
- LAGARDE, M. (2006): «Pacto entre mujeres y sororidad», ponencia leída en Madrid (10 de octubre), en [pmayobre/textos/marcela_lagarde_y_de_los_rios/sororidad.pdf](#) (consultado: 5 de abril).
- LAVRIN, A. (1995): «Espiritualidad en el claustro novohispano del siglo XVII», en *Colonial Latin American Review*, vol.4, no. 2, pp. 157-177.
- MIURA ANDRADES, J. M. (1991): «Formas de vida religiosa femenina en la Andalucía medieval. Emparedadas y beatas», en *Religiosidad femenina: expectativas y realidades* (ss. VIII-XVIII), pp. 139-164.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, A. (1988): *Mujer y experiencia religiosa en el marco de la santidad medieval*, Madrid, Marical Pons.
- (1991): «Las mujeres en los ámbitos institucionales de la religiosidad laica: las cofradías devocionales castellanas (ss. XV-XVI)», en *Religiosidad femenina: expectativas y realidades* (ss. VIII-XVIII), pp. 93-114.
- (1994): *Beatas y santas neocastellanas: ambivalencias de la religión y políticas correctoras del poder* (ss. XIV-XVI), Madrid, Comunidad de Madrid.
- MUÑOZ FERNÁNDEZ, A., Graña Cid, M^a del Mar, eds. (1991): *Religiosidad femenina: expectativas y realidades* (ss. VIII-XVIII), Madrid, Al-Mudayna.
- SEGURA GRAIÑO, C. (2005): «Problemas y retos de la historia de las mujeres», *Vasconia*, 35, pp. 505-513.

Recibido el 26 de julio de 2009
Aceptado el 23 de septiembre de 2009
BIBLID [1132-8231 (2010)21:149-167]

La mujer granadina como mecenas de espacios funerarios durante el Antiguo Régimen²

The Women of Granada as Patrons of Funeral Spaces during the Ancien Régime

RESUMEN

En la Granada moderna, en un momento histórico en que la mujer estaba muy limitada legal y socialmente, se pueden encontrar casos excepcionales en los que estas se convirtieron en promotoras de importantes espacios concebidos como sepultura de sus familias. Normalmente sus nombres no salieron a la luz, escondidos tras los de sus maridos o tras el apellido del linaje al que pertenecían.

Algunos de estos lugares habilitados como capillas funerarias en el interior de los templos granadinos difícilmente podrían ser ahora identificados como tales, y menos aún, dar testimonio del alcance, de la importante actuación de mecenazgo llevada a cabo por aquellas mujeres que los gestionaron.

Palabras clave: mujer, Antiguo Régimen, mecenas, tumba, capilla.

ABSTRACT

In modern Granada, at a time in history when women were very restricted in legal and social terms, there were some exceptional cases in which they became the instigators of important spaces which were conceived as burial places for their families. Their names were not normally made public, as they were hidden behind the names of their husbands or the surname of their lineage.

It would be difficult to identify some of these places endowed as funeral chapels inside Granada's churches, and even more difficult to understand the scope of the important patronage undertaken by the women who were their benefactors.

Key words: woman, Ancient Regime, benefactor, tomb, chapel

Durante el Antiguo Régimen no serán muchos los casos en que podamos encontrar a la mujer tomando decisiones respecto a la gestión de su propia sepultura. La legislación y los usos sociales las habían relegado a un papel

¹ Dipartimento di Progettazione e studio dell'architettura della Facoltà di Architettura della Università Roma Tre (Roma-Italia).

² Proyecto de investigación Postdoctoral: La cultura della morte (Ref. 2008-0405).

secundario en el que la mayoría solían acatar los dictados señalados por su padre o su esposo, como tutores y cabezas de familia.

Así lo más normal es que en el momento de testar optasen por enterrarse en la sepultura familiar (natural o política), en caso de contar con una entre sus propiedades. Esto no sólo suponía un abaratamiento en los costos funerales sino también la asunción expresa de la pertenencia a un linaje determinado.

Pocas serán las oportunidades en que sus nombres aparezcan en titulaturas y epitafios asumiendo una posición de igualdad con respecto a sus esposos. Sin embargo, algunas de ellas participaron muy activamente en la promoción, edificación y decoración de sus capillas funerarias.

Este es el caso de algunas importantes damas de la nobleza y la oligarquía granadina que detentaron un papel habitualmente asignado al varón cuando este moría. Porque la viudedad se convertía en el único estado en que la mujer, si tenía una acomodada posición que no la obligara a embarcarse en un nuevo matrimonio, podía tomar, en cierta medida las riendas legales de su vida. Se les restituía su dote, se quedaban como tutoras de sus hijos menores y en muchos casos como albaceas y ejecutoras competentes si habían contado con la confianza del marido.

La viudez de una mujer en la época que nos ocupa les podía brindar una libertad que preocupó mucho a moralistas y literatos, que veían cierto peligro en una situación que se entendía como anormal, al no contar con la figura de un varón a la que estuviera directamente sometida. Un estado de una cierta indefinición legal, que como un mínimo reducto de autonomía les daba el margen suficiente para disponer de un modo muy similar al de los hombres³.

Ahora bien, debemos tomar en consideración otro aspecto esencial en nuestra argumentación. Tan ardua como puede resultarnos la tarea de buscar estos casos de promoción artística femenina durante el Antiguo Régimen puede ser la de identificar en el interior de los templos granadinos los espacios que les sirvieron como capillas de enterramiento y a los que por tanto podemos añadir el calificativo de funerarios. Las huellas visibles de muchos de ellos se han perdido para siempre y actualmente sería complicado que el gran público que visita las iglesias dentro de los recorridos turísticos o incluso los fieles que asisten asiduamente a los mismos pudiera señalarlos como tales.

Siendo observadores podríamos descubrir alguna de las pesadas losas que protegían la bajada a las criptas subterráneas, algo más visibles han quedado

3 Sobre la capacidad de actuación de la mujer y su inserción social en el Antiguo Régimen se pueden consultar un número importante de estudios que se ha visto incrementado considerablemente en los últimos años. De los muchos títulos consultados resultan de especial interés como fuentes directas obras como «Instrucción de la mujer cristiana» de Juan Luís Vives y publicaciones más recientes a nivel general como «La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII» de M. Vigil, «La mujer en España. Historia de una marginación» coordinada por Rafael García Cárcel y en el caso granadino «Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI».

algunas lápidas, aunque muchas se hayan desplazado de sus ubicaciones originales, en lugares destacados todavía se pueden identificar escudos de armas y titulaturas y no suele ser una deducción inmediata el pensar que las rejas que cierran algunas capillas en las iglesias son la señal más evidente de que estamos ante una propiedad privada. El destierro obligado hacia los alejados cementerios, entre otros motivos, ha llevado a la eliminación sistemática de muchos de los elementos que nos habrían ayudado a concebir el interior de las iglesias granadinas no sólo como lugares de culto sino también de enterramiento.

Ahora bien, hay algunas importantes damas que intervinieron decisivamente en la promoción de importantes capillas funerarias. Lo que no deja por menos de constituir una excepción a la regla. Ese es el caso de la capilla mayor de la iglesia de San José en el Albaicín. Uno de los templos más interesantes de la ciudad de Granada ubicado sobre el antiguo solar de una mezquita de la que todavía se conserva su alminar transformado en campanario.

En los alzados de su presbiterio, bajo el arranque de su magnífica armadura, tenemos una titulación con letras góticas doradas sobre fondo azul que recorre la parte alta de sus muros explicando a todo aquel que tenga la paciencia de leerla cómo la labor principal de promoción de este excepcional patronato recayó en Doña Leonor de Manrique⁴. Su esposo, Don Pedro Carrillo de Montemayor, había sido uno de los primeros regidores de la ciudad de Granada, pero su temprana muerte en 1505 y la de su único hijo varón D. Martín de Córdoba, colocaron a esta dama en una posición excepcional para gestionar dicho espacio como sepultura familiar.

Sin duda, se debió encontrar con una coyuntura favorable para poder fundar un patronato sobre un espacio religioso tan privilegiado como era la capilla mayor de una iglesia parroquial. Normalmente la administración eclesiástica no cedió estos lugares para formar parte de un patronato familiar, y en muy pocas ocasiones vamos a encontrar la concesión de este privilegio. En el caso de la ciudad de Granada se hizo con dos parroquias, la de Santiago que tuvo su capilla mayor bajo el patronato colegiado del Tribunal del Santo Oficio y la de San Gregorio que recayó en el Cabildo ciudadano. Sin embargo, en fechas muy tempranas, en las primeras décadas del siglo XVI se debió formalizar esta fundación sobre la cabecera de la iglesia de San José.

Es muy probable que las especiales circunstancias que concurrieron en la organización de la archidiócesis granadina tuvieran mucho que ver a la hora de ceder el patronato de la capilla mayor de este templo. Por un lado, se dejaba

4 Transcripción completa de la titulación: «Esta capilla mando hacer y dotar la muy magnífica señora doña Leonor Manrique para sepultura del muy magnífico señor Pedro Carrillo de Montemayor su marido y suya donde también está don Martín Córdoba, su hijo a quien Dios en la flor de su juventud quito la heredad temporal para dalle la eterna, acabose año MDXXXV».

una parte importante de la carga económica que suponía su construcción y decoración en manos privadas, en un momento que suponemos de gran necesidad al tener que afrontar una enorme tarea constructiva en el territorio recién conquistado para la Fe Católica, tras la conversión de la población musulmana y la consagración de las antiguas mezquitas y su transformación en lugares adecuados al nuevo culto.

Se ha tenido por buena la fecha de 1517 como la del derribo de la antigua fábrica de la mezquita sobre la que se levantará la parroquia de San José en el núcleo de un barrio habitado mayoritariamente por cristianos nuevos. Por lo que es factible que desde la muerte en 1505 hasta ese año se hubieran podido llevar a cabo los trámites necesarios para ir dando forma legal al patronato de esta capilla mayor. Desafortunadamente no tenemos documentos que pudieran atestiguar la voluntad de Don Pedro Carrillo de enterrarse en este lugar concreto, aunque el cargo desempeñado en la administración de la ciudad como uno de sus primeros regidores y la elevada posición tanto de su familia como de la de su esposa, les llevará a asumir un papel singular. Como instrumento ejemplarizante entre un vecindario al que las autoridades eclesiásticas mantenían bajo un estricto control en todo aquello que tenía relación con los usos religiosos. Es decir, la actuación que presumiblemente llevó a cabo Doña Leonor, sería la de estar al servicio de la Iglesia granadina asumiendo un papel de promoción directa de la fábrica de su capilla y del soporte económico necesario para, no sólo costear la construcción y decoración de ésta, sino parte del culto que en ella se celebrara.

Es decir, los intereses privados familiares de perpetuarse en la memoria en uno de los espacios más significativos de Granada se conjugaban a la perfección con los de una Iglesia en período de formación y que se encontraba ante el reto de adoctrinar a una numerosa comunidad de nuevos fieles. No se estaba fundando el patronato sobre la capilla mayor de una iglesia conventual, hecho que habría entrado dentro de la normalidad desde la Baja Edad Media, sino de una parroquia, que pretendía erigirse en centro y referente espiritual para la población morisca.

La institución del patronato en la capilla mayor de San José implica una serie de privilegios para la familia, como colocar sus armas en lugar destacado. Algo que lograran ostensiblemente al situarlas en el arco toral que abre la capilla y en la parte alta de sus paredes. A esto se le suma la cartela o titulación en que se identifica a sus patronos. En este caso, una larga banda bajo la base de la bóveda que recuerda mucho a la que luce en la Capilla Real, panteón de los Monarcas Católicos, dando sin duda una referencia más de la antigüedad de este patronato. Ahora bien, no debemos dejar pasar la referencia expresa que en ella se hace a la labor de la viuda, Doña Leonor, que como amante y sumisa esposa dice estar cumpliendo los deseos de su

marido; como madre que no deja pasar la oportunidad para manifestar públicamente el dolor por la temprana muerte de un hijo, pero que no se olvida de señalarse a sí misma, en primer lugar como la gestora de tan magno proyecto funerario.

La labor llevada a cabo por nuestra mecenas sería continuada por otras mujeres de su familia, como su hija Elvira, viuda de Don Bernardino de Mendoza, Capitán General de las Galeras españolas, que la dotó de importantes rentas y acrecentó las memorias piadosas del patronato, lo que sin duda le valió para perpetuarse en el recuerdo de sus sucesores que mencionan esta capilla mayor como «la capilla de Doña Elvira»⁵.

Por las mismas fechas en las que Doña Leonor se ponía al frente del patronato de la capilla de San José, su hermana Doña María de Manrique estaba poniendo en marcha uno de los proyectos artísticos más interesantes de la Granada moderna. El del patronato de la capilla mayor del convento de San Jerónimo.

La personalidad y el trabajo de mecenazgo llevado a cabo por esta dama ha contado con el favor de distintas investigaciones, sin duda, debido no sólo a la excepcionalidad de la obra que gestionó sino también al estar unida a la memoria de una figura como la del Gran Capitán, Don Gonzalo Fernández de Córdoba⁶.

En este caso concurren idénticas circunstancias a las de su hermana, ya que tras la muerte de Don Gonzalo, y sin hijos varones que pudieran tomar las riendas del proyecto del que sería panteón familiar, la viuda será la encargada de gestionar todo lo concerniente a la fundación del patronato del primer espacio renacentista en la ciudad de Granada.

En el testamento que el Gran Capitán otorgó sólo un día antes de morir dispuso una sencilla manda en la que deja en manos de su esposa el definitivo emplazamiento de su cuerpo. «*Y mando que si Dios nuestro Señor fuere servido de disponer de mi en esta enfermedad mi cuerpo sea depositado en el monasterio de señor*

5 A. H. D. Gr. Libro de memorias de la iglesia de San José. 1597. Fol. 95-95v. Asiento de la memoria de misas fundada en el altar mayor de San José por Francisca de Mendoza.

Francisca de Mendoza es nieta de Doña Elvira Carrillo y esposa de Alonso Maza alguacil mayor de la Audiencia. Fue sepultada en la capilla mayor de San José según dispuso en su testamento otorgado el 26 de marzo de 1573 Pedro de Gálvez, en el cual ordenó se fundará una memoria de misas «*en el altar mayor de la capilla de Doña Elvira*».

6 Desde poco después de la muerte del Gran Capitán se han multiplicado las publicaciones aludiendo a su vida y sus méritos como militar y estratega. Sirvan como ejemplo las de Pérez del Pulgar, «Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán» escrita por encargo del emperador Carlos V o «La vida y chronica de Gonzalo Hernández de Córdoba» por Pablo Iovio, obispo de Nocera. En fechas más recientes se han publicado distintos estudios que abarcan un amplio campo científico como los de Ruiz-Domènec «El Gran Capitán: Retrato de una época» o el compilado por Primo Jurado, «El Gran Capitán: de Córdoba a Italia al servicio del rey», entre otros.

San Jeronimo extra muros de esta cibdad de Granada, et que de alli sea puesto et enterrado donde la duquesa mi muger quisiere et hordenare»

Hemos de tener en cuenta la utilización de dos términos que aparecen en esta manda testamentaria. El depósito del cuerpo se tenía por una ubicación temporal por lo tanto cuando se dispone que el cadáver del Gran Capitán «sea depositado» en San Jerónimo se está indicando un destino que no tiene porque ser definitivo, ya que éste quedará a elección de Doña María, quien señalará el lugar donde finalmente ha de ser enterrado.

La duquesa, sin duda siguió los dictados de su marido y para ello solicitó a Carlos V el patronato de la capilla mayor de San Jerónimo. Este asunto fue estimado favorablemente y en 1525 ya se había concretado la cesión. Mientras tanto los restos mortales del Duque estuvieron depositados en la capilla mayor del Convento de San Francisco, que se había convertido en panteón de los Fernández de Córdoba.

Es muy posible que para agilizar los trabajos de construcción y decoración de su capilla, Doña María decidiera trasladar su residencia de forma definitiva a una gran casa que acabaría siendo el centro del que después se conocería con el nombre de Barrio de la Duquesa. Sería poco el tiempo en que pudiera tomar el control de tan magno proyecto, ya que sólo dos años más tarde moriría, en junio de 1527, pero éste le serviría para dejar al menos esbozadas, las líneas generales del cambio artístico sustancial que sufriría un proyecto arquitectónico que se inició como gótico y que finalmente se convertiría en paradigma del primer renacimiento llegado a la ciudad de Granada. La decisiva intervención de esta dama, haría de esta obra no sólo el panteón del héroe, sino el monumento para perpetuar la memoria de su estirpe, en el sentido clásico de este concepto.

Contando con la colaboración del que era prior del convento Fray Pedro Ramiro de Alba renovó en su cargo a Jacobo Florentino que ya trabajaba en la fábrica de San Jerónimo antes de la concesión del patronato la Duquesa. Desafortunadamente el artista italiano muere en enero de 1526, por lo que los trabajos debían pasar a otras manos. Esta cuestión quedó resuelta en los últimos meses de vida de Doña María y en el testamento que ésta redactó, en que se preocupó muy especialmente de que las obras del panteón se terminaran. Para ello eligió a otro artista experto conocedor del léxico artístico renacentista, con una formación en Italia y por tanto continuador del proyecto en el «estilo a lo romano» como por entonces se llamaba a la nueva estética proveniente de la península italiana.

Se ha apuntado por diversos investigadores que en la elección de Siloé pudo pesar mucho el hecho de que éste hubiera tomado gran fama como escultor en un ámbito muy concreto, el de la estatuaria funeraria. La voluntad expresa de la Duquesa era dotar con una importante decoración escultórica en clave clásica el interior del presbiterio y el crucero de San Jerónimo, cerrar este con una reja,

colocar un retablo y unos mausoleos para ella y su esposo. En este trabajo estuvo el maestro burgalés hasta 1547, año en que los desacuerdos con el nieto de la Duquesa, heredero de la casa y sucesor en el patronato de la capilla mayor, le llevaron a dar por concluido su contrato sin llegar a realizar ni la reja, ni el retablo ni los sepulcros⁷. Obras que de haberse llevado a término habrían entrado en seria competencia con las de otro panteón cercano, el de los Reyes Católicos en la Capilla Real.

La promoción de esta importante capilla funeraria siguió contando con el favor de otras mujeres de la familia del Gran Capitán. Ninguna de sus hijas pudo hacerlo directamente ya que dos de ellas murieron muy jóvenes y Doña Elvira lo hizo en 1524 en Italia, todavía en vida de su madre, la I Duquesa de Sessa. Sin embargo, curiosamente sería la III en el título, Doña María de Sarmiento⁸, quien a pesar de haber concentrado sus esfuerzos de mecenazgo en la fundación del Convento de la Piedad, contiguo a la que había sido residencia familiar en el centro del barrio de la Duquesa, dejó riquísimos legados artísticos para enriquecer el servicio litúrgico de su capilla en San Jerónimo.

Entre otros objetos legará al convento un portapaces de oro al que tiene en gran estima, ya que fue un regalo del Rey francés a su padre, el secretario del emperador, Don Francisco de los Cobos. El valor de este legado la lleva a señalar una serie de precauciones que se han de observar en el momento en que los frailes lo reciban y especialmente prohíbe que lo dividan en distintas piezas. Porque, según su juicio artístico «*es pieza que el tiempo no corrompera ni disminuirea*». Es esta una opinión que da buena cuenta del gusto de Doña María de Sarmiento, y del conocimiento que tenía con respecto a la valoración de obras de arte⁹.

7 Con respecto al proyecto del panteón del Gran Capitán se ha realizado recientemente una interesante tesis doctoral sobre algunos aspectos iconográficos por parte de Antonio Luís Callejón, en el que además recoge una detallada información sobre las circunstancias que concurrieron durante su ejecución.

8 Doña María de Sarmiento era la hija del secretario de Carlos V, Don Francisco de los Cobos y se casó con el único nieto varón de los Duques de Sessa, Don Gonzalo. El matrimonio se concertó en 1538 por parte de uno de los tíos de Don Gonzalo, que había quedado huérfano siendo un niño al morir su madre Doña Elvira Fernández de Córdoba (hija del Gran Capitán y de Doña María) en Sessa y poco tiempo después su padre Luís Fernández de Córdoba.

El marido de Doña María de Sarmiento es el nieto al que hemos hecho referencia cuando señalamos los desacuerdos con el maestro Diego de Siloé.

9 A.H.D.Gr., Sección Patronatos, Leg. 27, Pieza 1. Testamento de la III Duquesa de Sessa, Doña María de Sarmiento otorgado en 1601.

La pieza que describe tenía como principales motivos un Nacimiento y un camafeo orlado con cuatro ángeles, mientras que las caras interiores se decoraban con las imágenes de la Sibila Tiburtina y el emperador Octaviano y la Reina de Saba y el Rey Salomón, al parecer, todo ello ejecutado en oro. Por lo que es perfectamente comprensible que disponga especialmente el modo en que se ha de custodiar en el convento, exponiéndose únicamente en el altar en determinadas celebraciones. Incluso detalla como se ha de producir la entrega del portapaces, obligando a que se encuentre presente un escribano que dé fe de la misma y el contraste de la ciudad que ha de autenticar su peso y por tanto su valor.

En una labor similar, vamos a encontrar a otras importantes mujeres de la sociedad granadina. Concretamente, una dama también de la rama de los Fernández de Córdoba, Doña Francisca. En ésta recayeron las gestiones del patronato de la capilla mayor del Convento de San Francisco Casa Grande, en el barrio del Realejo. Tras la muerte de su esposo y primo Don Luis Fernández de Córdoba en 1592, sería ella la encargada de decorar este espacio funerario panteón de la familia.

Se trataba sin ninguna duda, de uno de los templos más importantes de la ciudad, construido por la orden franciscana al amparo del que sería primer Arzobispo de la diócesis granadina Fray Hernando de Talavera, en cuyas casas se levantó, y que sería cabeza de la provincia franciscana de Andalucía oriental. Socorrido desde su fundación por parte de la Casa real castellana, se constituyó en el ejemplo señero de la arquitectura gótica en Granada. Debido a ampliaciones que se fueron realizando, acabó configurándose en una gran manzana en la que su iglesia de nave única con capillas laterales a ambos lados quedó extrañamente encajada entre dos grandes patios.

Aunque la construcción de la iglesia conventual se realizó con premura, en los años inmediatos a la conquista, las sucesivas ampliaciones a las que fue sometida y la concesión del patronato de su capilla mayor a los Fernández de Córdoba pusieron en manos de esta familia el importante compromiso de la decoración del presbiterio. Así, tal y como referíamos en párrafos anteriores a finales del siglo XVI todavía no contaba con un retablo acorde a la grandeza del templo. Y aquí es donde, seguramente la fuerte personalidad de Doña Francisca Fernández de Córdoba surge como una importante mecenas artística, para hacerse cargo de las gestiones necesarias para decorar su capilla de enterramiento.

Se repiten unas circunstancias similares a los casos vistos anteriormente, una dama de familia noble, que tras enviudar y sufrir la muerte de su único hijo varón¹⁰, queda como única responsable del patronato establecido sobre este espacio conventual. Las primeras noticias documentadas sobre la decoración de esta capilla mayor se reflejan en el testamento que hizo Doña Francisca en 1515, por indicación de sus médicos en el momento en que se encontraba aquejada de una enfermedad. Actitud sin duda, muy prudente, dada la importancia de los asuntos que habían recaído en su persona.

Ya en su testamento declara su intención de enriquecer su capilla en San Francisco con un retablo *«en el altar mayor que tome todo el testero y arco y se ponga en el las ymagenes que yo tengo dadas para el dicho altar mayor»*, además de

10 HENRIQUEZ DE JORQUERA, F.: *Anales de Granada. Descripción del Reino y Ciudad de Granada. Crónica de la Reconquista (1482-1492). Sucesos de los años 1588 a 1646*. Pág. 555. Relata la muerte de Juan Fernández de Córdoba en 1607 en Madrid y cómo se le trajo a Granada para recibir sepultura en la capilla mayor de San Francisco que habían dotado y fundado sus padres.

una «*reja de madera*» para cerrar la capilla y cuatro candeleros de plata. Para completar la dotación de la capilla dona una serie de objetos litúrgicos para su servicio¹¹.

Sólo un año después contrata la ejecución del retablo con el escultor granadino Bernabé Gaviria que se haría cargo de todos los trabajos en madera, desde la traza del conjunto, al ensamblaje y la elaboración de las tallas y relieves mientras que de la parte de pintura se encargaría Pedro de Raxis (Gila Medina et al., 2002: 118). Posiblemente dos de los mejores artistas que por aquel momento podían encontrarse en Granada, y que debieron llevar a cabo una gran obra, acorde a la importancia del templo y de la familia comitente.

Desafortunadamente ambos, templo y retablo, han desaparecido pero hasta nosotros ha llegado la suficiente documentación para que podamos recrear la imagen y la excelencia artística conseguida en este privilegiado espacio funerario que debió ser el presbiterio franciscano.

Volviendo sobre la decisiva actuación de Doña Francisca Fernández de Córdoba debemos incidir en dos aspectos fundamentales. Por un lado, el demostrado interés que tenía esta señora en gestionar convenientemente todo lo que fuera necesario para que la capilla mayor del templo franciscano se incluyera entre los bienes de un mayorazgo que había recaído en su nieto. Todo ello tras pleitear reiteradamente con otra rama de la familia Fernández de Córdoba que reclama los derechos sobre este espacio, especialmente tras la muerte de su único hijo varón, Don Juan, que no había dejado descendencia legítima, sino natural¹². Seguramente sus asesores legales serían también los encargados de guiarla en la contratación del retablo de la capilla, ya que se recogían un sinnúmero de detalles tendentes a proteger a su promotora ante el posible incumplimiento de los artistas (Gila Medina et al., 2002: 118-119).

Ahora bien, no sólo mujeres de tan destacada posición social y económica fueron las encargadas de proporcionarse a sí mismas y a los suyos importantes espacios en el interior de las iglesias granadinas en que conservar sus cuerpos hasta el fin de los días, además de su memoria ante las miradas del resto de sus conciudadanos.

11 A.H.D.Gr., Sección Patronatos, Leg. 77. Testamento de Doña Francisca Fernández de Córdoba otorgado en 1615. Explica en su testamento que tiene una pintura en su oratorio de la Virgen «*que esta sentada entre flores*» la cual pretende que se reutilice para el retablo y «*y otras la mejores que parezieren mas apropiado de las que yo dejo en mi cassa*».

12 Juan Fernández de Córdoba tuvo a dos hijos naturales, Luís, quien heredaría el mayorazgo y una hija para la que en un principio su abuela había previsto su profesión como religiosa en el Convento de Santa Paula de Granada, aunque finalmente acabaría preparándole el matrimonio con un caballero jiennense.

Los pleitos que entabló por la sucesión en el mayorazgo y por tanto el patronato de la capilla mayor supusieron un largo enfrentamiento con su primo, el Señor de la Villa de Luque, D. Egas Venegas Fernández de Córdoba, del que según relata en su testamento salio victoriosa.

Así menos conocida, pero no por ello menos importante, será la participación de Isabel Méndez de Salazar en la construcción y decoración de la capilla funeraria de su familia en la iglesia de San José. La primera, inmediata al presbiterio, en el lado del evangelio, destaca entre las demás capillas por tener una mayor profundidad y una rica armadura mudéjar. En la actualidad aparece despojada de la mayoría de los rasgos que la ayudarían a identificarla como lugar de sepultura, sólo la presencia de una reja que la cierra y una sencilla lápida de mármol blanco, casi escondida bajo una alfombra, denotan esta antigua utilidad. A la descontextualización de este ámbito ha contribuido el que sea la escogida para albergar la talla del Jesús crucificado del famoso escultor José de Mora, imagen titular de la conocida como Cofradía de los gitanos que procesiona el Jueves Santos por las calles granadinas. Esto ha motivado el que se recubra todo su interior con entoldados y alfombras en un mismo tono, que destacan así la presencia de dicha escultura.

Aunque llevemos cuidadosamente nuestra mirada hacia el suelo la titulación que recorre la antigua lápida sepulcral sólo menciona a Don Alonso Méndez de Salazar, alcalde de Corte de la Chancillería.

A un lateral se ha visto desplazado un antiguo retablo dedicado a la Virgen de la Antigua y San Bartolomé, como advocaciones particulares de la familia propietaria de la capilla. En sus tablas laterales del cuerpo bajo se puede observar la presencia de dos figuras en actitud orante, la de Don Alonso y su esposa Doña Isabel Méndez de Salazar. Ésta aparece vestida con un monjil, atuendo que solían adoptar las viudas, caracterizado no sólo por el riguroso luto sino por tener un aspecto muy similar al traje de las religiosas de esta época. Colocada de perfil, arrodillada y con las manos juntas sosteniendo un rosario de coral en clara actitud de oración, tiene delante un libro devocional. Se acompaña de un nutrido grupo de damas que asisten como espectadoras de excepción a la predicación de San Bartolomé, que ya se caracteriza con un manto hecho de su propia piel, signo de su martirio.

Doña Isabel Méndez de Salazar representada en el retablo de su capilla.

Hasta el momento este retablo ha sido merecedor de los esfuerzos investigadores que ayuden a dilucidar su autoría, que se atribuye a Petrus Christi II (AA.VV., 2008: 95-96), sin embargo muy poco se ha escrito sobre sus donantes. Se atribuye a D. Alonso Núñez de Salazar la elección de la advocación del retablo, pero lo que seguramente se desconoce es la importante intervención que tuvo Doña Isabel en la promoción y gestión no sólo de la decoración de la capilla, sino de la arquitectura de la misma.

Cuando se ponen en marcha los trámites necesarios para fundar la capellanía de misas que se han de oficiar en la capilla de la familia nos encontramos como Doña Isabel, ha asumido un papel esencial, al ser en esos momentos viuda, ya que en la primera ocasión en que menciona a su marido lo hace como «*mi señor que aya gloria*». Así por la información que nos proporcionan los documentos de la fundación sabemos que fueron de los primeros pobladores del Albaicín y que Don Alonso fue elegido primer jurado de la parroquia en la que ambos fundaron e instituyeron una capilla. Si leemos con detenimiento el documento, observaremos que en la redacción siempre se usa el plural, y a modo de coletilla se dice, que «*tambien añadimos y ensanchamos la dicha nuestra capilla*»¹³. Esta es una referencia que usa para aclarar que sumaron a la advocación de San Bartolomé, la de Nuestra Señora de la Antigua y como se preocuparon de que unos pintores fueran hasta la catedral de Sevilla para copiar una imagen similar que adornaba este templo.

Sabemos que fruto de este matrimonio al menos nació un hijo varón, pero es muy posible que fuera menor de edad en el tiempo en que Doña Isabel, ya viuda, está gestionando todo lo necesario para dotar su capilla con rentas suficientes para su mantenimiento. Así deja constancia de la importancia de su participación en esta tarea explicando «*como yo Ysabel Mendez de Salazar como coedificadora y ordenadora de la dicha capilla con el dicho jurado mi señor y marido e como aumentadora de las rentas y hornamentos della*».

El documento de fundación de las memorias que instituye en su capilla Doña Isabel nos deja entrever aspectos muy interesantes con respecto a su modo de actuar. Según ella misma relaciona había sido deseo de su esposo que se hiciera lo necesario para dejar el apoyo económico necesario para su capilla de enterramiento, sin embargo, tras su muerte había podido comprobar como las medidas tomadas por éste no habían dado los resultados deseados, al parecer por el tipo de cargas que soportan los bienes raíces que debían proporcionar las rentas a la capilla. Así ella, con esa experiencia previa expone que se ha hecho asesorar por letrados y por sus propios hijos, que serán los sucesores en los derechos de la capilla, para de esa forma tomar las medidas encaminadas a suplir los fallos que se cometieron con anterioridad y lograr el correcto funcionamiento de su fundación.

Es muy posible que con su actuación Doña Isabel estuviera haciendo suyos los deseos de su marido, como corresponde a una honorable viuda de la época. Sin embargo, debía contar con la confianza de éste para gestionar todo lo que conlleva el patronato de la capilla de enterramiento. Así en el documento de fundación que referíamos ella señala «*como conmigo por muchas vezes lo comunico*»

13 A. H. D. Gr., Becerro 3º (1617-1636), Fols. 101-104v. Asiento de la capellanía de misas fundada por Sancho Méndez de Espinar y su esposa Isabel Méndez de Salazar en su capilla en la iglesia de San José.

aludiendo a la preocupación que ambos tenían por dar continuidad a esta obra pía. Y, sin duda, sus decisiones se encaminan a cumplir fielmente el papel de promotora responsable.

Un caso muy particular en la promoción de espacios funerarios en las iglesias granadinas es el de la capilla que conocemos, al menos a nivel documental, como «la capilla del patronato de Doña Mencía» en la iglesia de Santa Ana.

Esta iglesia tiene una estructura arquitectónica en la que difícilmente se pueden reconocer las actuales capilletas u hornacinas como capillas funerarias, ya que abren con un sencillo arcosolio en el muro de la nave única que conforma el templo. La primera inmediata al presbiterio, en el lateral de la epístola fue la promovida por Doña Mencía de Arévalo.

Procedente de una familia extremeña, de Zalamea de la Serena, se presenta en las escrituras con las que se funda su capilla como viuda de Juan Muñoz, al que no añade otro calificativo que denote su condición social ni cargo u ocupación. Sin embargo, dice orgullosamente de sí misma que es comadre de partir y señala como objetivos de la fundación auxiliar su alma y las de sus difuntos y corresponder a Dios con los bienes que ha adquirido con su propio trabajo. Para ello dispone que tras su muerte, todos sus bienes se empleen en comprar en su parroquia Santa Ana, una capilla y en el ornato de ésta. Una de sus principales aspiraciones será que esté en «*parte honrada y competente*», se decore con un retablo de la advocación de «*Nuestra Señora con su Hijo precioso en los brazos*» y además se coloquen las imágenes de las seis fiestas principales de la Virgen, todo ello coronado por un Crucifijo flanqueado por la Virgen y San Juan. También en la pared de la capilla quiere que se ponga una piedra blanca de alabastro con una inscripción «*con letras góticas e bien talladas e hondas*» que declare la titularidad y un resumen de las obras pías con que las que ha dotado. Como era habitual, dispone que se cierre con una reja, aunque tenga que ser de madera y los ornamentos necesarios para officiar misa en ella¹⁴.

Sólo cinco años más tarde, en 1570 otorga su testamento y seguramente aún no se habían podido llevar a cabo los trámites necesarios para cumplir sus deseos, ya que llega a señalar como un destino posible para su cuerpo la sepultura de su abuela en su tierra natal. Sin embargo, no tardarán mucho sus administradores en ir gestionando todo lo necesario para hacerse con la capilla y en las siguientes décadas, según consta en los registros de gastos e ingresos de su patronato, se van librando distintas cantidades para decorarla.

14 A.H.D.Gr., Sección Patronatos, Leg. 19, Pieza 1. Documentación del patronato fundado por Mencía de Arévalo. Incluye distintos libros de cuentas entre los que aparecen los gastos ocasionados por la capilla de entierro de la fundadora.

En 1591 se debió concluir el retablo ya que se libra el último pago y un extra por asentarlos, solar de azulejos y ladrillo y blanquear de yeso espejuelo la capilla. En ese tiempo se han comprado frontales, un ara y diversos objetos litúrgicos. Avanzando el siglo XVII hemos rastreado algunos gastos que demuestran el oportuno mantenimiento de la capilla, lo que es sin duda, prueba de la solvencia de las rentas con que la había dotado.

Gracias a este registro sabemos que finalmente su capilla se cerró con una reja, ya que en 1682 se libra el pago a un pintor, Juan Recio, por pintarla y también por dorar las cornisas y el escudo que probablemente se colocó en lugar preferente y visible. Ese mismo año se hicieron cruz, candeleros y atril que hizo el carpintero Francisco de Freile y pintó Juan de Santiago Galindo. El maestro de cantería, Antonio Velázquez, realizó algunos encargos para la capilla, entre otros la losa blanca con la inscripción que había solicitado la fundadora. Los laterales de la capilla se entablaron en 1694 por el maestro de carpintería José de Castro y al año siguiente el pintor Vicente de Cieza hizo dos lienzos para dichos laterales.

Retablo de la capilla de Doña Mencía de Arévalo

No podemos aventurar cual sería la imagen que ofreciera la capilla en la que tanto empeño puso Doña Mencía, pero fruto de sus desvelos es, sin duda, el retablo que actualmente podemos admirar en la iglesia de Santa Ana. Hasta ahora, no eran muchos los datos que se habían podido averiguar sobre esta obra, Gómez-Moreno Calera observa en ella una buena traza, la califica como de corte romanista y la denomina como de la Virgen de la Rosa. Seguramente porque la figuración principal es una pintura, que ocupa la calle central del cuerpo bajo, con María sosteniendo a su Hijo en uno de sus brazos mientras que alarga el otro en cuya mano tiene una flor. En torno a ésta, ocupando las calle laterales, tal y como había dispuesto su promotora, se colocan una serie de tablas, de menor formato, con las festividades o advocaciones marianas. Así tenemos en el primer cuerpo, la Inmaculada Concepción, la Visitación, el Nacimiento y la Presentación en el templo. Mientras el cuerpo alto presenta un perfil piramidal, ya que los laterales quedan de menor altura al colocar una única tabla con la Visitación y la Ascensión dejando en el centro una más alta, con la representación de Jesús crucificado acompañado de María y San Juan. Quedando coronado por un frontón triangular en que se incluye una tabla con Dios Padre y unos tondos con imágenes de santos en los laterales.

Podemos traer a colación algún otro ejemplo en que confluyen distintas circunstancias que lo hacen especialmente singular. Ese es el caso del interés de

Doña Leonor de Cañaveral por comprar una capilla de enterramiento en la iglesia de San Andrés de la capital granadina. El empeño de esta dama, que fue esposa de uno de los veinticuatro de la ciudad, Don Francisco Maldonado de Ayala tiene su origen en los deseos de su madre Doña Jerónima Verdugo que ya había manifestado esta intención en el testamento que había otorgado en 1595¹⁵. El testigo es recogido por su hija en 1605 fecha en la que testa y vuelve a insistir sobre la idea de comprar una capilla en esta iglesia. Ahora bien, no parece servir cualquier capilla, sino que ambas, madre e hija se decantaban por adquirir la que llaman «capilla del Cristo» que tienen intención se convierta en panteón familiar, ya que a ella pretenden llevar los restos mortales de sus progenitores y los del primer esposo de Doña Leonor.

Es muy posible que ambas damas fueran concededoras de las dificultades que podía entrañar la compra de la deseada capilla ya que llegan a señalar varias posibilidades alternativas, como la de comprar otra y trasladar a esta la imagen del Cristo, al que debían tener particular devoción o incluso comprar una en el cercano convento de la Merced. El problema para llevar a cabo la compra no era económico sino derivado del intenso aprovechamiento funerario y por tanto privativo en el que se habían convertido los templos de Granada. Así hasta 1612 no se puede llevar a efecto la operación y cuando así ocurra lo hará con muchas salvedades, ya que la administración de la parroquia no tenía capillas libres que ofrecer a los herederos de Doña Leonor, tal y como respondían a sus demandas «*no ay capilla que se pueda comprar si no es un altar que es casi capilla que esta arrimado a la pared de la sacristía que esto tenga nuebe pies de largo contados desde la pared del altar hacia los pies de la iglesia y trece y medio de ancho*»¹⁶. Así finalmente es como algunos años después de la muerte de Doña Leonor, su sobrino le comprará por doscientos ducados un pequeño reducto en la iglesia, que no tenía más que pared por un lado, quedando delimitada por una simple reja. En el acuerdo, también entró la talla de un Cristo crucificado, del que se hizo una copia por treinta ducados más, para presidir la capillita de Doña Leonor, que a pesar de su escasez recibió buenas rentas con las que sufragar una memoria de misas por su alma y una larga lista de objetos para su servicio litúrgico y varios cuadros y retablos¹⁷.

Sin duda no serán estos los únicos casos en que podamos encontrarnos a interesantes mujeres promoviendo y haciéndose cargo de la gestión de sus capillas funerarias. La importante actuación que éstas realizaron está por

15 A.H.D.Gr., Sección Capellanías, Leg. 470. Testamento de Leonor de Cañaveral y su madre Jerónima Verdugo otorgados respectivamente en 1605 y 1595.

16 A.H.D.Gr., Leg. 335-F/1(2). Libro de Contaduría del Arzobispado 1612. Documentación sobre la venta de una capilla y la talla de un Cristo a D^a Leonor de Cañaveral.

17 A.H.D.Gr., Sección Patronatos, Leg. 33, Pieza 3. Testamento de Leonor de Cañaveral e informe de las mandas que aún están por cumplir. 1617.

descubrir en posteriores investigaciones. Nosotros por nuestra parte, no abandonaremos esta línea de trabajo, y seguiremos la pista de algunas referencias documentales en las que son «ellas» las silenciadas por el ingrato olvido las que dieron nombre y razón de ser a los anhelos de perpetuidad de sus familias en los interiores de las iglesias del extenso Arzobispado granadino.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2000): *Las mujeres y la ciudad de Granada en el siglo XVI*, Granada, Ayuntamiento de Granada.
- AA. VV. (2008): *Fray Hernando de Talavera. V Centenario (1507-2007)*, Granada, Arzobispado de Granada.
- AA. VV. (2003): *Córdoba, el Gran Capitán y su época.*, Córdoba, Real Academia de Córdoba.
- GILA MEDINA, L. et al. (eds.) (2002): *Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande, de Granada. Aproximación histórico-artística*, Granada, Universidad de Granada.
- CALLEJÓN PELÁEZ, A. L. (2006): *Los ciclos iconográficos del monasterio de San Jerónimo de Granada. Hypnerotomachia Ducissae*. Tesis Doctoral defendida en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada, Granada.
- RUIZ-DOMÉNEC, J. E. (2002): *El Gran Capitán: Retrato de una época*, Barcelona, Península.
- RODRÍGUEZ VILLA, A. (1908): *Crónicas del Gran Capitán*, Madrid, Bailly-Baillière.
- PÉREZ DEL PULGAR, H. (1526): *Breve parte de las hazañas del excelente nombrado Gran Capitán*, Madrid, Biblioteca de la Real Academia Española.
- IOVIO, P., (1554): *La vida y chronica de Gonzalo Hernández de Córdoba*, por Pablo Iovio, obispo de Nocera. Agora traducida en nuestro vulgar por Pedro Blas Torrellas.
- PRIMO JURADO, J. J. (Com.): *El Gran Capitán: de Córdoba a Italia al servicio del rey*, Córdoba, Obra Social y Cultural Caja Sur, 2003
- VIGIL, M. (1986): *La vida de las mujeres en los siglos XVI y XVII.*, Madrid, Siglo XXI de España.
- MURIEL TAPIA, M. C. (1991): *Antifeminismo y subestimación de la mujer en la literatura medieval castellana*, Cáceres, Guadiloba.
- VIVES, J. L. (1995 ed.): *Instrucción de la mujer cristiana*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MAIO, R. de (1988): *Mujer y Renacimiento*, Madrid, Ed. Mondadori.
- NUÑEZ RODRIGUEZ, M. (1997): *Casa, calle, convento: Iconografía de la mujer bajomedieval*. Santiago de Compostela, Universidad.

GARCÍA CÁRCEL, R. (coord.) (1988): *La mujer en España. Historia de una marginación.*, Madrid, Historia 16, N° 145.

BUSTAMANTE GARCÍA, A. (1995): «El sepulcro del Gran Capitán» en *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, N° 62, pp. 5-41.

Recibido el 1 de septiembre de 2009

Aceptado el 1 de noviembre de 2009

BIBLID [1132-8231 (2010)21:169-184]



Retrats

REYES ARCUSA LÓPEZ¹

Kazuyo Sejima: Arquitectura tranquila



La arquitecta japonesa Kazuyo Sejima (Ibaraki, Japón, 1956), ha marcado un antes y un después en el campo de la arquitectura. Se la podría definir más por lo que no es que por lo que es; no es una estrella mediática del firmamento arquitectónico, como lo son Norman Foster o Jean Nouvel; no es una arquitecta que se ha subido al carro del poder en términos masculinos, como su colega Zaha Hadid. No. Esta mujer de voz ronca, cuerpo de niña y pocas palabras se ha convertido en un referente mundial gracias, únicamente, a su trabajo y a la dedicación casi obsesiva que imprime en él. Piensa cada proyecto hasta la saciedad, y le roba horas al tiempo para construir, de uno en uno y mimándolos, edificios singulares en los que se nota su impronta. Aunque ella no lo sienta, ya ha hecho historia. Y no sólo por su forma de idear y construir los edificios, sino por su forma de relacionarse con ellos y con su equipo, el cual no supera las treinta personas. Quizá por eso, siente, aunque no se arrepiente de ello, que no podrá hacer muchos edificios. Pero no le importa. Cada proyecto implica una dedicación en exclusiva, tanto en tiempo como en esfuerzo personal.

Vive en una casa en el centro de Tokio que no diseñó ella, pero donde tiene un pequeño jardín, en el que hay cuatro árboles, porque necesita flores y algún árbol cerca. Cuidarlo le hace sentir bien, observando los árboles y las plantas, que cambian continuamente. Aunque no siempre le ha gustado la naturaleza. Creció en el campo de Hitachi, en Ibaraki. Vivía rodeada de naturaleza, pero no se dedicaba a observarla. Cuando llegó a la ciudad, algo cambió; no sólo su relación con la naturaleza, sino sus perspectivas de futuro.

En Japón se debe decidir a la temprana edad de dieciséis años lo que se hará el resto de la vida. La arquitectura no era popular en Ibaraki, una ciudad de provincias, alejada de la información y del ritmo de Tokio. Pero la casualidad

¹ Universitat Jaume I de Castellón.

quiso que, a los ocho años, sus padres decidieran hacerse una casa. Entonces, compraron revistas para orientarse, y en ellas, descubrió a Kiyonari Kitutake, que sería maestro de su maestro, Toyo Ito. A este descubrimiento se le unió el hecho de descubrir que en su misma urbanización, había una familia norteamericana que disponía del espacio de otra forma distinta.

Todos estos recuerdos le hicieron pensar que quería construir casa, y tomar la decisión, a los dieciséis años, de convertirse en arquitecta.

Le atrae la evolución de la casa, la célula, como la llama. Aunque reconoce que también le interesa la gran escala, pero no dejaría de proyectar viviendas para ocuparse exclusivamente de los grandes edificios. «El arquitecto se mide cada vez que hace una vivienda», y todas las viviendas que ha hecho ilustran su biografía arquitectónica, sus intereses en cada momento. Su interés camina hacia la extrema sencillez. Aunque también asume riesgos. La evolución que dice que reflejan sus casas habla también de un experimento continuo. Es difícil que el cliente sepa el resultado a priori, por lo que la relación con los dueños de sus casas no siempre ha resultado fácil. «-Con usted es difícil que un cliente sepa el resultado. ¿Ha sido fácil su relación con los dueños de sus casas? -Al principio, su reacción ante mis propuestas no era fácil. “Lo nuevo cuesta asumirlo”», dice, aunque reconoce que hoy en día es distinto. Quien la llama es porque quiere que una vivienda sea capaz de responder de otra manera.

Se educó en la Universidad de las Mujeres. Antes de la II Guerra Mundial, las mujeres sólo podían estudiar en un par de universidades japonesas. Y la Universidad de las Mujeres era, entre éstas, la institución más antigua. Pero no fue allí por una cuestión ideológica, sino por pragmatismo. Fue la única, de las tres en las que solicitó plaza, que le admitió. Pensó en preparar de nuevo sus solicitudes y esperar un año, pero entonces habló su padre: «Mi padre era un tipo que jamás hablaba. Hablaba poquísimo, pero esa vez lo hizo. Dijo que no debía perder un año de mi vida, que estudiara allí. Y como nunca hablaba, para una vez que lo hacía, le hice caso. Así fue».

Haberse educado en una universidad progresista fue importante en su educación. Trabajaban la pequeña escala, mientras que en las otras escuelas del país se dedicaban a proyectos en escalas mayores. Quizá fue porque pensaron que las mujeres arquitectas sólo iban a dedicarse a construir casas, pero sobre todo tenía más que ver con el profesorado. No había muchas mujeres que quisieran ser arquitectas, y fueron formando el departamento poco a poco. Lo que le vino bien, porque como muy bien dice ella, «soy una persona muy lenta. Necesito tiempo».

Al principio de su obra, lo que más le interesaba era la planta del edificio: la relación entre el interior y el exterior y entre los espacios de la casa. Ahora es la relación de un edificio con su ubicación lo que le atrae. Cree que cada lugar tiene un peso y decide sus edificios a partir del peso del lugar. Por eso trata de

que sus edificios no se aíslen y a la vez tengan vida interior. Cuando hace un museo, como el de Nueva York, lo habitual es controlar la luz e incluso las vistas. Pero ahora, mientras elabora el proyecto de una galería completamente transparente en la isla de Innoshima, en Hiroshima, ha surgido una nueva idea, la de mostrar una escultura o una pintura como flotando en el paisaje.

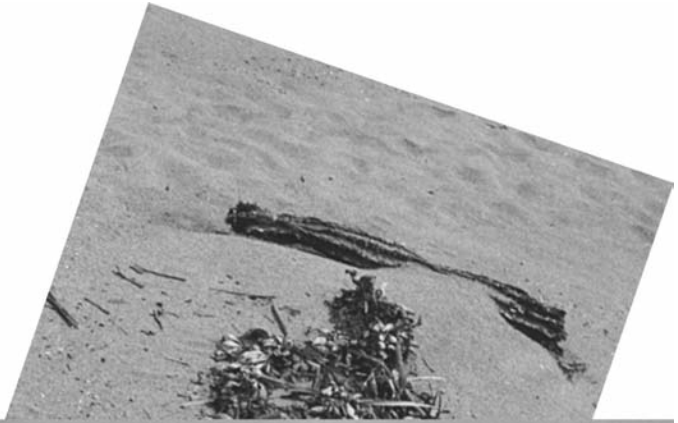
Trabaja durante quince horas al día. Come y cena en el trabajo. Pero este ritmo sólo se lo imprime a ella misma; sus empleados hacen turnos. Después de cenar, se mete treinta minutos debajo de su mesa, para descansar, y aparece como nueva para seguir trabajando. Sin embargo, y en contra de lo que pudiera parecer, la arquitectura no es lo más importante del mundo para ella. Aunque quizá sí sea suficiente.

Muchas mujeres arquitectas están casadas con arquitectos. Y es el hombre quien termina llevándose el reconocimiento. Quizá esa fue la razón por la que Kazuyo Sejima y su pareja, Ryue Nishizawa, decidieron formar una sociedad común (SANAA) y dos independientes en las que poder realizar trabajos en solitario. Para Kazuyo era un reto trabajar con él, ya que le considera muy inteligente. Encontró en él ideas que la sorprendieron, ya que ella trabajaba muy influida por lo que había aprendido en el despacho de Toyo Ito. Y, de repente, se encontró con un arquitecto que pensaba de otra manera, que la hacía dudar. Y eso es bueno. Rolf Fehlbaum les ha encargado un pabellón para su fábrica de Vitra en Alemania. Hace poco ganaron el concurso para construir un anexo del Museo del Louvre en Lens, al norte de Francia. Y en Almere, una ciudad al norte de Holanda, que está renovando urbanísticamente Rem Koolhaas, realizan un teatro.

A veces piensa que ya ha llegado bastante lejos, que podría retirarse. Pero luego le vuelven las ganas de seguir haciendo arquitectura, porque piensa que no es suficiente lo que ha hecho. Sabe que, al menos, debería intentar conocer otras cosas, porque dedicar toda su vida a hacer una sola cosa no es suficiente. Pero no se ve capaz de hacer mucho más.

Lo irregular en lo ordenado, lo frágil en lo rotundo y lo abierto en lo cerrado. Las explicaciones de sus proyectos pueden parecer parejas de opuestos, pero resumen una intención tan sencilla como rotunda: las descripciones tradicionales no le bastan, porque son imprecisas: «Los arquitectos tenemos la obligación de pensar soluciones más allá de las habituales. Sólo así podemos contribuir a la época paradójica en la que vivimos. En un tiempo de incertidumbre, la arquitectura no puede ser inflexible».

Al final, las parejas de opuestos hacen desaparecer las paradojas de sus propuestas. Lo que quiere es que las cosas funcionen para todos, que la ciudad y el individuo se beneficien de su arquitectura, leve y evanescente.



Textos

INÉS SÁNCHEZ DE MADARIAGA
MARÍA BRUQUETAS CALLEJO
JAVIER RUIZ SÁNCHEZ

«Una agenda de investigación en España sobre género y urbanismo»¹

En este capítulo se enumeran, en forma de lista, una serie de temas que necesitarían ser estudiados para alcanzar una mejor comprensión de la forma diferenciada en que la ciudad y la planificación urbana afectan a las vidas de hombres y mujeres. Las cuestiones que necesitarían ser estudiadas han sido divididas en dos partes: la primera se refiere a los contenidos sustantivos de la planificación urbana, la segunda se refiere al proceso de planificación.

Todas las cuestiones que se plantean más abajo como temas objeto de investigación necesitan ser estudiadas en contextos geográficos y urbanos distintos, pues las diferencias son notables según las características específicas del lugar:

- Por asentamientos diferenciados: disperso gallego o asturiano; pueblos grandes, ciudades pequeñas y medias, como en Andalucía; áreas metropolitanas, núcleos históricos en áreas metropolitanas; ciudades pequeñas, ámbitos rurales.
- Por tipos de espacio urbano: centros consolidados; barrios (según niveles de renta); periferia familiar; etc.

A. Género y ciudad (el contenido sustantivo)

1. Equipamientos tradicionales y nuevos equipamientos para nuevas necesidades

- a) Accesibilidad, localización y distribución, en los barrios y en relación al transporte público, de los equipamientos de todo tipo: educativos, sanitarios, culturales, cuidado de niños y de ancianos, ocio, comercio, etc. En nuevos barrios pero también en barrios consolidados.

¹ Sánchez de Madariaga, Inés, María Bruquetas Callejo & Javier Ruiz Sánchez (2004): «Una agenda de investigación en España sobre género y urbanismo» en Sánchez de Madariaga, Inés, María Bruquetas Callejo & Javier Ruiz Sánchez (eds.) (2004): *Ciudades para las personas. Género y urbanismo: estado de la cuestión*, Madrid, Instituto de la Mujer, pp. 113-119.

- b) Tipos de equipamientos para el cuidado de personas dependientes. Cantidad, localización, accesibilidad, calidad y precio, características urbanas.
- c) Regulaciones y normativas aplicables. Sobre todo de los nuevos equipamientos vinculados a la vida cotidiana (cuidado de personas dependientes, fundamentalmente) pero también de los clásicos, como los equipamientos sanitarios y educativos. Métodos de gestión para asegurar su integración progresiva en todos los barrios, incluidos los barrios ya consolidados.
- d) Cuestiones de diseño: usos mixtos, iluminación adecuada, vigilancia natural desde ventanas y calles; diseño para uso nocturno. Diseño de las fachadas, tanto en accesos como en ventanas, que fomente la relación visual entre el interior y el exterior.
- e) Tener en cuenta las necesidades diferenciales de distintos grupos de mujeres y familias; mujeres cabeza de familia; personas mayores con poca movilidad; mujeres inmigrantes; mujeres maltratadas, etc.

2. Vivienda

- a) Distribución interior de la vivienda: necesidades diferenciales para distintas agrupaciones: mujeres cabeza de familia; personas mayores solas; padres con hijos adultos; personas adultas sin parentesco. Habitaciones más grandes (no dormitorio grande para padres y dos o tres pequeños para niños/as); posición y tamaño de la cocina.
- b) Espacio para trabajar «a distancia», en el barrio o en casa.
- c) Proximidad a servicios y equipamientos adecuados.
- d) Entorno inmediato de la vivienda: diseño de los espacios intermedios entre el edificio y el espacio público: espacios utilizables, sobre los que exista un control visual, que permitan un uso múltiple y relaciones espontáneas entre vecinos.
- e) Adaptación tanto de la distribución interior como de los entornos inmediatos a los nuevos papeles de hombres y mujeres en la familia y a las nuevas formas de vida.
- f) Variaciones según niveles de renta y tipologías de vivienda.
- g) Posibles características de una nueva política de vivienda. Papeles de los sectores público y privado. Papel del tercer sector y las cooperativas. Regulación, financiación, subvenciones y ayudas fiscales.

3. *Transporte*

- a) Acceso a los distintos modos de transporte según el sexo.
- b) Acceso de las mujeres a los distintos modos de transporte según otros factores: nivel de renta, edad, raza (ya es relevante en España), hijos, personas dependientes a su cargo.
- c) Número de viajes y tiempo de desplazamientos, por sexo.
- d) Trazado de los desplazamientos debidos a la «cadena de tareas». Diferencias entre los sexos.
- e) Trazado, rutas y frecuencia del transporte público, en relación a los patrones de movilidad de las mujeres que vinculan desplazamientos laborales con desplazamientos debidos a la vida cotidiana.
- f) Seguridad e inseguridad, real o percibida, en el transporte público, en las paradas, en los estacionamientos.
- g) Modos para aumentar la seguridad y la comodidad, para reducir el tiempo de desplazamiento, en particular al tiempo empleado en cambiar de un modo de transporte a otro, y de desplazarse entre los distintos lugares en que se realizan las actividades derivadas de combinar trabajo remunerado y trabajo en familia.

4. *Seguridad en el espacio público*

Identificar los lugares especialmente inseguros y las posibles soluciones de diseño (tanto para mejorar lugares ya construidos como para evitar la construcción futura de lugares similares, a través de acciones educativas para profesionales, como son las guías de diseño).

Hacer esto con métodos participativos de investigación: marchas con mujeres locales (las mujeres son expertas en seguridad) en los lugares donde se ha demostrado que la forma urbana tiene mayor incidencia en la seguridad:

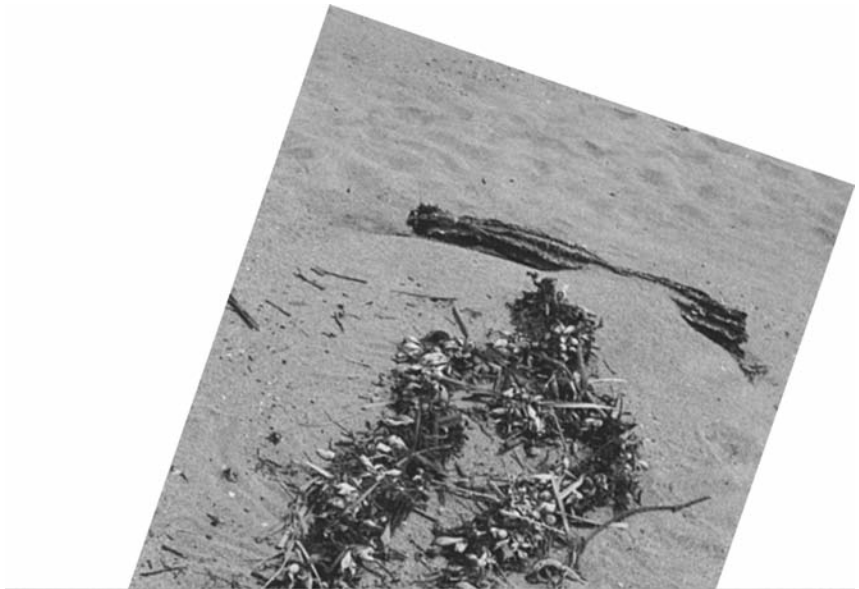
- Barrios conflictivos con mayores niveles de inseguridad.
- Barrios construidos según los principios del movimiento moderno, con espacios residuales entre los bloques que no tienen dominio visual ni uso ni responsabilidad de mantenimiento claros.
- Trayectos entre las paradas de transporte público y los barrios residenciales. Por ejemplo: estaciones de transporte público en la periferia unifamiliar. Seguridad de mujeres jóvenes y de personas mayores que no se desplazan en vehículo privado. Espacios de nadie que suponen: atravesar vías de acceso a autopistas; espacios vacíos sin edificar; espacios vacíos, entre edificios de oficinas, distribuidos como un campus.

B. Género y planificación urbana (el proceso)

- a) Carencias en materia de información cuantitativa de base. Qué datos deberían estar desagregados por sexo, que no lo están. Qué datos deberían ser recopilados por su importancia, desde el punto de vista del género, que ahora no se recopilan: por ejemplo, los viajes acompañando a otras personas, que a menudo aparecen dentro de la categoría «otros». Entre los que sí lo están, comprobar el método de recopilación de datos, para evitar sesgos sexistas.
- b) Estudios cualitativos sobre las aspiraciones y preferencias de las mujeres. Métodos participativos que den voz a las mujeres. Por ejemplo, en materia de vivienda, de equipamientos, y de transporte. Ejemplo, inglés living 2020: opiniones de técnicos y opiniones de mujeres. Preferencias en cuanto al cuidado de niñas y niños.
- c) Grado de institucionalización o integración de una perspectiva de género como un elemento normal de la planificación y la definición de políticas urbanas. Variaciones por comunidades autónomas y por ciudades: grado de madurez en cada lugar y el tipo de acciones que se deben llevar a cabo en lugares específicos (ciudades o comunidades autónomas) para promover la integración de la perspectiva de género.
- d)Cuál es el grado de conciencia o de sensibilización entre profesiones y responsables de la administración urbanística de las dimensiones diferenciadas que tiene el espacio urbano para hombres y mujeres.
- e) Grado de integración horizontal (número de mujeres) y vertical (número de mujeres en puestos de responsabilidad) en estos campos: en el sector público, en el privado, en la universidad, y en la profesión liberal.
- f) Razones que impiden a las mujeres alcanzar puestos de responsabilidad. Mecanismos de tipo cualitativo, *old boys networks*. Estudios cualitativos sobre las carreras profesionales de las tituladas en arquitectura y otros campos relacionados con la construcción de la ciudad.
- g) Identificar los contextos institucionales donde debe integrarse la perspectiva de género: ejemplo, organismos de igualdad vinculados a presidencia o vinculados a consejerías de asuntos sociales. Identificar los elementos potenciales de resistencia y las oportunidades potenciales.
- h) Identificar los impactos diferenciales de género de la legislación urbanística y los cambios normativos y legislativos que puedan ser propuestos a corto plazo.
- i) Identificar las prácticas actuales específicas del planeamiento que producen efectos discriminatorios contra las mujeres.
- j) Identificar modos concretos en que las necesidades de las mujeres pueden ser introducidas en cada faceta de los procesos formales e informales de

planificación: por ejemplo, en la redacción de planes, en el desarrollo de los proyectos, en los procedimientos de control y de consulta pública.

- k) Cómo se consideran en cada uno de esos procesos, los efectos distributivos para distintos grupos de personas, incluyendo distintos grupos de mujeres (solas con hijos, mayores, con o sin trabajo remunerado, etc.).
- l) Identificar si políticas, planes, programas y proyectos, son objeto de evaluación y seguimiento y, en su caso, las formas en que tal evaluación y seguimiento se lleva a cabo.
- m) Identificar y analizar las estructuras, procesos y técnicas existentes de participación, debate y consulta públicos. Analizar, en particular, si estos procesos sirven para identificar las necesidades diferenciales de distintos grupos de personas, en particular, de las personas con poca voz en los procesos de toma de decisiones, como las mujeres.
- n) Identificar y definir instrumentos que permitan introducir la variable de género en la definición y evaluación de las políticas urbanas y la planificación, por ejemplo, indicadores y estadísticas.
- o) Evaluar los impactos diferenciales, entre hombres y mujeres, de los recursos públicos que se invierten en urbanismo: por ejemplo, en transporte motorizado, transporte público, equipamientos.



Creació Literària

ESTHER RECIO¹

Olga infinita

A Olga Pellicer

Al cumplir los veintinueve, Olga comenzó a cambiar. No fue de repente; eran más bien pequeñas ausencias, breves silencios. Ella, antes tan dicharachera y juguetona, con ese toque a tanto infantil como perverso que sabía manejar con maestría única para vestirse a la vez de provocación y lejanía... comenzó a ser otra. Ella lo tuvo todo: fue hermosa sin insultar con su presencia, inteligente sin humillar, buena sin sacrificios, alegre sin risas estruendosas, parlanchina y en cambio también silenciosa, errática.

Desde aquel mes de mayo, sin embargo, sus silencios comenzaron a hacerse poco a poco más largos, como los días de enero en los que el sol blanco se aferra a los campanarios y proyecta sombras grisáceas, alargadas y oblicuas, sobre las calzadas. Sonreía también. Sonreía y callaba, con sus ojos azules fijos en un punto cada día un centímetro más lejano.

Es ahora, cuando lo recuerdo, cuando me doy cuenta de que fue ya en aquel verano temprano del 97 cuando comenzó todo, y no, como todos creen, después del accidente. Sin embargo, no sé si su paulatino escape, su parsimoniosa ausencia, se debía a un atisbo de su cambio de estado o a una amarga premonición de lo que ocurriría apenas un año después.

Sé que nadie más que yo, que soy su madre, se dio cuenta de la metamorfosis y que los que la conocieron antes dirían que estoy loca si achaco su estado a algo diferente del traumatismo craneoencefálico, pero estoy absolutamente segura de que ella empezó ya antes a comulgar con lo intangible, a ser infinita, y puedo jurar que ya vi el abismo en su mirada un año antes del golpe.

Ella duerme. Hace un año que duerme y que yo vigilo su sueño, pendiente de cada movimiento imperceptible de su rostro. Sonríe siempre. Los médicos dicen que es un rictus provocado por la tetraplejia, pero yo quiero pensar que simplemente tiene sueños felices y que viaja lejos, que patina entre las galaxias por la senda de la materia oscura, que su existencia bariónica se le ha quedado pequeña y que algún Aleph de aquellos de Borges ha venido a instalarse en su alma y ella sólo viaja, observa y es sin existir, la identidad disuelta en infinito.

¹ Escritora.

A veces yo también me duermo y tengo siempre el mismo sueño; un sueño absolutamente diferente cada vez. Yo sé, sin embargo, que siempre es el mismo sueño y que ese sueño es el que sustenta a Olga, que en ese paisaje es donde ella se comunica conmigo, como antes, cuando salíamos a pisar hojas secas y ella me contaba, despacio y extasiada, sus pequeñas aventuras cotidianas y yo lloraba en silencio porque sabía que no podía detener el tiempo, que llegaría este año en el que vivo de recuerdos y sonrisas pretéritas, vocécitas de niña y rasguños en las rodillas. Olga.

Olga que ahora es todo el Universo y es pura posibilidad de serlo, que vive en las probabilidades y explora las potencias. Olga que ahora es ratón en el jardín de su padre y es todos los ratones del mundo. Que es nube y es silencio y es risa y juega a ser simultáneamente todas las sinfonías de Mozart y a la vez el grito primal de todas las parturientas. Que es cada árbol de la tierra y también cada hoja, y la suma de todos ellos. A la vez una y todas las medusas, uno y cada uno de los peces del océano, uno y todos los microorganismos que alimentan las raíces y a la vez todas las raíces y las esporas de los hongos, todos los coleccionistas y todas las mariposas al tiempo; que es una y múltiple, que rueda por el cielo como el viento solano y es también el sol, y es todos los planetas y las órbitas y la gravedad y las cabriolas monótonas de todos los cuerpos celestes que surcan el tiempo, los movimientos circulares que lo crean, el espacio que los contiene y que no existe hasta que ellos no aren la nada para hacerlo surgir. Es también, sí, esa nada, germen del espacio, semilla del tiempo.

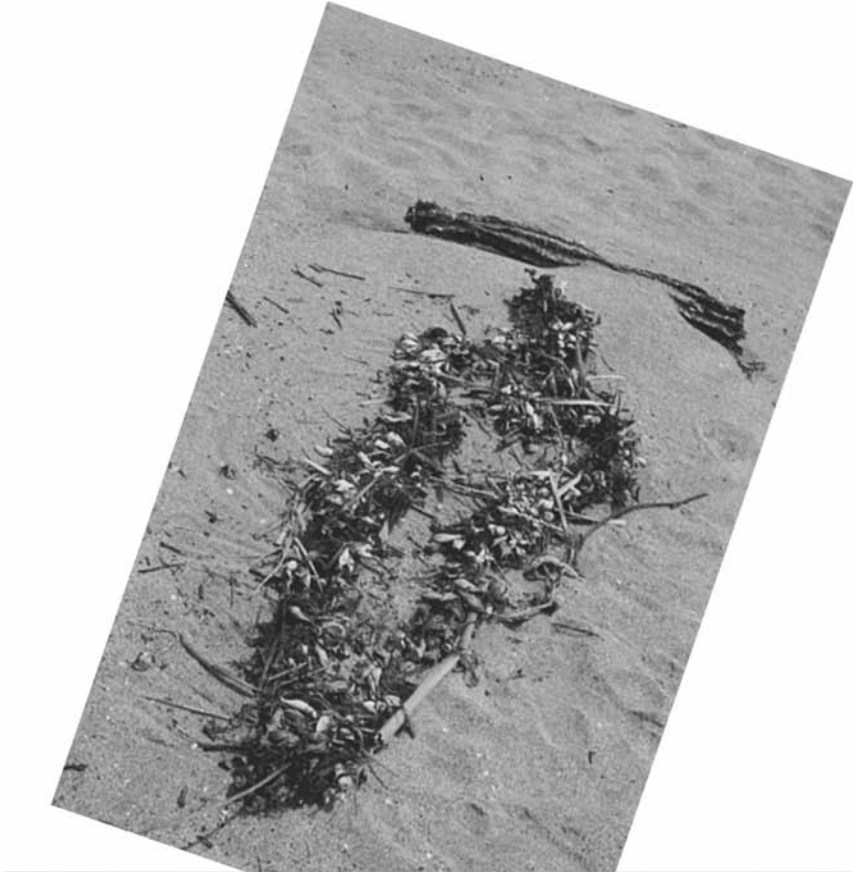
Y vuelvo a su circunstancia y es mujer amando. La veo amamantando y siendo amamantada también. La veo engendrando un hijo y todos los hijos e hijas del Universo, siendo ovípara y vivípara, naciendo, pariendo, eclosionando, brotando y germinando. Y tantas formas de vida que no conozco y no comprendo, inefables e invisibles con los ojos pequeños de mi existencia actual.

Es todos los colores y remolino y llama y viento y norte, ecuador, sur y esperanza. Tristeza y deseo, nostalgia y plenitud.

Y es todas las nueces y el martillo que las parte, y camina de mi mano por la nieve en un verano infinito, acechando el añil de los minúsculos abismos que excavan las gotas del deshielo. Y es también el añil y el abismo y la gota y el camino blanco y la huella que lo horada, y el silencio apretado y denso.

Y el aceite rancio de la casa abandonada y las fresas del bosque, escondidas, ácidas. Y la caña de azúcar y la mano que la corta, y el hambre y la miseria. Y Buda y Hitler y también Edith Stein y el fusilado General von Felsenburg.

Y cuando sueño ese sueño múltiple y abismal comprendo sin palabras, como se comprenden las primeras verdades y las miradas y la tristeza y el mar, que todo es ilusión y que la piel que afirma separarnos no es más que la entelequia imprescindible para continuar jugando: Olga no existe, yo no existo y el Universo... tampoco existe.



Llibres

NIEVES PASCUAL SOLER

A Critical Study of Female Culinary Detective Stories. Murder by Cookbook.

Lewiston, New York, The Edwin Mellen Press, 2009.

196 páginas.

El uso de términos culinarios está hoy muy extendido en los medios de comunicación para discursos que no comportan precisamente el gastronómico. En el ámbito de la economía, por ejemplo, nos hablan de la búsqueda de «recetas económicas»; al comentar ciertos estrenos, nos avanza unas nuevas «recetas del flamenco»; y en el campo de la política, nos intrigan con el anhelo por alcanzar «recetas socio-políticas alternativas». Quizá esto se deba al auge adquirido por los estudios culinarios a partir de la década de los noventa, disciplina que Nieves Pascual ha elegido para realizar un análisis exhaustivo de un subgénero popular que ha triunfado sobre todo en los Estados Unidos. Pascual ha seleccionado veintinueve escritoras estadounidenses para demostrar la proximidad entre el crimen y la gastronomía. Misterios y recetas, pesquisas y fogones para la elaboración de diferentes platos y postres actúan de revulsivo en la renovación de la novela policíaca clásica e invitan al lector a internarse en un nuevo universo ficticio de intereses encontrados.

Para ir desgranando los parámetros de este subgénero sobre el que apenas se han publicado estudios críticos y explorar los contextos culturales de la gastronomía, la autora nos presenta cinco capítulos que incluyen una serie de secciones con títulos muy sugerentes. En el primer capítulo, apoyándose en las obras de varios filósofos, examina los hábitos alimenticios de Sherlock Holmes, Hercule Poirot, Philo Vance, Jules Maigret y del español Pepe Carvalho y aborda la feminización de este género. Nos ha llamado la atención el hecho de que únicamente menciona el año en el que surge la primera detective profesional (1864) sin dar más detalles de su nombre o novelas en las que aparece o la autora que la crea; y también que no haga referencia alguna a las escritoras norteamericanas pioneras en este género y a sus obras, las americanas Anna Katherine Green (*The Levenworth Case*, 1878) y Seeley Regester (*The Dead Letter*, 1867), o a las británicas Mrs. Henry Wood (*East Lynne*, 1861) y Mary Braddon (*Lady Audley's Secret*, 1862). Por otra parte, sí que nos dará detalles sobre las razones del desinterés de las detectives por la comida y que será a partir de la

década de los ochenta cuando aparecerá una detective que coma y cocine. Si bien existen diferentes tipos de gastronomía (la tecno-emocional, la molecular, la galáctica, la de/re-construida, etc.), Pascual se decantará por aquella que se rige por las emociones, los instintos, los sentimientos, que diluye la dicotomía sujeto-objeto. Finaliza el capítulo con un listado de autoras y otro de detectives y sus ayudantes que protagonizan las novelas referenciadas.

En el segundo capítulo abarca los factores que han contribuido al triunfo de la novela culinaria policíaca: la *gourmandización* de la sociedad y el post-feminismo. Cita a Julia Child, considerada la madre de la cocina americana, quien asistió a las clases de un reconocido chef francés, Max Bugnard en su escuela Cordon Blue (1949-1950). En noviembre de 2009 se estrenó la comedia *Julie y Julia* dirigida por Nora Ephron –la escritora Ellen Hart incluirá la receta de pastel de queso de Ephron en su obra *Heartburn*. En el filme, protagonizado por Meryl Streep, aparece la Julia creativa que rompió esquemas al crear una cocina híbrida, mezcla de innovación y tradición. Al tiempo que Julia Child coescribía un libro titulado *Mastering the Art of French Cooking*, su contemporánea Betty Friedan publicaba *The Feminine Mystique* (1963) que nos habla del «problema que no tiene nombre», la insatisfacción de muchas amas de casa de vivir una rutina (que podía desembocar en desórdenes alimenticios) y la necesidad de realizar otro tipo de tareas que no sean las domésticas. Ambas escritoras mantienen posturas irreconciliables que nos llevan a considerar que la distancia entre feminismo y comida será insalvable si el cocinar no es entendido más allá de la obligación, como un placer. Finalmente, Pascual reflexiona sobre los paralelismos y diferencias entre Julia Child y la británica Nigella Lawson, quien al igual que Child tenía su propio programa televisivo. Cocinar no tiene por qué convertirse en una rutina, hay que buscar el lado artístico, hacer apuestas arriesgadas como Lawson que llamaba a su programa «gastroporno» aunque careciera de dicho ingrediente.

Tomando algunas referencias de los escritos de Voltaire, Sigmund Freud o J. Baudrillard, en el tercer capítulo hablará de diversos temas como el gusto o la falta del mismo (la mala cocina y las ofensas cometidas contra el buen gusto), la comida «simulacro», los desórdenes alimenticios (pérdida de apetito) y comida y humor, examinando tanto lo que provoca la comedia como sus efectos en este subgénero y rastreando dichos temas en las novelas objeto de estudio. Una constante que se repite a lo largo del libro es la referencia a Ferrán Adriá, considerado el Dalí de la cocina española y cuyo restaurante fue noticia no sólo por el arte de sus fogones sino por la misteriosa desaparición de un gourmet suizo quien tras degustar la comida tecno-emocional y sin haber pagado la cuenta se esfumó dejando su sombrero y una libreta. Otras referencias a El Choco en Córdoba, La Gastroteca en Madrid aparecen en el estudio quizá por la importancia que la cocina española tiene a nivel internacional.

El cuarto capítulo explora el concepto de ornamento como elemento a destacar no sólo en el ámbito de la arquitectura sino como elemento esencial en el arte culinario. Los animales domésticos abundan como mascotas en estas novelas y son «teorizados» como «ornamentos». Cerrará este capítulo con una breve reflexión sobre la nueva filosofía que marca los gustos culinarios de las detectives, y el tema ornamentación y memoria. Añadir por mi parte un pequeño apunte relacionado con el tema de la memoria: el pasado 16 de febrero de 2010, un reconocido pastelero alicantino, Paco Torreblanca, colabora con la Fundación Alzheimer y toma la iniciativa de organizar un taller pionero al que asisten tanto estudiantes de hostelería como enfermos de alzheimer. Según Torreblanca, en su lección inaugural, los dulces caseros, con sus sabores, texturas, olores y colores pueden ser utilizados como un juego para recordar el pasado, viajar con el sabor y el color a los más recónditos lugares de la memoria, regresar a la niñez. No se trata de hacer malabarismos artísticos en este caso, sino cosas sencillas como un merengue sobre unas millojas, cabello de ángel sobre una galleta con sal, chocolate con sabor a jazmín o fresas, que desatarán oleadas de sensaciones y recuerdos.

La lectura y la escritura así como su posible equivalencia con el acto de cocinar es la temática abordada en el quinto capítulo. La detective es realmente una lectora aventajada según el contexto y esto nos trae a la memoria la obra de Susan Glaspell, *Nimiedades*, escrita en la segunda década del siglo XX (recorremos que la novela policíaca alcanza una gran producción y consumo en las décadas de los veinte y treinta) y en la que encontramos a dos señoras, la señora Hale y la señora Peters, en la cocina de Minnie Wright ejerciendo de forma inconsciente de detectives amateur en el caso de asesinato de John Wright. La cocina se convierte en un texto que tan sólo ellas pueden interpretar: la masa de pan, las conservas, los paños de cocina, las sartenes, la colcha, etc. Ellas serán las únicas capaces de leer y descifrar un texto femenino que los hombres que las acompañan no pueden alcanzar. Dos mujeres que se mueven por instinto, por emoción y sentimientos, se rigen por un código distinto (cuestionan el funcionamiento de la ley y la justicia, el concepto de autoridad, afloran cuestiones de género). Un claro precursor de las detectives analizadas por Nieves Pascual.

Son muchas las fuentes tanto primarias como secundarias que maneja la autora del libro y que aparecen recogidas en dos apartados, ficción y estudios críticos. Sin embargo, el resultado final no es un texto difícil de digerir sino «a treat for the senses», un estudio serio, exquisito, seductor que nos engolosina y estimula a adentrarnos en este subgénero. Como botón de muestra, yo misma compré una novela las pasadas Navidades. Escrita por Joanne Fluke, *Carrot Cake Murder* incluye veintiuna recetas muy detalladas con tablas de equivalencias para el peso de los ingredientes y la temperatura del horno. Recogiendo

pistas que la lleven a resolver el asesinato, la protagonista tendrá incluso que entrevistar a un enfermo de alzheimer para quien ha cocinado un dulce que le permita recordar.

Otrosí, recordando que «el comer y el rascar todo es empezar», consideramos un excelente aperitivo la lectura de este libro que, de la mano de Nieves Pascual, nos lleva en peregrinaje por ágapes intrincados y novedosos que suculentamente recomendamos.

Nieves Alberola Crespo

Universitat Jaume I

PATRICIA SOLEY-BELTRAN

Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler.

Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2009.

464 páginas.

Patricia Soley-Beltran, doctora en Sociología del Género por la Universidad de Edimburgo y cofundadora de la International Society for Cultural History, presentó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y Barcelona su nuevo libro *Transexualidad y la matriz heterosexual, un estudio crítico de Judith Butler*, con la participación de la pensadora norteamericana. A partir de una reconstrucción sociológica de la teoría performativa de género de Judith Butler (*performativity*), la autora problematiza la dicotomía naturaleza/cultura y pone de relieve la construcción social del conocimiento científico sobre el cuerpo. Con *Transexualidad y la matriz heterosexual*, la doctora Soley-Beltran complementa la propuesta butleriana desde el marco interpretativo que le ofrece la teoría performativa de las instituciones sociales (desarrollada por los sociólogos Barry Barnes y David Bloor), y la noción de tipo artificial del filósofo Martin Kush. De igual modo, con el fin de superar el criticado y sofisticado entramado conceptual del pensamiento butleriano, la autora lleva a cabo un estudio empírico del colectivo transexual de Cataluña y Escocia, con el objetivo de ilustrar la importancia de la contribución que el pensamiento de Judith Butler puede hacer a la teoría social.

El pensamiento de Judith Butler, Catedrática Maxine Elliot en el Departamento de Retórica y Literatura Comparada de la Universidad de Berkeley y autora de uno de los ensayos más relevantes dentro de la teoría feminista contemporánea de finales del siglo XX, *Gender Trouble* (1990), ha venido desarrollando una de las contribuciones más interesantes al debate sexo/género de la última década. La teoría performativa de género de Judith Butler ha tratado de encontrar una nueva forma de pensar la distinción sexo/género, con el objetivo de desarrollar una crítica fundamentada de la heterosexualidad normativa y obligatoria. A partir de una sofisticada reelaboración de la teoría de los actos de habla de J. L. Austin (*speech acts theory*), Butler construye una noción de género definida como el resultado de la reiteración performativa de actos de género normativos. En otras palabras, el género sería una estilización repetida del cuerpo o una sucesión de acciones repetidas que dan al sexo una apariencia de verdad. Como construcción performativa, el cuerpo generizado no estaría determinado biológicamente, sino que sería el resultado de la repetición compulsiva de las normas de género. Con Butler podemos afirmar que la teoría de la performatividad de género desafía la noción de cuerpo como un hecho natural o pre-cultural.

En suma, aunque la distinción sexo/género ha resultado prometedora para la emancipación política de las mujeres, distinción que ha considerado el sexo como

inmutable y el género como categoría sujeta a variables históricas y culturales, el pensamiento butleriano ha logrado radicalizar la perspectiva de género al considerar que no solo el género es construido, como ya afirmó Simone de Beauvoir, sino también el sexo. Como sostiene Soley-Beltran, será a partir de las críticas de las teorías post-estructuralistas y posmodernas entre otras, cuando la distinción sexo/género pase a percibirse como fundamentada en un biologicismo y un dualismo anticuados, y la teoría feminista trate de encontrar nuevos marcos conceptuales que trasciendan la distinción y sus dicotomías asociadas. Éste sería el estado de la cuestión que según la doctora Soley-Beltran ha conducido a una nueva apreciación del sexo y el género desde diferentes perspectivas, como la que presenta la teoría performativa de género de Judith Butler.

En *Transexualidad y la matriz heterosexual*, Soley-Beltran subraya que la distinción sexo/género, entre otras nociones que estructuran los protocolos para el tratamiento de personas transexuales e intersexuales, existiría dentro de un marco analítico que «sigue apoyándose en gran medida en la distinción naturaleza/cultura» (Soley-Beltran, 2009: 16). Dentro de este marco, el cual se asociaría con otras dicotomías características de la epistemología occidental ilustrada (mente/cuerpo, biología/psicología, objeto/sujeto o abstracto/concreto), el sexo sería a la naturaleza lo que el género a la cultura. Por consiguiente, la transexualidad problematizaría y desestabilizaría el significado de las normas de la matriz heterosexual y sus categorías, pero no necesariamente rompería con ellas.

El libro se estructura en siete capítulos referidos principalmente a *La teoría performativa de género de Judith Butler* (capítulo 1); *La reconstrucción sociológica de la teoría performativa de género* desde la teoría performativa de las instituciones sociales como marco teórico (capítulo 2); *Butler bajo la lente crítica* (capítulo 3); *Una selección bibliográfica de estudios sobre la transexualidad* (capítulo 4); *Informantes y metodología* (capítulo 5); *Transexualidad y la matriz heterosexual*, donde se expone la circularidad y autorreferencialidad de los términos de la matriz tanto en el discurso experto o médico como en el folk (capítulo 6); y unas *Conclusiones transitorias* (capítulo 7).

Según la reconstrucción sociológica de Soley-Beltran, la matriz heterosexual puede ser concebida como una teoría folk sobre el sexo y el género y una institución social. En otros términos, la matriz heterosexual puede ser interpretada, según la autora, como un conjunto de «categorías de conocimiento y prácticas definidas colectivamente» (Soley-Beltran, 2009: 20), prácticas que además tendrían una estructura circular y autorreferencial que se auto-válida. Para la autora la matriz funcionaría como un lenguaje y la estabilidad del significado de sus categorías se nos representaría como un bien colectivo protegido por sanciones. Del mismo modo, las categorías de conocimiento de la matriz definirían «los estándares normativos que regulan la aceptabilidad identitaria» (Soley-Beltran,

2009: 20). Por esta razón, los miembros de un colectivo explicarían sus acciones y las de otros miembros «citando y refiriéndose a este corpus de conocimiento» (Soley-Beltran, 2009: 20). Desde otro punto de vista podríamos decir que «los sujetos hacen y des-hacen sus identidades teniendo en consideración las normas de la matriz y juzgarían a los otros a la luz de su conformidad con esos estándares de identidad» (Soley-Beltran, 2009:21). La autora reconstruye por tanto, la noción butleriana de citacionalidad, como la aplicación de normas y categorías que se pueden aplicar caso por caso. Cuerpos, deseos e identidades serían construcciones propias de la matriz, es decir, articulaciones de la matriz de acuerdo con sus leyes, operación que la confirmaría como una profecía que se auto-cumple y se valida a sí misma. Para la autora de *Transexualidad y la matriz heterosexual*, sexo y género podrían reconstruirse como «procesos sociales que crean una realidad autorreferencial» (Soley-Beltran, 2009: 21).

Finalmente, los datos empíricos¹ permiten a la autora exponer la circularidad y autorreferencialidad de los términos de la matriz, tanto en el discurso médico como en el folk. Con el estudio empírico del colectivo transexual, la autora nos demuestra cómo las identidades de los transexuales socavan la correlación que el discurso popular establece entre sexo e identidad de género así como también identifica las formas mediante las cuales las sanciones en contra de la desviación «protegen la estabilidad del significado de las categorías y leyes de la matriz» (Soley-Beltran, 2009: 23). En otros términos, la valiosa información aportada por el colectivo transexual en torno a sus prácticas, confirman la construcción del género como una mera actuación superficial así como corroborarían la citación repetitiva de las categorías de la matriz como «performadoras del cuerpo como un tipo artificial» (Soley-Beltran, 2009: 23).

En definitiva, las conclusiones del estudio de caso elaborado por la doctora Soley-Beltran, confirman la reconstrucción sociológica de la matriz heterosexual como una institución social convencional, performativa, definida colectivamente y autorreferente, y su contribución a la conceptualización del sexo y el género, se presenta reformulada desde una sugerente perspectiva interactiva de las instituciones sociales coherentemente ilustrada con el fenómeno de la transexualidad, al que contribuye a explicar.

Nuria Escudero Cerrillo
Universitat Jaume I

¹ La metodología empleada en esta parte de su trabajo se ha centrado en entrevistas en profundidad sobre las experiencias de una selección de individuos de las comunidades transexuales de Escocia y Cataluña. La muestra trata de obtener una representación paritaria de informantes pre y pos-operativos así como de hombres a mujeres y de mujeres a hombres. Aunque los datos empíricos permiten a Soley-Beltran examinar las posibles aplicaciones de la reconstrucción sociológica de Butler como un modelo explicativo de las ciencias sociales, la investigación empírica no tiene el alcance de una etnografía.

ÁUREA ORTIZ VILLETA (ED.)

La arquitectura en el cine. Construyendo una ilusión.

València, Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MuVIM).

Àrea de Cultura de la Diputació de València, 2008.

126 páginas.

El siguiente libro es el resultado del ciclo de cine, promovido por el MuVIM, «Construyendo una ilusión: la arquitectura en el cine», donde se observa, a través del análisis de diferentes películas, cómo la arquitectura puede llegar a ser una parte esencial en el cine, evocar ambientes y transportar al espectador allí donde el director se propone. De hecho, muchas son las películas que, por unas u otras razones, dependiendo de lo que quieran contarnos, conceden una importancia enorme al entorno y a los lugares donde se desarrolla la acción, otorgando a la arquitectura un papel extraordinariamente relevante. Las películas elegidas en este ciclo de cine reflejan los distintos modos de dotar de importancia a la arquitectura, y proponen reflexiones en torno a los espacios que habitamos. Edificios de todo tipo asoman en sus imágenes, desde viviendas de VPO, de diseño ultramoderno, edificios simbólicos que configuran el mundo contemporáneo, como rascacielos o centros comerciales, arquitecturas visionarias o estrictamente funcionales, lugares que evocan el pasado o que nos trasladan directamente a un futuro imaginario y aún por descubrir.

Los seis conferenciantes son un conjunto de especialistas e investigadores del tema cinematográfico. Pertenecientes a diferentes universidades españolas nos encontramos a Áurea Ortiz Villeta, Victoria Bonet, Carlos A. Cuéllar y Javier Hernández. También cuenta este repaso cinematográfico con personas directamente vinculadas con diversas actividades dentro del mundo del cine, como Félix Murcia o Nacho Moreno.

A pesar de la diferencia entre los años de realización de cada una de las películas (desde 1936 con *La vida futura* hasta 2002 con *Retratos de una obsesión*), así como entre las temáticas abordadas en cada una de las realizaciones, no impiden que en todas nos encontramos con el recurso cinematográfico de la utilización de la arquitectura como un espectáculo, que miran tanto al pasado como al futuro.

Tanto las películas elegidas por Áurea Ortiz Villeta (*La casa de mi abuela*, Adán Aliaga, 2005) como por Carlos A. Cuéllar (*Mi tío*, Jaques Tati, 1958), convierten a la arquitectura en protagonista a través de la reflexión en torno a dos conceptos de vivienda absolutamente distintos.

Como en casi toda la obra de Jaques Tati, también en *Mi tío* se satirizan los excesos producidos por la modernidad y el progreso. En este caso se critica de una manera absolutamente entretenida la tiranía del diseño y la forma

deshumanizadora que en algunas ocasiones provoca la forma de entenderlo, ya que en *Mi tío*, los humanos deben adaptarse a una casa ultramoderna, y no al revés, como sería lo lógico.

Por su parte, *La casa de mi abuela* presenta una conmovedora reflexión en torno a la vivienda y al hogar, mediante el retrato de la abuela del director, a la que filmó durante años. Es una realización que oscila entre el documental y la ficción, donde temas como la vejez, la muerte, el paso del tiempo, pero también la construcción de un espacio íntimo y la coincidencia de lo arquitectónico con lo humano, son tratados con gran maestría.

La presentación por parte de Félix Murcia, director artístico de *El perro del hortelano* (Pilar Miró, 1995), nos ofrece una mirada hacia el pasado, en un magnífico ejemplo de ambientación histórica que emplea arquitecturas que ya existían, pero con una finalidad estética y dramática.

El manantial (*The fountainhead*, King Vidor, 1949), la película analizada por Victoria E. Bonet, es un clásico de Hollywood, un gran melodrama, cuyo protagonista, un arquitecto poderoso y encumbrado en las más altas esferas sociales, lucha por desarrollar conceptos arquitectónicos modernos y no populares. Se plantea por un lado el enfrentamiento entre la figura emblemática del arquitecto como constructor y artista (*arquitecto-artista-creador*) y el poder y el gusto de la sociedad por el otro, enlazando con un tema de absoluta actualidad como es el poder de algunos arquitectos estrella y sus más que polémicos trabajos..

La película basada en la novela de H.G. Wells, *La vida futura* (*Things to come*, William Cameron Menzies, 1936) es, según Javier Hernández, una de las pocas utopías futuristas que tienen un carácter optimista, ya que concibe el futuro como un tiempo donde la arquitectura y el diseño son ejemplos de sociedades justas e igualitarias.

El thriller, *Retratos de una obsesión* (*One hour photo*, Mark Romanek, 2002), analizada por Nacho Moreno, crítico de cine y documentalista, nos permite ser conscientes de cómo puede llegar a hacerse real lo siniestro, en un mundo aparentemente ordenado, optimista, limpio, como es un centro comercial, que se concibe como un espacio de sociabilidad, productor de felicidad, eje de la vida de los ciudadanos. Plantea, además, la preocupación por la separación entre lo privado y lo público.

Reyes Arcusa López
Universitat Jaume I

JOSÉ ANTONIO MARINA Y MARÍA TERESA RODRÍGUEZ DE CASTRO (EDS.)

La conspiración de las lectoras.

Barcelona, Anagrama, 2009.

280 páginas.

Al leer la última obra de José Antonio Marina y María Teresa Rodríguez de Castro, *La conspiración de las lectoras*, esperamos acercarnos a un grupo social, las socias del Lyceum Club de Mujeres y a su entorno, pero, como era de esperar, no sólo es esto, sino que, además de revivir su memoria, sus proyectos inacabados y sus vivencias interrumpidas, nos presenta un análisis social que desde la perspectiva de la educación nos muestra el enfrentamiento de dos paradigmas morales bien distintos: «sólo la educación puede cambiar una situación injusta» y «sólo la fuerza puede cambiar una situación injusta».

Como feministas nos identificamos con el primer paradigma que presenta a la educación como la clave del cambio que una sociedad patriarcal necesita. El paradigma de la fuerza es siempre opuesto a cualquier pensamiento constructivo, incluido el nuestro, pero, aunque desvelo el fin de la historia, y puesto que ya lo conocemos, fue este paradigma el que ganó, truncando el proyecto del Lyceum y muchos otros que se habían propuesto los hombres y las mujeres intelectuales de la II República.

Una de las tareas que nos proponemos las investigadoras feministas es desvelar las aportaciones que nuestras ignoradas antepasadas han hecho a la ciencia, a la historia, al arte, a la economía, a la medicina... y que no se han reconocido, que han sido silenciadas, olvidadas o masculinizadas. Si para esta investigación encontramos ayuda, bienvenida sea.

La idea de una conspiración de mujeres lectoras –sobre revolución de mujeres ya nos había hablado en obras anteriores dada la plasticidad de la mujer republicana– surge en Marina tras una conversación con Carmen Martín Gaité, en la cual ella le menciona a Elena Fortún (*Encarna Aragoneses*) –probablemente por la colaboración de Carmen con José Luis Borau en la serie de RTVE de principios de los noventa *Celia en el mundo*. La autora de los libros de Celia y su hermano, el Cuchifritín, como nos contará Marina también en el libro, empezó a escribir para niños en 1928 en la revista *Blanco y Negro*, resucitando la sección de *Gente Menuda*, y aunque no tomó partido en ninguna fuerza política creía en el proyecto educativo de la II República y colaboró con la *Casa de los niños* fundada por el Lyceum, al cual perteneció junto a más de cien socias. La pista de la educación social empieza aquí.

Esta conversación y la lectura de las memorias de Carmen Baroja y María Teresa León, «mujer de la que Rafael Alberti era marido» –en palabras del

autor-, iniciaron la puesta en marcha de la maquinaria investigadora de José Antonio Marina y de María Teresa Rodríguez de Castro que, mediante esa ficticia agencia de detectives llamada *Mermelada & White*, nos presentan el caso del «Lyceum Club de Madrid» como un «caso» no resuelto de nuestra historia cultural. Nos hablan de un grupo de mujeres que con sus proyectos quisieron «adelantar el reloj de España», que demostraron que es posible hallar un marco común de entendimiento, a partir del cual defender posiciones diversas, pero la historia no se lo reconoció. Como muchas otras, su aventura no forma parte de la historia que nos han contado y la memoria histórica debe comprometerse también con ellas. Las socias del Lyceum tenían una idea común, que la educación era fundamental para erradicar la situación de injusticia social, económica y legal en la que vivían las mujeres españolas de principios del siglo XX.

Las socias del Lyceum eran mujeres cultas, intelectuales y librepensadoras, pero conscientes de que ese pensamiento era libre sólo en parte, pues la falta de equidad a nivel legal y a nivel educativo o social condicionaban la vida de la mitad de la población en un país con un proyecto progresista, dispuesto a romper los vínculos que la monarquía pudiera tener con un pasado absolutista y totalitario. Eran mujeres republicanas y la República era su proyecto político, económico, social y educativo. Todas sabían que la educación era la base para un futuro mejor. La cultura, a la que con mucha dificultad habían tenido acceso, les abrió los ojos a lo que Marina llama «inteligencia social» y comenzaron a «conspirar».

El Lyceum no solo fue un club social de ocio y cultura para mujeres, al modo de los casinos masculinos, fue el primer nudo de una red social, necesaria para estructurar el cambio. Ellas tomaron conciencia del problema, empezaron la red y eligieron el método: la educación. La religión y la política (entendida como ideología) quedaban fuera de la estrategia porque se habían convertido en sistemas de poder y el poder, solo produce espejismos de sociabilidad, no inteligencia social (Marina & Rodríguez de Castro, 2009: 107).

Uno de los puntos meridianos del Lyceum Club fue su internacionalismo, ya desde su origen, nacido de sus homólogos en los países anglosajones, como por su caminar, siempre paralelo al Instituto Internacional y a sus actividades educativas y culturales, y, por supuesto, a la Residencia de Señoritas que, como la Residencia de Estudiantes, dependía de la Junta para Ampliación de Estudios e Investigaciones científicas (JAE) –organización concebida por Giner de los Ríos y que después generó el CSIC. La JAE desarrolló un programa de pensiones o becas para cursar estudios o investigar en el extranjero, del que no sólo se aprovecharon los varones: entre 1908 y 1934 se concedieron ciento veintiuna pensiones a mujeres, ocho de las cuales fueron a grupos de mujeres investigadoras, para visitar el funcionamiento

educativo de otros países. Gracias a estas pensiones algunas mujeres pudieron estudiar la situación social de las mujeres en Europa, los aspectos pedagógicos de la enseñanza de las ciencias, problemas o técnicas específicas y especializarse en diversas disciplinas que iban desde las matemáticas hasta las humanidades, pasando por la fisiología general y vegetal, la genética o la botánica¹.

Ese contacto con el exterior, y también la influencia de intelectuales de otros países por las relaciones del Instituto Internacional con la Residencia de Señoritas, propició la toma de conciencia de esa minoría elitista de mujeres inteligentes sobre el problema femenino en España. Su proyecto, impregnado de conciencia feminista transformadora, estaba en marcha.

José Antonio Marina nos expone los acontecimientos con un pensamiento sistemático, porque para comprender una situación hay que comprender todo el sistema y sus complejas interacciones. Los procesos lineales sirven para buscar responsabilidades por actos concretos, lo que es sin duda necesario; los sistémicos sirven para comprender los hechos sociales y así poder elaborar una «pedagogía política» que nos permita aprender de la experiencia (Marina & Rodríguez de Castro, 2009: 146).

María Teresa se implica en la experiencia del Lyceum, rememorando sus logros y lo que no llegaron a conseguir, incluso nos insiste, junto con R.W. Emerson, que todo progreso comienza con una idea, «toda revolución fue una vez un pensamiento que cruzó la mente de una persona», que se hace pública, mediante redes sociales, para después volverse a hacer privada, reconociéndose individualmente.

Lo cierto es que la sociedad en la que hoy vivimos, la historia que compartimos hombres y mujeres en el siglo XXI, ha tenido que volver a andar los pasos que las mujeres del Lyceum ya habían andado. Hemos tenido que coger carrerilla y volver atrás para alcanzar el impulso necesario y llegar al punto donde ellas lo dejaron. Todavía queda mucho camino, mucho trabajo y esfuerzo para mantener las cuotas, el derecho al voto, el acceso a la universidad, la autonomía económica y jurídica, y poder superar los obstáculos que aún nos quedan. Lo que tenemos no ha sido fácil de conseguir y en gran medida, sino en toda, se lo debemos a ellas.

La asociación duró unos diez años, desde 1926 hasta el principio de la Guerra Civil. En este libro, Marina y Rodríguez de Castro nos presentan una conspiración de mujeres leyendo libros, libros que abren puertas a espacios nuevos. Espacios redefinidos por las mujeres para el encuentro. Aunque en España, en aquel momento, en el actual o en el futuro existan posiciones

1 ALCALÁ CORTIJO, Paloma, Capi CORRALES RODRIGÁNEZ y Julia LÓPEZ GIRÁLDEZ (coords.) (2009): *Ni tontas ni locas. Las intelectuales en el Madrid del primer tercio del siglo XX*, Ed. FECYT.

encontradas, la experiencia del Lyceum Club de Mujeres propone la superación de la política por la ética. El Lyceum fue una oportunidad perdida, fracasó porque fracasó la sociedad española. Para Marina, entenderse no debe de ser el resultado de un juego de fuerzas sino que es, ante todo, un proyecto ético, una decisión inteligente. Vale la pena conocerlas y recordarlas con esta obra que nos desvela historias de mujeres y filosofía de mujeres.

Ana María Moltó Molina
Universitat Jaume I

MIHAELA-GENTIANA STANISOR y RAZVAN ENACHE (dirs.)
ALKEMIE. Revue semestrielle de littérature et philosophie.

Le Rêve, número 4.

Timișoara: Editura de Mansardă, diciembre 2009.

184 páginas.

Desde *Asparkía*, varias razones nos han llevado a interesarnos por el proyecto propuesto por la revista rumana *Alkemie*. Aparte de su indudable calidad y valor intelectual, nos llaman la atención una serie de puntos en común con nuestra revista. Más allá de la elección de un nombre poderoso, azarosamente similar, para encabezar ambas propuestas, podríamos destacar su carácter interdisciplinar. Aunque las disciplinas objeto de estudio son, en esencia, distintas, a veces coinciden. Las inquietudes de *Asparkía* giran en torno a la investigación feminista y los estudios de género. *Alkemie*, por su parte, se centra, como aclara su subtítulo, en temas de índole literaria y filosófica. Otro rasgo que no nos resulta ajeno es la gran voluntad que anida detrás de esta iniciativa. No es fácil sacar adelante un proyecto tan ambicioso, en el buen sentido de la palabra, desde el ámbito universitario, en un momento en el que el pensamiento no parece ser una gran inversión. Desde este punto de vista, la labor de Mihaela-Gențiana Stănișor, la directora de la revista junto a Răzvan Enache, es encomiable.

Como acabamos de mencionar, *Alkemie* es una revista consagrada a dos de las principales disciplinas cultivadas por el ser humano: la literatura y la filosofía. La relación entre ambas materias, como nos recuerdan sus directores en la presentación del primer número, ha sido, desde siempre, objeto de discusión. Para unos, se trata de realidades completamente diferentes, para otros –Nietzsche, Mallarmé, Proust...–, los universos representados por estas dos creaciones del espíritu humano se entretajan armoniosamente. Desde la revista rumana se apuesta por esta segunda opción, si bien sus directores matizan su elección y sostienen que entre la literatura y la filosofía puede existir una relación de coordinación, es más, no se puede concebir la una sin la otra. En este sentido, *Alkemie* se transforma en un lugar de reencuentro entre ambas disciplinas, a través de obras y de autores en los que lo racional y lo sensible se confunden.

El número cuatro de la revista *Alkemie* se divide en seis bloques, cinco de los cuales están presentes en todos los números. Para entrar en calor, en la sección denominada *Agora*, nos proponen dos textos de gran interés. El primero, «El mal y lo peor. De Schopenhauer a Cioran» de Joan M. Marín, es una reflexión en torno al concepto del mal en estos dos filósofos, pero, al mismo tiempo, es una invitación a pensar sobre la religión, la existencia, el deseo, la libertad, el egoísmo, el conflicto... aspectos fundamentales de la condición humana. Por su

parte, Constantin Mihai analiza la reescritura del mito bíblico de Jonás llevada a cabo por el dramaturgo rumano Marin Sorescu, quien se sirve del mito para meditar sobre la esperanza como *modus vivendi*.

En cada número de la revista, un dossier temático ocupa un lugar central. Los asuntos elegidos para ello son de lo más variados, controvertidos y actuales. Si el del primer número fue «Metáfora y Concepto», el del cuarto, que ahora describimos, es «el Sueño». La cita borgiana¹ que encabeza la presentación de este número es toda una declaración de intenciones de lo que se pretende desentrañar en esta sección, es decir, discernir si la vida y el sueño son realidades diferentes. Una vez la duda instalada en nosotros, las siguientes páginas tratarán de arrojar un poco de luz sobre el «sueño», un aspecto tan importante de nuestra vida que, a veces, no sabemos si es la vida misma. En ese tratar de clarificar un concepto así de complejo, las aproximaciones son de lo más variadas: científicas, poéticas, filosóficas, psicológicas, antropológicas o artísticas. Cada uno de los autores que colabora en este dossier temático aporta su pequeño granito de arena, siempre sobre bases científicas y, en muchas ocasiones, dejándose llevar por la creatividad a la que invita semejante objeto de análisis. Pierre Fasula, Ciprian Vălcan y Odette Barbero se han sumergido en los sueños de personajes o autores célebres como Ulrich, Piranesi, Descartes y Freud. Los textos de Pierre Garrigues y Sorin Marica analizan la noción misma de sueño, sus acepciones y perspectivas, llegando a alguna conclusión o planteando un interrogante. Dana Nicoleta Popescu y Roxana Melnicu apuestan más por una perspectiva psicológica del sueño.

Tres artículos conforman la siguiente sección, cada uno de ellos dedicado a un escritor y su obra: J. M. G. Le Clézio, Perros y Musil. En la siguiente sección, *Expressis Verbis*, la entrevista realizada por Mihaela-Gențiana Stănișor al periodista Patrice Bollon es la excusa perfecta para indagar en asuntos como éstos: el papel de la filosofía hoy en día, la relación entre la literatura y la filosofía, la vida y el pensamiento de Cioran, etc. A continuación, Ali El Hadj Tahar nos muestra una estupenda selección de poemas argelinos, escritos en francés, de los autores más conocidos. Cierran la revista tres textos consagrados, cada uno de ellos, a una obra de autores tan diferentes como Walter Benjamin, Emil Cioran y Olivier Verdun.

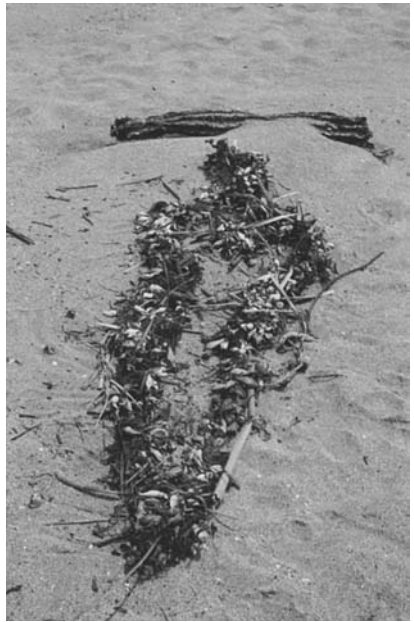
Siguiendo la tónica general de este número, acabaremos con unos versos del poema *Arte poética* de Borges en los que la vigilia, el sueño y la muerte se entrelazan: «Sentir que la vigilia es otro sueño / que sueña no soñar y que la muerte / que teme nuestra carne es esa muerte / de cada noche, que se llama sueño»² (Borges, 1989: 221).

1 «Nadie puede saber si el mundo es fantástico o real, y tampoco si existe una diferencia entre soñar y vivir».

2 BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas*, Barcelona, Emecé, pág. 221.

De la lectura de este cuarto número de *Alkemie* una evidencia se desprende nítidamente: la literatura y la filosofía no pueden vivir la una sin la otra, como la vida no puede existir sin el sueño.

Patricia Badenes Salazar
Universitat Jaume I



SELECCIÓ D'ARTICLES

Els textos enviats han de ser treballs d'investigació, de comunicació científica o de creació originals. Els articles rebuts seran avaluats pel consell de redacció i el comitè científic per a la seua acceptació definitiva.

NORMES D'ENVIAMENT DELS ARTICLES

Els articles s'han d'enviar per correu ordinari a l'adreça del Seminari d'Investigació Feminista, en una còpia en paper i gravats en un CD, o bé com a fitxer adjunt a l'adreça electrònica if@uji.es / asparkia@gmail.com

PRÒXIMS NÚMEROS MONOGRÀFICS D'ASPARKIA

Asparkia 22 (2011)

Monogràfic: Ciberfeminisme: gènere i xarxa des de la pràctica feminista

Edició a càrrec de: Sonia Reverter i Sonia Núñez

Departament de Filosofia i Sociologia

reverter@fis.uji.es

NORMES DE PUBLICACIÓ DELS ARTICLES

1. Presentació d'originals

Els articles han de ser l'exposició de treballs d'investigació rigorosos i científics que aporten dades originals sobre temàtiques relacionades amb les dones, la investigació feminista i els estudis de gènere.

Poden estar redactats en català o castellà. La seua extensió per escrit no ha de ser superior a **20 pàgines** DIN A4 mecanografiades per una sola cara i amb interlineat 1,5, incloent-hi figures, taules, notes i bibliografia. El text s'ha d'enviar en format .doc o .rtf.

Els articles han d'anar precedits d'un títol breu, seguit del nom i cognoms de l'autora o autor, i el centre d'estudis a què pertany, així com l'activitat investigadora que està desenvolupant en aquest moment. El text ha d'anar acompanyat d'un resum d'un màxim de deu línies i de les paraules clau en l'idioma original del treball i en anglès. S'hi ha d'incloure també un breu esquema de l'article que servisca com a sumari.

A més, cal enviar l'adreça postal, l'adreça electrònica, el telèfon i el fax (en cas que es tinga) per a poder tenir contacte amb les autores o els autors.

El termini d'entrega dels treballs és abans de l'any d'emissió del monogràfic a què va dirigit l'article.

2. Format

El caràcter utilitzat en l'escriptura ha de ser **Times New Roman, 12** amb interlineat 1,5.

Per a les **notes a peu de pàgina** s'ha d'utilitzar Times New Roman, **10** amb interlineat senzill.

Els **marges** han de ser de 2,5 cm (dreta i esquerra) i 3 cm (superior i inferior).

3. Cites

S'han d'utilitzar cometes angulars (« ») quan el text citat no supere les tres línies, i aquest s'ha de deixar dins del text amb el mateix tipus de lletra Times New Roman, 12.

Les cites superiors a quatre línies és convenient copiar-les, sense cometes ni cursiva, en un paràgraf amb el marge més gran que el de la resta del text (a 3,5 cm dreta i esquerra), i amb lletra Times New Roman, 10.

S'ha d'utilitzar el sistema de cites abreujades, incorporades al cos del text, quan només se cite la pàgina d'un llibre o diversos llibres, sense cap comentari aclaridor, utilitzant el format de **nom i any (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos, 2003: 11).

4. Bibliografia

La bibliografia s'ha de presentar al final dels articles, ordenada alfabèticament per autoria i amb els cognoms en **lletra versal**. El seu format ha de ser **Times New Roman, 11** i amb espai interlineal **senzill**. Per compromís feminista, s'ha de citar el nom de les autores i els autors.

LLIBRES:

Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universitat del País Basc, p. 168-169.

Diversos/es autors/es:

- **Quan només en siguen dos:**

AGUADO HIGÓN, Ana María i RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

- **Quan en siguen més de dos:**

CLÚA, Isabel et al. (ed.) (2002): *Perversas y divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I i vol. II. Barcelona: Escultura. Col·lecció Tabla Redonda, p. 54-57.

ARTICLES:

Un/a autor/a:

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Any 5, núm. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castelló, p. 67-84.

Diversos/es autors/res:

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres, encara que amb la normativa pròpia dels articles.)

CAPÍTOLS DE LLIBRES:

Un/a autor/a:

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». Dins: María José Jiménez Tomé i Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*. Màlaga: Servei de Publicacions. Centre d'Edicions de la Diputació de Màlaga (CEDMA), p. 93-128.

Diversos/es autors/es:

(Cal seguir la mateixa tònica que la que s'aplica en els llibres i els articles.)

ANY:

Si hi ha més d'una publicació del mateix autor o autora i dins del mateix any, s'ha de marcar amb una lletra minúscula i en cursiva:

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Màlaga: Universitat de Màlaga.

— (1993 b): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». Dins: George Duby i Michelle Perrot (ed.) (1993¹⁹⁹⁰): *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*. Madrid: Santillana, p. 647-659. (Observeu que s'indica amb efecte de superíndex la primera edició del llibre).

NORMES PER A ENVIAR RESSENYES DE LLIBRES

S'accepten ressenyes de publicacions d'investigació feminista i de gènere la data de publicació de les quals estiga compresa en els últims tres anys. Cal seguir les mateixes normes d'edició que per als articles, a excepció del resum, les paraules clau i el sumari.

SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

Los artículos recibidos serán evaluados por el consejo de redacción y el comité científico para su definitiva aceptación. Los textos enviados habrán de ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales.

NORMAS DE ENVÍO DE LOS ARTÍCULOS

Habrán de ser enviados por correo ordinario a la dirección del *Seminari d'Investigació Feminista*, en una copia de papel y grabado en un CD, y/o bien mandarlo por correo adjunto a la dirección electrónica if@uji.es / asparkia@gmail.com

PRÓXIMOS NÚMEROS MONOGRÁFICOS DE ASPARKÍA

Asparkia 22 (2011)

Monográfico: Ciberfeminismo: género y red desde la práctica feminista.

Edición a cargo de: Sonia Reverter y Sonia Núñez

Departamento de Filosofía y Sociología

reverter@fis.uji.es

NORMAS DE PUBLICACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

1. Presentación de originales

Los artículos han de ser la exposición de trabajos de investigación rigurosos y científicos que aporten datos originales sobre aquellas temáticas relacionadas con las mujeres, la investigación feminista y los estudios de género.

Podrán ser redactados en catalán o castellano. Su extensión por escrito no deberá ser superior a **20 páginas** DIN-A4 mecanografiadas por una sola cara y a espacio 1'5, incluyéndose figuras, tablas, notas y bibliografía. El texto se enviará en formato «documento word» o «rtf».

Los artículos estarán precedidos de un título breve, seguido del nombre y apellidos de la persona autora, y centro de estudios al que pertenece, así como la actividad investigadora que está desarrollando en ese momento. Acompañará al texto un resumen de máximo de diez líneas y palabras clave en el idioma original del trabajo y en inglés. Se incluirá también un breve esquema del artículo que sirva de sumario.

A su vez, se mandará la dirección, e-mail, el teléfono y fax (en caso de tenerlo) para poder tener contacto con las/os autoras/os.

El plazo de entrega de los trabajos será antes del año de emisión del monográfico al que va dirigido el artículo.

2. Formato

El carácter utilizado en la escritura habrá de ser de letra **Times New Roman, 12** a espacio 1,5.

Para las **notas a pie de página** se utilizará el mismo tipo de letra a Times New Roman, **10** e interlineado sencillo.

Los **márgenes** serán de 2'5 (derecha e izquierda) y 3 (superior e inferior).

3. Citas

Se utilizarán comitas angulares («») cuando el texto citado no supere las tres líneas y se dejará dentro del texto con el mismo tipo de letra Times New Roman, 12.

Para las citas superiores a cuatro líneas es conveniente copiarlas, sin comitas ni cursiva, en un párrafo, con el margen más centrado que el texto (a 3, 5 derecha e izquierda), y con letra Times New Roman, 10.

Se utilizará el sistema de citas abreviadas, incorporadas al cuerpo del texto, cuando sólo se cita la página de un libro o diversos libros, sin ningún comentario aclarativo, utilizando el formado de **por nombre y año (o de Harvard)**: (Llona, 1999: 209; Aguado, Ramos: 2003: 11).

4. Bibliografía

La bibliografía se habrá de presentar al final de los artículos, ordenada alfabéticamente por autores y los apellidos en **letra versal**. Su formato será el de **Times New Roman, 11** y a espacio interlineado **sencillo**. Por compromiso feminista se citará el nombre de las/os autoras/es.

LIBROS:

Un/a autor/a:

ARESTI, Nerea (2001): *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: Los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 168-169.

Varias/os autoras/es:

- Cuando sólo sean dos:

AGUADO HIGÓN, Ana María & RAMOS PALOMO, María Dolores (2002): *La Modernización de España (1917-1939)*. Madrid: Síntesis, p. 88.

- Cuando sean más de dos:

CLÚA, Isabel et al. (eds.) (2002): *Perversas y Divinas. La representación de la mujer en las literaturas hispánicas: El fin de siglo y/o el fin de milenio actual*, Vol. I & Vol. II. Barcelona: Escultura. Colección Tabla Redonda, pp. 54-57.

ARTÍCULOS:

Un/a autor/a:

TORRENT ESCLAPÉS, Rosalía (2001): «Tensiones: cuerpos de mujeres y arte contemporáneo», *Dossiers Feministes. La construcció del cos. Una perspectiva de gènere*. Año 5, Nº. 5, Castelló de la Plana, Seminari d'Investigació Feminista. Universitat Jaume I de Castellón, pp. 67-84.

Varias/os autoras/es:

(Se seguirá la misma tónica que la aplicada en los libros, aunque con la normativa propia de los artículos)

CAPÍTULOS DE LIBROS:

Un/a autor/a:

MANGINI, Shirley (2003): «Maruja Mallo: la pintora de catorce almas». En: María José Jiménez Tomé & Isabel Gallego Rodríguez: *Españolas del siglo XX. Promotoras de la cultura*. Málaga: Servicio de publicaciones. Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (CEDMA), pp. 93-128.

Varias/os autoras/es:

(Se seguirá con la misma tónica que la aplicada en los libros y en los artículos)

AÑO:

Si hay más de una publicación del mismo autor y dentro del mismo año, se habrá de marcar con una letra minúscula y en cursiva:

RAMOS, María Dolores (1993 a): *Mujeres e Historia. Reflexiones sobre las experiencias vividas en los espacios públicos y privados*. Málaga: Universidad de Málaga.

— (1993 b): «¿Madres de la Revolución? Mujeres en los movimientos sociales españoles, 1900-1930». En: George Duby & Michelle Perrot

(eds.) (1993¹⁹⁹⁰): *Historia de las mujeres. 5. El siglo XX*. Madrid: Santillana, pp. 647-659. (Nótese que se indica con efecto de superíndice la primera edición del libro)

NORMAS PARA MANDAR RESEÑAS DE LIBROS

Se aceptan reseñas de publicaciones de investigación feminista y de género cuya fecha de publicación esté comprendida en los últimos tres años. Se seguirán las mismas normas de edición que para los artículos, a excepción del resumen, palabras clave y sumario.

COL·LECCIÓSENDES



Marina Tsvetáiev
EL RELATO DE SONIECHKA

Traducció i introducció de
Marta Sanjaume



M. Carmen Alfau Vidal
LA BAGA DE L'OPHERO:
MEMORIALS DE LA DONA
EN EL ARTS I LITERATURA ACTUALS

Traducció de M. Sanjaume



María José Gómez Fuentes
CINEMATOGRAFIA
LA DONA EN EL CINE I
LA LITERATURA DE LA REPLICACIÓ

Traducció de M. Sanjaume



Judith Caballero
LA MUJER EN EL IMAGINARIO
TOPICAL, FIGURAS SIMBÓLIQUES
EN EL CINE DE ANTONIO MORALES



RESEÑA DE OBRAS DE
M. J. GÓMEZ FUENTES
VOCES PROFÉTICAS:
EL ARTS DE DONA
ESTRATEGIQUES DE
REPLICACIÓ

Traducció de M. Sanjaume



M. Carmen Alfau Vidal
MUJERES MAXIMALISTAS

Traducció i introducció de
Marta Sanjaume



Sarah Sangari
FABULAS FEMINISTAS

Introducció i traducció de
Marta Sanjaume



Pina D'Amico
DONES DE BLOOMSBURY

Traducció de M. Sanjaume



Concha María de Tamarit
AVES SIN NIDO

Traducció de M. Sanjaume



Concha María de Tamarit
COLETTE UNIVERSAL

Traducció de M. Sanjaume



Despatx de Miralles
RELATOS ROMÁNTICOS ESPAÑOLES

Edició i introducció de
Marta Sanjaume



María Pilar Muñoz Añón
VIOLENCIA DE GÉNERO

Traducció de M. Sanjaume



María Torralba
LOXANDRA

Traducció i introducció de
Marta Sanjaume



Nieves Muñoz Muñoz
LOS ECOS DEL BANGUETE NO ESCRITO

Traducció de M. Sanjaume



Eixa Mendota
EN BUSCA DE CATALINA DE ERAUSO
Identitats en conflicte en la vida
de la Marga Alleras



Col·lecció d'estudis de gènere amb textos de gran qualitat avalats pel Seminari d'Investigació Feminista.



<http://www.tenda.uji.es/> · publicacions@uji.es

Asparkía

Investigació feminista

Es publica anualment. El preu d'aquest número és:

Se publica anualmente. El importe del presente número es:

Asparkía is published annually. All issues priced at:

8 €. Espanya / España / Spain

10 €. CEE / CEE / European Community

12 €. Altres països / Resto de países / Other countries

Números endarrerits al mateix preu.

Números atrasados al mismo precio.

Back issues at above fixed price.

Per subscriure's a la publicació heu d'enviar el full de comanda.

Si desea subscribirse, envíe el boletín adjunto debidamente cumplimentado.

If you would like to subscribe to the journal, please send the following application form.

.....
FULL DE SUBSCRIPCIÓ / BOLETÍN DE SUBSCRIPCIÓN / SUBSCRIPTION FORM

Nom i cognoms / Nombre y apellidos / Forename and surname: _____

Adreça / Dirección / Address: _____

Localitat / Localidad / City: _____

CP / CP / Postal Code: _____ **Pais / País / Country:** _____

Pagament / Forma de pago / Please cose your payment method:

Contra reemborsament / Contra reembolso / Cash upon delivery.

Taló nominatiu a nom de la / Mediante talón nominativo a nombre de /

Check to order of: **Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.**

Per transferència al compte / Por transferencia a la cuenta / Bank transfer to:

account number **0182-6827-55-0201743796, BBVA. Plaça Cardona Vives, 2. 12001**

Castelló de la Plana. Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

Voldria rebre els números endarrerits següents:

Deseo recibir los siguientes números atrasados:

Please, send me the following back issues:

Número / Número / Number of issue: **Nombre d'exemplars / Cantidad / Number of copies:**.....

