

Imágenes, contexto y significados en la exposición: “Las mujeres también se sientan. Muebles y espacios femeninos de los siglos XVI y XVII del monasterio de Santa María de Pedralbes” [setembre de 2017].

JAIME BARRACHINA

Para Mónica y para Apolonia,
cada una en su sitio

Las obras de arte de las colecciones del monasterio sirven de hilo conductor para captar los modelos principales de las mujeres de los siglos XVI y XVII, que también se canalizaban por vías escritas y orales. La Virgen cosiendo, la Virgen Niña, las Amazonas, las representaciones de mártires y santas son los caminos elegidos para dibujar el marco en el que se tenía que mover la mujer, ya fuera monja o laica. El autor descubre los retratos de algunas de ellas en retablos de Pedralbes, que le permiten aproximarse a los personajes. Los muebles y objetos son el otro camino para conocer actividades y conductas, algunas de las cuales eran compartidas dentro y fuera del cenobio. Aunque la norma era clara, la incursión en estas fuentes nos revela continuas transgresiones, que hacen de contrapunto al adoctrinamiento impuesto.

Intentaremos a continuación quebrantar el extraño silencio de los objetos. Las obras de arte no expresan por sí mismas todas sus potencialidades y mensajes: así pues, son susceptibles de interpretación. Ahí está el reto y el peligro.

En las páginas siguientes comentaremos algunos objetos o conceptos, e intentaremos ver intenciones e ideologías personales. La presente obra contiene una serie de aportaciones históricas sobre aspectos del monasterio de Pedralbes y de la exposición. Con modestia, aquí solo queremos glosar aspectos tratados históricamente por otros colaboradores del libro, o bien reflexionar sobre ciertas obras de arte expuestas, en cuya instalación (temática) se valoraba su pertenencia a alguna agrupación cultural, pero cuya significación merecía más detenimiento. En algún caso, al hilo de ciertas obras o documentos, nos alejaremos algo del tema principal para aprovechar algún dato valioso. Estas son nuestras coordenadas: reflexión breve sobre temas tratados en la bibliografía previa o adjunta y concentración en las obras expuestas, con la referencia externa suficiente e indispensable.

La muestra ha sido una indagación sobre el tema de arte y mujer seguramente en el sentido de en qué puede el arte ayudarnos a conocer el pasado femenino. Desde hace unas pocas décadas esta especialización histórica tiene una abundante bibliografía, incluyendo obras generales, de síntesis. Siempre ha habido estudios sobre ello: catálogos sobre mujeres artistas o sobre iconografía femenina. Pero ahora la bibliografía se ha ampliado. La especificidad de “Las mujeres también se sientan” es que tiene dos ámbitos femeninos: el concreto de las monjas de Pedralbes y el amplio de las catalanas laicas contemporáneas (siglos XVI-XVII). Y, aunque la reflexión iconográfica o clasificatoria también tiene su peso, intenta estudiar el mundo femenino a partir de un nutrido contingente de objetos.

Las monjas de Pedralbes (siglos XVI-XVII)

Nos ceñiremos solo a algunas monjas que fueron las que dejaron rastro en las artes. En las artes ceñidas a su persona. Todo lo que se refiere a su actividad como eclesiásticas quedará fuera de nuestro comentario parcial; es decir, su eventual actividad como patrocinadoras de obras para el ornato de la iglesia. Nos interesa aquí su mundo inmediato privado. Se trata, por tanto, de las monjas de coro de las familias más notables. Las monjas legas no pudieron transmitirnos nada de ello: eran solo consumidoras de arte público, como el común de la gente sencilla.

En este libro, un muy buen estudio de Carrero aborda el tema de las celdas de día. Las clasifica y describe, da los precedentes y paralelos y concluye que el conjunto de Pedralbes tiene unas características excepcionales, comparables tal vez —únicamente— con el otro convento de clarisas de la ciudad de Barcelona, Sant Antoni i Santa Clara, desaparecido. Si sumamos ese raro tesoro de miniarquitectura con su contenido máspreciado, es decir, los retablos facticios, nos encontraremos ahí un tándem único en

el mundo. No supone para el visitante un problema especial que la mayoría de esos retablos esté en el museo del monasterio: viendo alguno *in situ*, se puede abstraer sin esfuerzo el efecto original.

Aquí tendremos que tratar unitariamente a estas monjas de altísimo nivel, llegaran a abadesas o no. No importa para nuestro propósito que se apellidasen de Aragón, Cardona, Rocabertí, Foixà... Algunas eran nobles y otras pertenecían a las familias de *ciutadans honrats*, es decir, a la alta burguesía. Aquí, como en todos los países de economía dinámica (las repúblicas italianas, Holanda, etc.), la alta burguesía tenía un estatus próximo al de la nobleza de sangre.

Da la impresión de que los retablos facticios constituyeron una floración casi sincrónica de hacia 1540. Una vez creado el tipo, alguno se realizó algo mas tarde, pero los primeros deben de ser casi simultáneos. Ello significaría que una de esas monjas aristocratizantes realizó el suyo y, a continuación, varias otras hicieron lo propio. Y las inmediatamente siguientes no quisieron quedar descolgadas. Es decir, ninguna de esas monjas quería ser menos que sus vecinas. Es aquí donde podemos traslucir una de las características que señala la iconología actual: que algunas manifestaciones artísticas muestran una cosa pero significan la contraria. Es decir, si usamos las herramientas de la iconología del siglo XX y las ampliamos con la antropología y la psicología, podemos observar que actos de extrema cortesía pueden revelar una psicología cruel, que otros de gran devoción llevan implícitos impulsos muy carnales y que regalos de gran pleitesía tienen como fondo un deseo real de dominación.¹ Ya Walter Benjamin había sentenciado que no hay acto de cultura que no sea también un acto de barbarie.

Los retablos facticios han merecido la atención de los historiadores en época reciente. Se diría que hasta bien penetrada, en nuestra cultura artística, la historia de las mentalidades. En efecto, antes se buscaba en estas estructuras artificiosas la calidad de sus componentes. Eran, simplemente, como escribe Post respecto a la pintura del Maestro de Osma, “conglomerate altarpieces”.² Se trataba de juntar diversas pinturas devocionales en un solo retablo, imaginamos que a medias entre la monja y un entallador.³ Recuérdese que los carpinteros, médicos y cirujanos dentistas podían acceder a la clausura con el simple permiso de la abadesa, y su entrada era habitual.⁴ No extrañaría, por tanto, que los entalladores pudiesen completar las tablitas que faltasen para concluir uno de esos retablos recurriendo a los constantes “encantes” barceloneses o a pintores modestos. Los resultados son muy hábiles, teniendo en cuenta la diferencia notable entre sus componentes. Con ello se establecían simetrías en lo posible, se recortaban pinturas para que hicieran *pendant* y se completaban con talla o passepartouts. Un elemento nos muestra la preferencia del retablo facticio respecto al normal. En el de Teresa de Cardona se descabalo un tríptico flamenco completo para remontarlo en uno de esos retablos, invirtiendo la colocación original de las alas (CORNUDELLA 2005a: 100-105). Antes de seguir con otras observaciones específicas respecto a estos artefactos, procuraremos encontrar su significación global y ello pasa por analizar su entorno, es decir, las celdas de día.

Volvemos a remitir al estudio adjunto de Carrero. En él se refiere a lo históricamente refrendable, es decir, a la norma establecida. Ahora bien, buena parte de la ciencia histórica debe tratar del quebrantamiento de la norma, actividad a la que nos hemos dedicado con más o menos entusiasmo desde el primer legislador conocido hasta quien escribe estas líneas. Según la norma, las celdas de día eran devocionales y se remontaban a las celdas o capillas altomedievales, con presencia evidente en la misma fundación del franciscanismo. En ellas se podía ejercitar la devoción privada y se podían realizar las labores textiles que eran la actividad honesta a la que las monjas de coro debían dedicarse. Y todo ello en un ambiente de reforma de la laxitud a la que había llegado el monasterio y que Fernando el Católico quiso reformar a través de su hija bastarda María de Aragón, que había seguido a Teresa Enríquez, también familiar materna

¹ Un modelo inmediato y brillante de esta metodología en CASTAÑO 2017: 5-16.

² Esta simpática definición es —que sepamos— la nomenclatura más antigua de estos artefactos compuestos (POST 1947: 683).

³ Si estos retablos se construyeron cuando las monjas ya eran profesas, queda la cuestión de cómo se pagaban. Las monjas podían reclamar el estipendio a sus familias o contar con dinero propio en el monasterio, lo cual es irregular pero posible. El padre Corella señala que los monjes o monjas pueden tener dinero propio sin que sea pecado, cuando hay licencia del prelado (aquí, la abadesa), aunque esa licencia sea meramente presunta, si es costumbre legítima en la orden o si la abadesa “disimula” el uso de bienes temporales. Por ese aspecto y por la posesión de buenos objetos de dote en las celdas, podría pensarse que en la comunidad de Pedralbes había tolerancia de cierta suntuosidad en el caso de las monjas de extracción social más alta, puesto que la austeridad general quedaba garantizada. De todas formas, no era excepcional que un monje o una monja pagasen pinturas, esculturas o capillas de sus propios fondos.

⁴ Carrero observa en su artículo que varias celdas de día emplean materiales prefabricados. Parece lógico suponer que este sistema era para alterar lo mínimo posible la clausura.

del rey Católico. Como es bien sabido, las monjas castellanas reformadoras chocaron con las catalanas tradicionalistas, produciéndose los dos bandos tan usuales en los conventos femeninos.⁵ Así pues, no podemos desdeñar la idea —de deducción simple— de que las celdas de día fueran también pequeños clubs en los que las monjas cosieran, conversaran y jugaran en sus asuetos, siempre por afinidades.⁶

Además del retablo facticio, las celdas de día tenían objetos de la monja ocupante, traídos por ella en la dote de profesión o heredados de las monjas anteriores, con el permiso de la abadesa. En realidad, la posesión de objetos privados —igual que la comida exclusiva— eran irregularidades que se admitían según la tolerancia momentánea, puesto que en pureza todo debía ser comunitario. Jurídicamente, las monjas no podían dejar en herencia a otra monja familiar o amiga, pero podían rogar a la abadesa el legado de uso de objetos a persona concreta.

De hecho, los objetos artísticos a juego eran poco buscados en la sociedad laica hasta la segunda mitad del siglo XVIII, y los monasterios —y los edificios con representantes: ayuntamientos, etc.— eran los únicos lugares donde siempre se realizaban los menajes uniformes: platos, jarros, bancos, etc. Así, en las celdas, las monjas tenían su pequeño o gran mobiliario, pues había celdas mayores, hasta diez veces mas extensas que las menores. Ahí había sillas y otros muebles, esteras, orfebrería, alfombras, utilaje textil, vidrios, cerámicas, etc., muchos de los cuales se conservan. En ocasiones, esos objetos podrían ser magníficos. Véase, por ejemplo, el jarrito de vidrio soplado y esmaltado, de producción catalana del siglo XVI. Es una muy buena muestra de una de las manufacturas catalanas más exquisitas: se conservan actualmente solo unos cuarenta y cinco objetos similares en todo el mundo (GUDIOL 1936: 94, lámina 45).⁷ Estos jarritos seguramente se usaban como floreros de una o unas pocas flores. Estaría, por tanto, en el altarcito debajo del retablo. También había servicios que no son propios de un refectorio de monjas, por lo que probablemente se tratara de piezas encargadas para grandes recepciones externas que —rara pero muy suntuosamente— recibían un agasajo dentro de la clausura u obsequios a raíz de tal agasajo. Recuérdese que en torno a 1600 hubo dos recepciones reales.⁸ Un aspecto en el que los objetos confirman la documentación es la ausencia de platos cerámicos con escudo heráldico privativo. Tras la reforma, el refectorio fue rigurosamente comunitario, y allí se usaban las vajillas cerámicas con el escudo monástico, que son tan frecuentes y se conservan en el propio monasterio, en museos públicos y en colecciones privadas. Antes de la reforma, las monjas de coro sí comían individualmente y en ese sentido se conserva un interesantísimo plato dorado con decoración heráldica. Se halló en el amuleto arquitectónico colocado sobre la bóveda de la sala capitular, amuleto encargado de proteger el edificio contra los terremotos, y a la comunidad del hambre y las enfermedades. En el estudio pendiente de ese conjunto de objetos de uso mágico, el plato dorado debe ser un elemento capital en la datación del macroamuleto, dado que la dialéctica del escudo y del estilo nos puede dar una fecha, siempre dentro del siglo XV.⁹

De entre los objetos propios para las celdas de día, sorprende la escasa importancia de los niños Jesús de vestir. Los hay, naturalmente, pero de calidad secundaria y tardíos, a diferencia de los conventos de la Corona castellana, en los que eran un elemento invariable. Primero, allí se usaron los de Malinas, a fines

⁵ Según los confesores de conventos, el pecado habitual en los conventos femeninos es la envidia, a diferencia del de los masculinos, que es la lujuria. En el caso de Pedralbes, esas disensiones tienen documentación y las causas objetivas citadas. Pero las rencillas y rencores son los talones de Aquiles de las monjas, que suelen organizarse en dos bandos: las favorecidas o no por la abadesa o priora. Ello no quiere decir que no haya conventos con funcionamiento perfectamente solidario. Es básico en ello el carisma de la abadesa. Tampoco puede concluirse que la emulación sea el motor principal de estas obras: cabría también un motivo estético desinteresado, aunque difícilmente en todos los casos.

⁶ La vida monjil comporta la norma no escrita de no tener amigas especiales, sino ofrecer un sentimiento fraternal indiscriminado por amor a Dios. Ese sentimiento excluye también las confidencias íntimas, que quedan para el director espiritual/confesor. En cuanto a actividades impropias, toleradas o no por la abadesa, se contaba la relajación de la clausura, no contemplada como salida de las monjas (que era imposible), sino la entrada de señoras benefactoras o familiares de las monjas, el encierro de jovencitas de comportamiento impropio, etc. Además de eso, sabemos que en los monasterios, los monjes podían representar pequeñas comedias inocentes, autos, etc. (no nos referimos al teatro litúrgico, naturalmente, prohibido por Trento) y jugar a juegos de tablero (ajedrez, damas, tres en raya, etc.): son muy frecuentes los “tableros” incisos con un instrumento punzante en los pretilos de los claustros. La casuística moral solo pone impedimentos para el juego con naipes, permitido al clero secular y movilizand o cifras pequeñas de dinero. Los juegos de tablero no se citan en los diccionarios de “pecados” y son lo que el padre Corella denomina “honest a recreación”.

Todo lo dicho es una generalización, que no se refiere naturalmente a lo documentado en nuestro monasterio y considerando que los conventos femeninos eran más moderados que los masculinos en esas diversiones.

⁷ Hoy en el Museu del Disseny de Barcelona, núm. inv. 23289.

⁸ El caso más conspicuo es la bandeja de plata con las armas del monasterio: sería una muestra magnífica de estas vajillas reservadas a las ocasionales entradas de gran protocolo o más probablemente un regalo como agradecimiento por la recepción. Véase DALMASES 2005: 164-165.

⁹ Sorprendentemente este conjunto sigue sin ser estudiado, siendo con diferencia el mejor en su género no solo en Cataluña sino en todo el sur de Europa. Bassegoda Nonell fue quien lo halló, publicando que debía corresponder —forzosamente— al cierre de la bóveda en 1420. Creemos que esa fecha debe de ser algo más moderna: resumimos brevemente la cuestión en MONREAL; BARRACHINA 1983: 214-215.

del siglo XV y bien entrado el siglo XVI. Después, los niños de talla castellanos y andaluces, que, por su demanda, se realizaban también seriados, de fundición metálica. Más tarde los de marfil, de Filipinas o indo-portugueses. Hay que decir –y ello es importante– que los grandes conventos femeninos para la aristocracia en la Corona castellana solían adjudicar a las monjas principales una capilla claustral y no una celda individual, de día, como en este caso. Así pues, es posible que esa proyección maternal estuviera en nuestro caso menos extendida que en el centro y sur de España.¹⁰

Veamos la composición de los retablos facticios. La cultura figurativa de sus componentes se acerca al siglo de extensión, aunque la realización es casi inmediata a su inclusión en el retablo: a veces se remonta un poco más, un par o tres de décadas. La tabla mas antigua –desde el punto de vista estilístico– es la Anunciación del retablo de una monja Rocabertí. Se remonta a la cultura figurativa flamenca de hacia 1440, aunque realizada, según Martens (2005: 114-115) por un maestro menor y retardatario en el último cuarto del siglo XV. También es “antiguo” el estilo de la tabla de la Virgen con el Niño y san Bernardo, en el retablo de san Juan adscrito por Cornudella (2005b: 120) al Maestro del brocado de oro, flamenco de fines del siglo XV. Todo el resto de pinturas de los demás retablos facticios estaban poco desfasadas respecto a los gustos vigentes en la Cataluña de mediados del siglo XVI: sobre todo pinturas flamencas tardías, en muchos casos ya italianizantes; alguna italiana, alguna castellana y andaluza y varias catalanas.¹¹ Naturalmente, estas pinturas se escogieron por su valor devocional mucho más que por su mérito artístico. ¿Cómo se hizo la selección? Es imposible saberlo: lo lógico es que a la entrada de las novicias o para la profesión, las monjas ingresaran cuadritos devotos procedentes de sus casas de origen: también es lógico pensar que al construir el retablo necesitaran alguna obra más para completarlo y que sus familiares realizaran el encargo lo más puntualmente que la oferta de pinturas permitiera. (Igualmente podía encargarse al ensamblador completar la obra.) Pero hay un caso extraordinario.

El visitante que recorra Pedralbes se fijará, principalmente, en los grandes espacios y en las construcciones monumentales. Si además le gusta lo pequeño, quedará prendado de una mirada inquietante. En el ya citado retablo de una monja Rocabertí, una joven aristócrata le mirará intensa y altivamente. De veinte años o poco más, la muchacha, vestida con extremo lujo, mira al espectador con sus grandes ojos marrones, escudriñadores y desconfiados. Se diría que no le gusta posar y tiene la boca demasiado pequeña para no estar apretada. Está transformada en santa Apolonia, abogada contra el dolor de muelas, y lleva su atributo (las tenazas de dentista) y un nimbo mal trazado, achatado por arriba. Es difícil clasificar al pintor. Cornudella cree que no es catalán (Cornudella 2005c: 112), como habían supuesto Ainaud, Gudiol y Verrié (1947: 149) y por nuestra parte tampoco nos parece de la Corona de Aragón. Se trata, pues, de un pintor lo suficientemente modesto como para no significarse por su estilo y lo suficientemente hábil para dar a su retratada apariencia de vida.

No se ha realizado ninguna prueba física para comprobar la superposición de la tenaza y el nimbo a una pintura preexistente. Desde lo que puede apreciarse, sí hay superposición, puesto que debajo de las pérdidas de dorado en el nimbo, sale el fondo general. Así, la monja que construyó el retablo encargó la pintura del ático (o la trajo de su casa, acabada de pintar) y contrató al ensamblador para el montaje general. Y aportó un retrato de muchacha, a la que se le añadió atributo y nimbo para convertirla en una santa. Otra cosa que sabemos es que ese retrato no era algo arrumbado en el palacio Rocabertí del que viniera la monja, sino algo acabado de hacer. El atuendo riquísimo que viste la muchacha corresponde a la moda vigente a mediados del siglo XVI, cuando se concluyó el conjunto.

Parece una deducción automática que la monja quiso llevarse ese recuerdo a la clausura. No cabe desdeñar que el retrato fuera de una familiar lejana: los Rocabertí, de Peralada, en aquel momento estaban situándose fundamentalmente en Zaragoza. También tenían casa en Madrid y Barcelona. Así pues, como era habitual en las grandes familias, las distintas ramas podían conocerse por retrato. Pero es más lógico pensar que la monja quisiera tener la imagen –el recuerdo– de alguien querido a quien no volvería a ver. Todo es hipótesis pero creemos que no forzada. ¿Se trataba de su hija? Siendo la señora

viuda, podía tener hijos y ser monja al mismo tiempo. Abandonar “el siglo” era más una intención heroica que una posibilidad real. El retrato es el sustituto mayor posible en una clausura, pues indica una unión no debida con el “siglo”. La prueba es su rareza. Si este retrato es de una familiar, indicaría el destino de parte de las oraciones y sacrificios de la vida conventual. La hipótesis más extrema sería que la retratada fuera la misma monja antes del noviciado.

La elección de la santa seguramente fue utilitaria, pues Apolonia no es nombre femenino en la familia Rocabertí. Tal vez la monja estaba aterrorizada por el dolor de muelas o tal vez la comunidad le pidiera esa dedicación para poder tener una imagen a la que pedir mediación en una dolencia tan terrible como usual en la época y que causaba la constante y temida entrada de un hombre en la clausura: la del sacamuelas. También ha figurado en la exposición otro caso similar de retratos-recuerdo: una de las arcas de novia en las que las esposas o monjas traían sus objetos de dote tiene pintados los retratos de un hombre y una mujer: seguramente los padres de la muchacha que querría ese vínculo con su familia, como suponemos que ocurrió con la anterior. Pero este arcón no parece que venga de monasterio sino de castillo. Por tanto, la dueña debía de ser una casada: no solo las monjas tenían un convulso cambio de vida al cambiar de estado. Hay que señalar que el arca era la pieza emblemática de la dote, pero podía no contenerla toda. Se podían aportar muebles u obras de arte y naturalmente un capital en metálico o invertido.

De hecho, estas monjas de Pedralbes mantenían muy vivo el recuerdo de su vida seglar. Tenían sus celdas de día con muebles y objetos traídos de su casa anterior, lo cual era un puente con sus recuerdos antes de la profesión. Y otra cuestión mucho más importante. Patentizaban su origen aristocrático con el uso constante de sus escudos heráldicos. Eso es una marca en el alto clero, pero dado que en Pedralbes nos aclara mucho el perfil de las monjas más relacionadas con el arte, nos detendremos un poco para valorar la ideología que envolvía las obras de que tratamos.

La organización de la muestra publicó un folleto en el que se resumen las intenciones de la exposición. Es del máximo interés: extractamos una frase atribuida por la abadesa Violant de Montcada a María de Aragón, hija de Fernando el Católico, enviada por él para reformar el monasterio (1514): “Prima, sea usted bienvenida. Vuestra Alteza y yo por ser sobradamente altas no cabemos juntas bajo un mismo techo.” Porque, ciertamente, la modestia cotidiana no debía de ser el fuerte de estas monjas linajudas.

De hecho, es muy curiosa la vinculación del franciscanismo con la realeza y la aristocracia. Una orden con inicios problemáticos por inconformismo y marginalidad pasó a ser la favorita de los más ricos, una vez controlada por san Francisco con la ayuda del papado. ¿En qué consistía el afán de las mayores élites europeas por acercarse a esta orden de mendigos, más o menos panteístas, más o menos poetizantes? Seguramente a una nostalgia de vida evangélica: con el apoyo a la orden, el aristócrata sentía un cierto contagio de vida virtuosa. La rama femenina, las clarisas, tenía una dinámica algo distinta, por practicar la clausura rigurosa, lo que impedía la mendicidad directa y la predicación, en iglesia o plaza pública. Pero mantenía el prestigio de la pobreza y pureza de la orden. Para una aristócrata, ingresar en una orden extrema, como las clarisas, era un acto propio de la nobleza, que se consideraba la detentadora de los valores cristianos y tradicionales, la valentía y la ética estricta. A cambio de su vida regalada y privilegiada, el aristócrata debía sacrificarse participando —comandando— en la guerra. Algo de paralelo podía ser el destino de la aristócrata: si no era madre, podía tomar la decisión heroica de entrar en clausura. Una vez dentro —de todas formas— la vida cotidiana tendría aspectos desagradables, como el dormitorio común, con el hábito y el cíngulo, pero otros más ligeros, como el disfrute de su celda diurna propia, su ajuar y sus objetos seculares. Por lo demás, quedaban relevadas de todo trabajo mecánico y solo se dedicaban al rezo y a la aguja.¹² A su alrededor, un buen contingente de monjas sin dote, criadas seglares y esclavas se ocupaban de tenerlo todo barrido, fregado, lavado y de la asistencia a las ancianas y enfermas. Esa doble condición de noble y monja se materializaba en su propio nombre: al profesar tomaban nuevo nombre de monja, pero mantenían su escudo heráldico. Volvemos a observar que el ego de aquellas señoras debía de ser abultado.

Si además de lo que vemos, reflexionamos sobre lo que no vemos, hay algo curioso en un monasterio real

¹⁰ Conocemos estos niños Jesús gracias a la amabilidad de Carme Aixalà. Se conservan en el almacén de Pedralbes.

¹¹ Más adelante citaremos los trabajos de Carbonell i Buades y Torras como fuente para ver qué pinturas tenían los particulares catalanes de los siglos XVI y XVII en sus casas. Estos repertorios documentales, utilísimos para conocer los géneros y los temas, no incluyen la escuela ni la época de las pinturas de que tratan, por lo que el caso del monasterio de Pedralbes en tanto que “yacimiento sellado” es del máximo interés como fuente para dicho conocimiento.

¹² Existe el retablo facticio de la Virgen niña. Bosch señala que la Virgen está hilando el velo del templo mientras estuvo trabajando en él, de niña (BOSCH 2005: 134). Supone ello una fase “monjil” de la Virgen, muy pertinente para una celda de monja que solo debía hilar y coser, además de realizar los rezos litúrgicos. Tan idóneo es que supuso la alteración del retablo facticio donde aparece, pues se trata de un añadido un siglo posterior al resto del retablo. Volveremos sobre esta iconografía al comentar el Zurbarán.

con nutrido contingente de nobles o de altas burguesas. Ello sería que no se conserva ningún retrato de reyes ni de benefactores. En efecto, en estos monasterios se rezaba por los reyes, aunque fuera a través del que se encontraba enterrado allí. Por otra parte, la vinculación de las aristócratas con sus familiares podía dar lugar a regalos o patrocinios económicos, igual que las altas burguesas, que además de sus fortunas tenían familiares en los altos cargos de la administración pública. En este caso, no se ha conservado ninguna imagen de este tipo, y prácticamente ninguna tampoco de alguna monja de especial relieve: una Rocabertí como donante en su retablo y poco más. Las tumbas con yacente pertenecían al período fundacional.

Tampoco vemos especialmente iconografía profana, que podían tener algunas monjas singulares, como la abadesa. En el monasterio de Sant Pere de les Puel·les (Carbonell i Buades 1995: 171) había un buen contingente en unas estancias particulares de una señora no profes: sibilas. La superiora no tenía pintura religiosa, sino profana: veinticuatro emperadores, doce condes de Barcelona, etc. En Pedralbes podía pasar algo parecido, de lo que queda –como única obra importante– el panel de azulejos del suelo de una celda del piso alto. La imagen candorosa recoge en realidad una visión terrible. Es un paisaje costero; en el mar hay un combate naval entre turcos y cristianos, y, en tierra, una cacería. Es decir la destrucción constante. No sería desdeñable considerar que su lectura iconológica revelara el horror del mundo y, por contraste, la tranquilidad celeste del convento. Recuérdese que el panel era para pisar.¹³

Si bien no hay retratos de reyes, sí se conserva un objeto vinculado: la célebre silla de la Reina. Se trata de una silla que ha mantenido dicha apelación durante siglos, aunque no se sepa a qué reina se refiere. Como objeto ha sido repetidamente publicado y en este mismo libro se reestudia. Lo citamos aquí solo desde el prisma que hemos adoptado. Las organizadoras de la exposición piensan que tal apelativo podría venir de las visitas de María o de Margarita de Austria. Recuérdese que la clasificación actual contempla que la silla estaría producida en el golfo de Bengala a fines del siglo XVI. Se trataría de un mueble de diseño más o menos portugués, realizado en una colonia suya. Sin entrar en la materia clasificatoria (y si es acertada), podría darse el caso de pertenecer, en su procedencia mediata, de la abundante y dispersa *wunderkammer* de Felipe II. En efecto, el rey más poderoso de la historia española (y portuguesa) coleccionaba maravillas tanto bibliográficas como religiosas (reliquias) y profanas. De estas últimas destacaría la prácticamente perdida colección de objetos asiáticos, con un buen número de vestidos y telas chinas, de seda, y las dos sillas Ming del Palacio de los Austrias en El Escorial, que se suponen los dos muebles chinos conservados más antiguos de los llegados a Europa procedentes de China.¹⁴ En esa colección real los muebles indo-portugueses ya estaban inventariados (CASTELLANOS RUIZ 1990: 93). Las mencionadas María o Margarita de Austria podían haber aportado esta pieza, la primera de su hermano, vivo, o la segunda de su suegro, muerto. Hay que desestimar seguramente a la primera, porque su estancia barcelonesa sería por su desembarco desde Italia. El adjetivo “reina” no le correspondería, por otra parte. Entre eso y que Felipe II estaba vivo, María de Austria debería desestimarse. Ciertamente, por más hermano que fuera, había reunido su colección apasionadamente y era poco factible que se desprendiera de objetos, con su temperamento desabrido y quisquilloso. Más lógico sería que viniera de la visita de Margarita de Austria, nuera del citado, ya muerto: por tanto era más fácil reutilizar algo de su colección sin coleccionista. En cualquier caso aquí lo que interesa es subrayar que, a través de este obsequio, el monasterio objetivaba su carácter de “real” y que esta silla femenina conservó memoria de ello.

Laicas

Nos faltarán aquí muchos nombres propios, si bien la exposición ha sido generosa con los objetos femeninos, o al menos vinculables a las mujeres. Vemos, al encarar estos objetos, que ellos son ahora —para nosotros— mucho más reales que sus propietarias, convertidas en vagas sombras y nombres que poco dicen. La pequeña inmortalidad del arte se superpone a la rápida caducidad humana.

Así, la exposición ha mostrado un elenco importante de objetos, algunos de los cuales se estudian en este mismo libro según sus manufacturas. En nuestras líneas, de simple glosa a la exposición, podemos observar diversos objetos lujosos para el hogar, referibles en abstracto a las mujeres. Un magnífico pomo de olor de vidrio veneciano del siglo XVII, decorado con filigrana de laticinio. Covarrubias, en su diccionario, observa que “pomo” deriva de poma o manzana y, efectivamente, la pieza tiene una morfología próxima. Un perfumador en forma de manzana, es decir, evocador de la fruta del pecado, tenía esa carga simbólica, considerando que era, también, el atributo de santa María Magdalena. Pensemos que si piezas de este tipo corrían por Cataluña en el siglo XVII eran aquí muy sofisticadas: el perfumador catalán habitual era la almarraja, objeto neutro desde el punto de vista morfológico y que servía tanto para el lavamanos de la mesa, o en la cama, como perfumador privado o colectivo, para bailes y procesiones, etc. Así, regalar a una mujer un pomo de olor –con o sin el perfume dentro– era evocar finamente la capacidad de esa mujer para arrastrar al pecado al regalador. Los objetos nunca son inocentes del todo o, dicho de manera menos tosca, los objetos artísticos son la suma de una conformación física con algo o mucho de prestigio, más lo que la cultura proyecta en ellos.¹⁵

Otro objeto sugerente es un braserillo pequeño y, por tanto, adscribible al estrado (sala femenina), donde había una panoplia de útiles de tamaño menor, dado que no se caminaba de pie sobre él. Así, este braserillo es un elemento de un tipo especial de ajuar, el mobiliario del cual se trata en este mismo libro. En efecto, la cultura del estrado comportaba la realización de objetos a pequeña escala, acordes con una sala entarimada, donde el movimiento era en cuclillas y los objetos no podían embarazar especialmente la tarima.

Finalmente, citaremos otro mueble expuesto, no de ebanistería sino de orfebrería. Se trata de un cofrecillo de carey y plata, mexicano del siglo XVII. Era una producción masiva, teniendo en cuenta la cantidad de tortugas-carey del Caribe y la abundancia de plata en las minas mexicanas. El ejemplar es de una calidad y conservación excepcionales y su uso previsto era profano, puesto que la decoración de soles no tiene ninguna referencia religiosa. Seguramente se trata de un joyero, pues en ese uso aparece en los bodegones: los soles son una alegoría al brillo reflejado de las joyas, que se debían intuir en el interior, por la traslucidez del carey. Como en todos los estuches preciosos, es muy difícil determinar si eran una compra o regalo en sí mismos o se entendía que siempre contenían algo valioso y, desde ese punto de vista, eran envases y el regalo era lo de dentro. Es curiosa la frecuente conversión de estos cofres en ajuar religioso: abundantemente pasaban a la iglesia, por donación de laicos o entrada como ajuar de novicia: en estos casos se solía añadir algún pequeño detalle (rótulo, etiqueta, pintura, etc.) que adjetivara el objeto como destinado al culto o, en todo caso, a la sacristía.

Podemos plantearnos qué papel tuvieron las mujeres en la adquisición e instalación de todo este arsenal que se nos antoja hoy como estrictamente femenino y que, por tanto, nuestra mentalidad tiende a pensar que fue fabricado para mujeres y adquirido por ellas. En realidad, las mujeres estaban muy supeditadas a padres o maridos, de manera que las adquisiciones de estas piezas debían de ser en muy buena parte ejercidas por ellos, como regalos o a demanda, sin desestimar que algunas señoras pudieran manejar fondos propios.

¹⁵ Dicho con prosa bellamente facetada: “La civilización consiste en dar a algo un nombre que no le compete, y después soñar sobre el resultado. Y, realmente, el nombre falso y el sueño verdadero crean una nueva realidad. El objeto se vuelve realmente otro. Manufacturamos ideales. La materia prima sigue siendo la misma, pero la forma, que el arte le ha dado, la aleja de continuar siendo efectivamente la misma. Una mesa de pino es pino pero también es mesa. Nos sentamos a la mesa y no al pino. Un amor es un instinto sexual, pero no amamos con el instinto sexual, sino con la presuposición de otro sentimiento. Y esa presuposición es ya, en efecto, otro sentimiento” (PESSOA 1985: 54, cap. 36).

¹³ Parece que dado a conocer por AINAUD; GUDIOL; VERRIÉ 1947: 152, y vol. 2, *Láminas*, fig. 834. Con abundante bibliografía posterior.

¹⁴ Agradecemos a Almudena Pérez de Tudela, conservadora del Patrimonio Nacional en El Escorial, la noticia del coleccionismo chino de Felipe II y la localización de las dos sillas. También sobre su opinión contraria respecto a Ana de Austria, como veremos enseguida.

Así, es complicado asignar a mujeres laicas el papel de clientas, o de decoradoras de sus casas. Pasando normalmente tras la boda a casa del esposo, debían adoptar el mobiliario, los textiles y los cuadros que hubiere, y ahí su iniciativa podía quedar eclipsada según el marido y según hubiera suegra en la casa. Ahora bien, la tendencia a decorar el hogar es usual en la mujer y seguramente acabaría estructurando más o menos los interiores. Bassegoda observa cómo la noble aristócrata Estefanía de Requesens se cartea explicando que se deben decorar sus palacios (las palabras precisas son “*trasar*” y “*aparellar*”) y el autor comenta atinadamente que este papel protagonista se debería a que la instalación de la familia en un nuevo lugar obedecería a la toma de posesión del marido de un cargo público (BASEGODA 1994: 53 (44-61)). En ese contexto sí que es claro que la mujer decoraba en sentido absoluto: en casos de familias no tan excelsas ni móviles, seguramente la esposa tendría más condicionantes.

Queda claro que el prototipo de mujer seglar al inicio de los tiempos modernos era el tradicional de mansa, sumisa, casta, buena madre, moderada, devota, etc. Es el rol tantas veces repetido y con abundante bibliografía propagandística, en el que *La perfecta casada* de fray Luis de León es solo una muestra insigne. De hecho, por mucho que leamos el libro con mentalidad histórica o antropológica, su mensaje hoy en día es atroz. Basado –según su autor– en la Biblia y bajo la inspiración del Espíritu Santo, parte de la definición de mujer como inferior al hombre y de su tendencia natural al pecado. Una parte sustancial de la obra está dedicada a denigrar el *make up* femenino y la moda. Solo la “muchacha limpia” es arreglo decente, y esta consiste en lavarse “con agua de la jarra” (no se cita el jabón) manos, cara y orejas. Lo demás no se toca. Entra también en otras diatribas que parecen auténticas manías, como la de atacar a las nodrizas, pobres mujeres, que inoculan su simplicidad al lactante. Realmente, ¿entiende la Tercera Persona de peluquerías y lactancias? Parecería que el fraile pudiera ser un sensual importante, horrorizado por su tendencia y excediéndose en la representación. Recuérdese su especialidad en *el Cantar de los Cantares*, es decir, la parte erótica de la Biblia. Recuérdese también que el agustino era un moderado y un próximo a la mística, por lo que los argumentos de “la perfecta casada” estaban absolutamente en los ambientes doctrinales y prácticos de aquella sociedad. Únicamente un argumento nos parecería hoy razonable: que la casada debe dedicarse más a la familia que a las devociones que le quitasen el tiempo debido a sus obligaciones.

Ahora bien, las mujeres perfectas de esas características se daban en proporciones homeopáticas y de hecho no tenían muy buena aceptación, siendo tildadas de beatas o santitas.¹⁶ Normalmente, las mujeres solían adoptar su papel en términos generales y quebrantarlo con prudencia. Cervantes lo describe muy bien en las señoras que van a casa de Antonio Moreno a ver a Don Quijote ante la cabeza parlante, en Barcelona (DON QUIJOTE, II, cap. 62). “Una señora principal y alegre, hermosa y discreta convidó a otras sus amigas... Entre esas damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Estas dieron tanta prisa en sacar a danzar a Don Quijote, que le molieron, no sólo el cuerpo, pero el ánimo...” Efectivamente, salvando la honestidad y la devoción, todo lo demás era elástico considerando siempre los condicionantes de clase, estado y edad.¹⁷

Una obra representada en la exposición supone una intelectualización de las cualidades –idóneas– de la mujer. Se conserva en el Museu Etnològic i de les Cultures del Món, de Barcelona, y representa a una mujer, *La doncella virtuosa*, con las cualidades situadas en sus órganos correspondientes.¹⁸ Supone ello una traslación del hombre cósmico en el que en una imagen masculina se sitúan las acciones de los

astros en sus órganos.¹⁹ La imagen femenina citada no es tan cosmológica, pero ilustra muy bien esta ideología, con la correspondencia de las cualidades en el organismo. Es decir, hay una coincidencia de cliché, aunque el contenido pase de ser físico a moral. Así la figura va totalmente vestida, de bonete a zapatos, y con mangas. Está derecha, en equilibrio sobre una esfera que seguramente no es el mundo sino la luna, a la que está encadenada (para el padre Llompart es el mundo). Quedaría, de ser nuestra deducción la cierta, en que esa doncella virtuosa hace equilibrios con la condición lunática (cambiante) de la mujer en lo moral. En lo físico, el ciclo femenino corresponde al mes lunar. Hay dos adjetivos sin apuntar al cuerpo “subieta”[sujeta] con emblema de yugo y “humillis” [humilde] con una escoba. Los otros adjetivos son púdica, casta, honesta, tática [callada], fidelis [fiel], solícita y quieta [mansa] y un nombre “charitas” [caridad u amor]. Es de observar que “púdica” señala a la cabeza, pero tal vez se refiera al bonete, puesto que en la época no se relacionaba el cerebro con el intelecto, que estaba en el corazón. Ahí apunta “charitas”.²⁰ La doncella tiene en su mano izquierda abierta la Biblia por el *Magnificat*.

En la sociedad en la que las mujeres tenían estos roles (elásticos, sin embargo) que hemos esquematizado al extremo pero están mejor tratados en este mismo libro; ¿cómo funcionaba el imaginario femenino artístico? Es decir, ¿qué iconografía sobre mujeres circulaba habitualmente? Daremos un solo caso de santa, que tuvo un papel protagonista en la exposición: el resto se referirá a “La mujer” es decir, a María, y a mitologías femeninas.

La santa es Úrsula, a la que pertenece el soberbio busto relicario de plata del Museu Diocesà de Solsona.²¹ Se trata de una pieza de plata, dorada y policromada, donde se han pintado las carnaciones de manera muy efectista, por lo que el resultado resulta muy ilusionísticamente parecido a un retrato. Esta técnica policroma se remontaría al siglo XIV y a partir de fines del XV produciría ejemplares muy notables en la Corona de Aragón. Hay que decir que las reliquias de santa Úrsula y las once mil Vírgenes fueron las más divulgadas en Europa después de las romanas, puesto que los cuerpos de las necrópolis antiguas de Colonia se consideraban de estas mártires, como las de las catacumbas de Roma se consideraban también de los primeros mártires cristianos. Las de Colonia llegaban a Cataluña desde el siglo IX,²² al menos, y hay restos de los relicarios de hueso con figuras de santos (siglo XII) en Girona (Museu d’Art de Girona) y Barcelona (Museu d’Història de la Ciutat). Esta bella Úrsula nos recuerda su leyenda, posterior y paralela a la de sus compañeras, forzadas a ser once mil cuando en primera versión serían once: con este error se podía justificar la gran difusión de sus reliquias, normalmente con sus relicarios. En cualquier caso, el ciclo completo de la leyenda de estas vírgenes se fue completando hasta llegar a la incorporación de nuevos elementos en el siglo XV. Tal como se construyó el relato, se trataba de una aventura, como literalmente explica Voragine (VORAGINE 1982-1984: 677-681) en el siglo XIII. Muy resumidamente, la princesa británica Úrsula, cristiana, es requerida en matrimonio por un príncipe inglés, pagano, enamorado a distancia al oír de su belleza y sus cualidades morales. Úrsula pide tres años de plazo para que el pretendiente y su padre se instruyan sobre el cristianismo. En ese tiempo, ella y sus miles de compañeras irán, en barcos, a Roma, a ver al papa Ciríaco. Este bautizó a todas las vírgenes y las acompañó de regreso. A las puertas de Colonia, la singular comitiva fue masacrada por los hunos, no antes de que su jefe, enamorado, ¿cómo no!, de Úrsula, le ofreciera la salvación a cambio de que se le desposara, lo que fue, naturalmente, en vano. En todo caso, ¡dichosas ellas que merecieron la palma del martirio!

Podemos ver que a fines del siglo XV y en el XVI este relato es una suerte de novela de caballerías o novela “setentrional”, como la hubiera denominado Cervantes como a su *Persiles*. En esta novela la

¹⁶ Incluso fray Luis de León en *La perfecta casada*, como acabamos de citar, ya de inicio recomienda que la mujer laica debe dedicarse más a la familia que al rezo, y que mujeres excesivamente rezadoras han supuesto auténticas desgracias para su entorno familiar.

¹⁷ La frecuente falta de obediencia al marido se veía como un quebranto del orden natural y dio pie a un numerosísimo elenco de dichos y refranes: en Cataluña, tal vez un diez por ciento de la antigua paremiología se refiere a mujeres mandonas y similares. Es muy difícil precisar la proporción, dado que las colecciones paremiológicas se refieren a todos los dichos populares y, por tanto, hay muchísimos posteriores al siglo XVII. Puede verse una panoplia en AMADES 1936: vol. 39.

¹⁸ Nuestro cometido es el comentario iconográfico, pero sería interesante saber si esta pintura es un prototipo o se trata de un eslabón de una cadena con similares representaciones. De hecho, puede ser las dos cosas. No hemos podido encontrar un grabado o pintura idénticos, pero sin duda se trata de un eslabón que se remonta como mínimo a 1525. En efecto, el padre Llompart publicó un artículo monográfico (LLOMPART 1987: 99-110) donde señala un grabado de hacia 1525 debido a Anton Woensan. En él aparece la mujer prudente con unas didascalias y unos elementos emblemáticos en su cuerpo, cuyos pies son pezuñas y se apoyan en una hemisfera. Debemos el conocimiento de este artículo al señor Salvador García Arnillas, conservador del museo propietario (Museu Etnològic i de les Cultures del Món), a quien agradecemos su amabilidad en pasarnos el dato. La pintura de referencia sería catalana de hacia 1600 como se derivaría del estilo y de la grafía “donselle”, que supondría una lectura fonética en “a” de la última letra, según el uso del catalán oriental. Difícilmente se trataría de una invención de un pintor culto sino de un dictado de un moralista, seguramente sacerdote, que conocería otras pinturas o grabados distintos del mencionado. Ello suponiendo que sea un prototipo. Por otra parte, los adjetivos no apuntan directamente al órgano por estar velado por el vestido, sino al sector anatómico correspondiente.

¹⁹ Muy popular y entre la superstición y la filosofía, circulaba abundantemente en xilografía; véase Amades 1947: 173-180. Su estudio clásico en Rico 1970. Se trata de un estudio asombroso de erudición y pensamiento, realizado por un investigador aún veinteañero. La idea es que el hombre refleja en sí todo el universo con la correspondencia astral en los órganos. Aunque el tratado se refiere a “las letras”, también cita las imágenes del hombre cósmico, o melotesia zodiacal (su fig. 6), con grabados desde época incunable.

Por otra parte, revisando el estudio de Marià Carbonell i Buades (1995: 187), vemos que el autor apunta la existencia en domicilios particulares de “alegorías éticas (ignorancia, ociosidad...)” en cuyo grupo podría inscribirse nuestra doncella virtuosa.

²⁰ En efecto, es bien sabido que las facultades mentales se situaban entonces en el corazón y no en el cerebro (“la cabeza”). Una línea científica no estaba de acuerdo, pero chocaba con Aristóteles y la Biblia, por lo que la identificación correcta quedaba reprimida. Véase RICO 1970: 168 y ss.

²¹ Hace pendant con otro dedicado a san Sebastián, ambos procedentes de la colegiata de Cardona. La catalogación se debe a Núria de Dalmasas, por lo que es de máxima solvencia. Según este estudio, el san Sebastián es obra barcelonesa del siglo XVI y la santa Úrsula algo más avanzada, probablemente barcelonesa del siglo XVII. Así pues, el relicario femenino se aparejaría con el otro pasado un tiempo. Úrsula y Sebastián son dos santos bellos y como tales se les representó (DALMASES 2004: 55-58).

²² Propiamente, el gran cementerio se “descubrió” a inicios del siglo XII pero hay restos de un relicario tardocarolingio de Colonia en los fondos del antiguo Museu Diocesà de Barcelona. No sabemos si ha pervivido o solo queda la foto por la que lo conocemos.

caballerosidad y la aventura son protagonizadas por mujeres en la plenitud de su vida y de su belleza, y el final es grandioso (a la cristiana), es decir, pasando de viajeras a santas.²³ Aparte, este busto relicario de Cardona/Solsona nos hace de bisagra entre lo sagrado y lo profano, y nos introduce en uno de los *leitmotivs* de la exposición: el de las mujeres que quebrantan su rol sumiso. Haremos a continuación unas consideraciones para pasar seguidamente a las obras.

Como contraposición al papel habitual aceptado doctrinariamente de lo que podía y no debía hacer una mujer, hubo en la época que tratamos un prestigio en el imaginario colectivo de las conductas femeninas valientes e incluso aventureras. Ello tenía un componente espontáneo y general motivado, tal vez, por las guerras constantes. El pacifismo femenino habitual se convertía frecuentemente en militarismo enérgico en el caso de las defensas de las ciudades, o de las villas y casas ante la piratería de costa. En todas esas contiendas, un buen número de mujeres demostraban un valor inesperado defendiendo a sus familias y propiedades. Estas mujeres valientes, en general, tienen una iconografía artística pobre, salvo las mujeres fuertes de la Biblia. Pero son un tópico en la literatura, pues la base novelesca consiste fundamentalmente en narrar las vicisitudes que vive un personaje que no se ha resignado a quedarse donde debiera estar.

Así, la literatura sí es una fuente propicia para dar una buena casuística de estos rompimientos de rol, basados en dos grupos. Uno es el de historias en las que la mujer no es en realidad lo que parece, que se ve nada menos que en Cervantes y en Shakespeare. Este grupo no nos interesa aquí. El otro, que sí nos interesa, es el de las mujeres actuando como hombres. Este tema es inmenso y muy vigente en la época que tratamos: aparece en el Quijote (II, 63) con el arrázex (capitán de navío) morisco, que se descubre que es mujer cristiana cuando la iban a ahorcar; es usual en Torquato Tasso y en su larga influencia, y es una figura típica en el teatro, donde en diversas obras aparecía una mujer vestida de hombre: se trataba desde una mujer agraviada, buscando hacer su justicia, hasta una virago absolutamente varonil y guerrera que aborrecía el rol femenino.²⁴ Sin travestismo, sino como militares auténticas, las amazonas eran personajes mitológicos muy recordados en la literatura y el teatro español de los siglos XVI- XVII.²⁵

^[1] La plasticidad de la historia se visualiza magistralmente en los ciclos pictóricos de Carpaccio y Memling, por ejemplo. Para el primero (en la Scuola di Sant’ Orsola), véase Sgarbi 1994: 28-38. Para el segundo (arca de santa Úrsula, de Brujas), véase Vos 1994: 296-303. Dado que evocamos aquí una de las pinturas mas excepcionales de la historia del arte, nos entretendremos algo, pues no deja de ser una imagen maravillosa de la mujer en su espacio. Se trata del sueño de Úrsula, de Carpaccio, en la Galleria dell’Accademia de Venecia. La corteza del cuadro es muy simple. Mientras Úrsula duerme en su alcoba, un ángel entra portando la palma del martirio. ¿Va a despertarla? Seguramente no: ella ya está durmiendo de una manera rara. Tiene la cabeza apoyada en el brazo derecho. No se puede dormir así, pero se trata de un tópico. Concretamente de un tópico de imagen yacente de tumba. Aunque las yacentes habían representado al muerto, muerto, desde el siglo XIII hasta el XV, en este siglo se empezaron a representar los muertos vivos, leyendo, rezando o soñando, siempre en su resurrección. Así, Úrsula duerme pero sueña, y sueña con el ángel que le anuncia su martirio futuro. Si no procede de una fuente hagiográfica menor, supone ello una ilustración sobrepasada de una frase de la historia de la santa por Voragine. Dice que el viaje lo emprendió “divinamente inspirada”. Entonces, nos encontramos ante una imagen insólita: representa a la santa soñando con el ángel, pero nosotros lo vemos a él tan real como a ella. Por otra parte, el punto de vista es muy extraño: muy alto y hacia la derecha, es decir, más sobre el ángel que sobre la durmiente. No parece aventurado pensar que Carpaccio quiso representar la escena como la vería Dios, es decir, desde lo alto y contemplando tanto lo físico como lo psíquico, tanto el presente como el futuro. No es la única vez que Carpaccio carga de significado el punto de vista perspectivo: véase su san Agustín de los Schiavoni. Tampoco es la única pintura realizada desde el punto de vista divino.

^[2] En efecto, al ángel lo ve Dios (y nosotros a través del pintor) pero está en el sueño de Úrsula, no en la puerta. La iluminación momentánea sería en medio de la noche (si no, a Úrsula se le han pegado las sábanas). En todo caso, para Dios, la noche es tan clara como el día, igual que son claros los actos y los pensamientos. La palma de martirio que aporta el ángel vendría de Dios y es un exceso informativo: únicamente tenía que decirle que emprendiera el viaje a Roma pero, según Carpaccio, se lo contó todo. Es obvio que hay un enjambre de objetos que tienen valor emblemático. Muchos de ellos parecería que son el simple ajuar del dormitorio, pero varios tienen también una lectura a posteriori, de cuando sea santa. Las plantas de la ventana son prácticas y alegóricas, pero también presagian el olor de santidad. La corona a los pies de la cama se la ha quitado la princesa para dormir, pero será, también, corona de martirio; el perro es la fidelidad, tanto de la joven laica a su padre como a la confesión de su fe, que la llevará a la muerte, etc. El perro está tranquilo, con la mirada perdida: sea de noche o de día no ve al ángel porque la puerta está, para él, vacía. El ciclo de santa Úrsula se inicia con esa cama, de viva, y acaba con las parihuelas de muerta, como en un paso de procesión.

^[3] La idea de dar el punto de vista de Dios —tan brillante— se le ocurrió al pintor después de hacer el dibujo preparatorio. Esto y la gran cantidad de elementos simbólicos puede explicarse pensando que la Scuola tendría un relator que, en ocasiones especiales, leería la serie de cuadros, unos junto a otros, y en los que se visualizaría la historia. Sgarbi, en la obra citada (1994: 74-75), lo publica y da numerosos datos sobre la pintura. Diríase que estamos ante un precedente de Vermeer, aquí excepcionalmente teologizado: una cámara con una muchacha durmiendo. Pero entra la predestinación de Dios, que la quiere para Él. Una pintura dulce y abrumadora, sola en el mundo.

^[4] No nos alargaremos por ser tema conocidísimo en historia de la literatura. Agradezco estas informaciones a Eugenia Fosalba. En efecto, ese era el papel habitual de la actriz vestida de hombre. Ahora bien, este travestismo escénico tuvo un enorme éxito por dejar conternados a los espectadores: nadie había visto en público una silueta femenina de cintura para abajo (de hecho hasta fines del siglo XIX). Así, los moralistas lo consideraban execrable tanto por su carga erótica como por despistar a los espectadores del tema de la obra. Naturalmente, era un factor para la buena rentabilidad de las funciones, de manera que algún autor pagó deudas con este recurso. Incluso alguna actriz representaba “galanes” (María de Navas) de forma habitual, sin tener que referirse a personajes femeninos disfrazados buscando venganza. Véase GONZÁLEZ 2004: 905-916. El tratado clásico sobre el tema sigue siendo BRAVO VILLASANTE 1976.

^[5] Más complicado era lo otro: hombres como mujeres. Si se trataba de atildamiento sin contenido sexual se podía tratar, como en la preciosa comedia El lindo Don Diego de Agustín Moreto. Un caso muy curioso es el de monjas que se volvían hombres. Seguramente apenas hay documentación concreta para prevenir el escándalo, pero el caso se daba de tanto en tanto, pues los casuistas morales lo trataban, no en sí, pues lo daban por hecho, sino en sus implicaciones en cuanto al derecho canónico: dejando de ser monja: ¿debían ser seglares o se les tenía que facilitar la entrada en convento masculino? Parece que el misterio sería que se trataba de hombres que profesaban como mujeres por causas imaginables y que se veían forzados a “volver” a hombre por cuestiones morales o imposición del confesor. Saco esta información, como otras muchas de moral cristiana alambicada, del casuista Antonio Diana, que presenta los temas por orden alfabético y, por tanto, de uso sencillo, pues era de consulta principalmente para confesores: véase DIANA 1657. También usamos el tratado del padre Corella, algo menos práctico.

^[6] Además, recuérdese el caso prodigioso de Catalina de Erauso (1592-1635 (1650)), “la monja alférez”, que pasó de novicia a oficial del ejército en una vida aventurera y, al

Llegamos aquí a uno de los ciclos mas sorprendentes de nuestra exposición: el de sibilas y amazonas de Can Cabanyes. Las primeras son pinturas de unos 116 x 92,5 cm, al óleo, sin barnizar. Las amazonas fueron dieciséis, de las cuales han pervivido siete: Leandra, Hipólita, Fenicia, Defina, Talestris, Pantasilea y Zenobia, con sendas inscripciones que las identifican y los acrónimos “Reg Amaz”, reina amazona. Mónica Piera ha estudiado la finca y con ella un inventario de propiedad de Salvador Cabanyes, datado en 1681, en el que aparecen las dieciséis amazonas con las doce sibilas, de tamaño menor (Piera 2018). Iban todas en la misma sala, la “cambra dels albercoquers”. Dado que los albaricoqueros no pueden criarse en interior, el nombre le vendría de tenerlos delante de la sala o —más improbablemente— de que hubieran estado pintados en los muros, antes de colocar la galería pictórica. Piera sigue los distintos inventarios en los que se ve reducir el número de pinturas. Algunas piezas se han perdido ya en el siglo XX. Aparecen las mujeres, de ambos ciclos, de tres cuartos: las amazonas ordinariamente con armaduras completas (aunque no se ven las piernas), excepto Zenobia que va con vestido femenino de gran gala, con espada al cinto y un bastón que debe de ser la bengala de general. El estilo se ha fechado repetidamente hacia 1600, siendo lo más probable. Ahora bien, se trata de la obra de un pintor discreto y la Zenobia se parece a Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, lo cual retrasaría, de ser ello significativo, la serie hasta, al menos, 1615. Nótese que es la única que no va de hombre. Las sibilas eran doce, es decir, un ciclo muy completo: tenemos el nombre de la única subsistente, la romana.

Ambos conjuntos no tienen más diferencias que las de ciclo iconográfico: son de la misma producción y tamaño no muy distinto. La apariencia de las sibilas depende de sus tocados exóticos como era habitual. El valor plástico es similar y la intención de cubrir la gran sala de la casa con dos ciclos femeninos que se pueden poner en pareja es clara.

Queda la interpretación del conjunto y, como tal, es cuestionable. Podríamos pensar en alguien que valorase el valor femenino ejemplificado en las amazonas, pero el ciclo de las sibilas impide dar esa lectura unitaria.²⁶ Y lo más importante para no forzar una interpretación intensa del grupo es que ambos ciclos, sobre todo el de las amazonas, eran de repertorio habitual en las casas de los catalanes cultos y con algún recurso económico.²⁷

Así pues, la significación de las pinturas de la gran sala de Can Cabanyes no tendría tanto la propia de qué era una sibila o una amazona como la escenificación de una gran decoración paramitológica, a la moda pictórica y literaria. Ello adjetivaría al cliente como un culto à la page y tendría un efecto sinóptico similar a las galerías de retratos de la gran aristocracia. De hecho, hacia la época de estas pinturas, la familia Cabanyes se ennobleció casando a la *pubilla* con un miembro de la pequeña nobleza en 1570 (Piera 2018). En definitiva, para eso servía la mitología a partir del Renacimiento; era un excipiente neutro donde disolver pasiones, heroicidades, erotismo, moralidad, etc., sin basarse en hechos reales o bíblicos, mucho más comprometidos.

Las casas catalanas tenían otras obras artísticas además del mobiliario, la pintura y los objetos: muchos espejos y, en algunos casos, incluso autómatas (Torras 2012: 54, 135, 317). Una gran aristócrata tenía

^[1] parecer, con no pocos duelos en los que mató a sus oponentes. Según una versión desapareció en 1635, mientras desembarcaba en Veracruz con otros compañeros. En la relación original se da como muerta en 1650. En el siglo XIX se publicaron varios libros, en diversos idiomas, editados por J. M. Ferrer. El folleto original es de 1653. Hay varias películas: La monja alférez (México, 1944), dirección de Emilio Gómez Muriel. También, con el mismo título (España, 1987) y dirección de Javier Aguirre.
^[2] En España, a diferencia de otros países, la iconografía de las sibilas apenas ha dado ejemplares de gran arte. Sin embargo, eran tema muy manido en las pinturas domésticas, igual que el de las amazonas. Sabemos que se podía incluir en las prácticas de los pintores aprendices. Cornelio Schout, maestro de dibujo de la Academia sevillana, tenía una serie maravillosa en la que las sibilas se representaban como bellas jóvenes con trajes exóticos. Esta serie de modelos se reparten entre el Museu del Castell de Peralada (tres) y el Musée Ingres de Montauban (uno, al menos, en exposición), ahí como anónimo.
^[3] Marià Carbonell ha estudiado durante años la documentación sobre el contenido artístico de los domicilios de nuestros dos siglos en lo referente a la pintura. El resultado es deslumbrante, habida cuenta de lo poquísimo que se sabía. Las conclusiones de su estudio son sorprendentes: promediando tanto propietarios laicos como eclesiásticos, las pinturas profanas eran mayoría, un cuarenta y cuatro por ciento frente a las religiosas, con un treinta y ocho por ciento (el resto corresponde a temas indefinidos por el laconismo documental). Así, eran habituales los bodegones, los paisajes, las escenas históricas, vanitas, animales, arquitecturas, mitologías, etc. Entre estos ciclos, las amazonas eran un lugar común: ya hemos visto su vigencia literaria en paralelo en CARBONELL I BUADES 1995: 137-190, citado por Piera en su informe para la restauración. Con posterioridad, Torras ha seguido una investigación semejante. Aprovechamos aquí únicamente y de manera parcial (el mundo femenino) la iconografía que transmiten los inventarios, pero ambas investigaciones hacen consideraciones mucho más ricas y complejas. De hecho, el libro de Torras es una aportación excepcional a la sociología del arte catalán del siglo XVII, sin paralelos ni precedentes, en cuanto a su riqueza, y supone el vaciado de una decena larga de archivos. Es lástima que el acotamiento de nuestro tema no nos permita glosar aquí siquiera una mínima parte de la ingente cantidad (miles de documentos) de datos aportados en este estudio admirable, incomprensiblemente realizado por un único investigador. Además de los temas iconográficos que Carbonell había encontrado en las casas catalanas, Torras encuentra también floreros, retratos, familiares, batallas, trampantojos, árboles, apóstoles, poetas, césares, los cuatro elementos, cuatro humores, cuatro maravillas del mundo, cuatro continentes, cinco sentidos, bambochadas, desnudos femeninos (mitologías), músicos, historias de Hernán Cortés, de Don Quijote. Es decir, las decoraciones pictóricas de las casas catalanas eran similares en temática a las de cualquier país europeo del más alto nivel, aunque las calidades y los precios fueran comparativamente bajos en los productos locales. Pero también: había abundante pintura foránea.

una bailarina, que se movería accionada por un mecanismo de cuerda (1646), que también era cajita de música (“una nina que balla, ab un artifici dintra que la fa ballar y sonar”), también se registra un móvil: unas figuras de barro movidas por los caños de una fuente, etc. En su estudio, Torras da una noticia que es, tal vez, la más trascendente de todo su enorme elenco (Torras 2012: 112): en 1639 Jordi de Fluvià hace inventario de sus posesiones con este asiento “vint-y-sis quadros al oli vells, que són la historia de don Quixote de la Manxa”. Ello significa nada menos que la representación más antigua de escenas del Quijote es esta.²⁸ De las decenas de miles de representaciones en dibujos, pinturas, grabados, fotografías, cerámica, esculturas, muebles, abanicos, naipes, papel moneda, ballets, musicales, marionetas, cajas de cerillas, cromos (o películas: hasta ahora, doscientas cincuenta y ocho, rusas la mayoría), las más antiguas se realizaron en Barcelona nada más publicarse la obra. Torras sugiere que ahí podría haber una proyección del cliente: “Don Quijote de la Mancha, una figura cervantina trista en la qual Jordi de Fluvià, en la seva categoria de cavaller decadent i polsós, trobà potser alguna mena de consolació empàtica.” Dado que valorar²⁹ esta noticia trascendente nos va a hacer abandonar por un momento el tema femenino, diremos que las mujeres son básicas en el texto e iconografía quijotescos y que, en general, introducen una mayor dosis de sensatez y sentido de la realidad que los personajes masculinos.

Recuperemos el hilo de la exposición y démosle al sufrido lector el alivio de jurarle que ya no saldrá más el ingenioso hidalgo. Así pues, finalizaremos con lo contrario al amplio mundo profano: la pintura religiosa sujeta siempre a censura y cuyos patrones modélicos podían modificarse anecdóticamente (poner más o menos angelitos, modificar la edad aparentemente habitual, jugar con la arquitectura, etc.) pero se mantenían en su esencia aceptada, por si acaso. Y lo haremos con dos representaciones de la Virgen niña, de un interés manifiesto. Analizaremos para concluir, la Virgen hilando, que ya vimos añadida al retablo facticio. La otra es la zurbaranesca expuesta en Pedralbes.³⁰

^[1] En efecto, la historia de las primeras representaciones visuales de Don Quijote y Sancho es simple. Las primeras ediciones madrileñas no lo ilustran, pero sí las dos lisboetas en las que aparecen el caballero montado y el escudero a pie. Estas representaciones de 1605, no obstante, han sido consideradas estándares de libros de caballerías y se adjudica la primicia a la primera edición francesa de 1618 en la que sí se considera que ambas figuras son las características: como las muy similares primera y segunda ediciones inglesas. Esa distinción nos parece una convención arbitraria. En cualquier caso, la representación de escenas del Quijote se hace esperar hasta 1648, en la edición resumida de Frankfurt, aunque la primera ilustración abundante y prestigiosa corresponde a la edición holandesa de Dordrecht de 1657.

^[2] Hay que citar aquí una representación rara y es el grabado (1614) con personajes del Quijote (de la primera parte, obviamente) de una procesión carnavalesca con motivo del bautizo de un niño de la casa de Sajonia en Dassau (Alemania), en la que siete personas se disfrazaron de personajes de la novela, y como tales disfrazados y no como escenas del Quijote, quedaron impresos (LUCÍA MEGÍAS 2005, Artau 2007: 81-106.)

^[3] Que en Barcelona en 1639 hubiera una serie de veinticuatro cuadros viejos con escenas del Quijote significa que se realizaron nada más publicarse y leerse. A los treinta y cuatro años de diferencia máxima —que son muchos menos, pues la fecha es la de la venta de la colección— y el crecidísimo número de componentes se explicaría quizás con que el promotor tendría más o menos la mitad pintada sobre la primera parte, y a partir de 1615, con la salida de la segunda, completaría la colección. Aparte de la importancia de esta serie perdida (que no podrá tener otra más temprana), es de notar que una serie de veinticuatro pinturas es excepcional, en número, en cualquier domicilio catalán de la época, y solo se iguala a la de alguna galería pública o palaciega.

^[4] Parece que habría dos causas para esta pasión temprana por el Quijote por parte de un catalán de la generación de la salida del libro. Una, naturalmente, la calidad de la obra y su gancho, que supuso un éxito notable e inmediato. La otra, la importancia de Barcelona en la segunda parte, y la declaración catalanofílica del autor, con sus dos elogios celebérrimos a la ciudad.

^[5] Mezclaremos brevemente ambos prismas, teniendo en cuenta que el libro leído en el siglo XVII es muy distinto al leído en el siglo XXI (RICO 2012). Por ejemplo, hoy consideramos del máximo valor los recursos de “narratología”, como las cuatro capas del autor: Cide Hamete, el traductor, el autor y Cervantes. O la personificación en sus protagonistas de idealismo y realismo. En su época, los recursos narrativos serían simpáticos al lector atento, pero poco trascendentes. También se notaría el choque de dos géneros, hoy tan periclitados el uno como el otro: se trataría de una novela de caballerías, recesiva (y cuyo género gustaría al autor), invadida por una novela picaresca, casi dominante y de moda (cuyo género gustaría menos a Cervantes pero sí al público). Por otra parte, un loco era para reírse: no en vano se contrataban como bufones y en algunas ciudades había apertura de los manicomios para las fiestas, de manera que los visitantes se partieran de risa sin ningún remordimiento. Don Quijote es loco, evidentemente, pero pertenece a un grupo muy extendido en la sociedad de la época: la de personas de mentalidad mágica, que consideraban que tenían un espíritu acompañante, en este caso el sabio encantador que promueve las derrotas de Don Quijote, que había caballos que realizaban vuelos nocturnos (Clavileño) y que había objetos y remedios milagrosos (el yelmo o el bálsamo). En tal idea se expresa Caro Baroja (1992: I, 167). Este tipo humano sería un tanto despreciado por el ciudadano sensato, como lo sería el hidalgo pobre, y también el pícaro con ínfulas.

^[6] Volviendo a los aspectos que gustarían en Cataluña, es claro que mientras Don Quijote viaja por la España seca y rural alucina las maravillas. Contrariamente, en Cataluña se las encuentra, y trata simplemente de explicarlas. Así, conoce a un capitán de bandoleros que es tan caballero andante como él. Ve también el mar por vez primera, sube a un barco y asiste a una batalla naval, se enfrenta a una escultura parlante, ve una gran ciudad, entra en una imprenta y tiene su único torneo, en el que cae a la primera acometida sin poder estrenar su lanza astillera, es decir, rompible para no herir sino descabalgar.

^[7] De todas estas maravillas ocurridas en Cataluña, quien esto escribe prefiere la más sutil: la entrada en la imprenta. Cervantes, padre de Don Quijote, le muestra a su madre, Imprenta: ambos lo han creado y ella criado y malcriado, con sus excesos librescos.

^[8] Si Jordi de Fluvià se aficionó no solo a la novela citada sino también a su autor, solo dos años después de acabarse el Quijote podría leer el Persiles, con su elogio ya directamente dirigido a los catalanes: “Los cortesés catalanes, gente enojada, terrible y pacífica, suave; gente que con facilidad da la vida por la honra, y por defenderlas entrambas se adelantan a sí mismos, que es como adelantarse a todas las naciones del mundo...” (CERVANTES 1617: Lib. 3, cap. XII).

^[9] Quizás por primera vez. Se trata de un ejemplar de colección particular, de procedencia antigua y segura mallorquina y, por tanto, el más probablemente identificable con el del cardenal Despuig, ya publicado en el siglo XIX (BOVER 1845: 44). Carbonell i Buades ha publicado una monografía sobre la colección Despuig (CARBONELL I BUADES 2013). Consultado personalmente, Carbonell estima que no es absolutamente concluyente que nuestro ejemplar sea el de Despuig, considerando la compleja enajenación de esta importante colección cardenalicia. En las fichas de la pintura de Nueva York habitualmente se ha sugerido que la suya pueda ser la de Despuig. El carácter iconográfico de nuestra muestra no ha propiciado el análisis físico de esta pintura: el examen directo nos lleva a considerarla autógrafa del artista, en la misma medida que la que fue de Contini y la del Metropolitan. La intervención del taller siempre es posible, en cualquiera de las tres versiones.

^[10] Otra versión —no autógrafa— históricamente en Mallorca no deriva de nuestro ejemplar sino del de Nueva York (CHRISTIE’S 1999: 296-297).

La obra expuesta corresponde a la Virgen niña, sentada a la morisca, en un estrado. Bajo una corona de angelitos, eleva la vista al cielo y tiene las manitas juntas: sobre un cojín ha interrumpido su labor de aguja, en la que bordaba. Tiene un florero a la derecha³¹ y en el margen inferior derecho aparece una canastilla de labor, y al lado contrario, un gatito enroscado, durmiendo.

La presencia del gatito separa la versión que comentamos de la del Metropolitan, que tiene ahí una jarra blanca, sin duda con chocolate. Ambos cuadros, sustancialmente similares, tienen abundantes variables. Así, la dirección de la mirada, el corpiño y la camisa, la mesa tocinera... y los cortinajes que dan al ejemplar neoyorquino mayor suntuosidad: ambas versiones tienen copias. El ejemplar del Metropolitan se ha titulado, modernamente, *La Virgen niña en éxtasis*. Nos detendremos ahora en desmarcar nuestra versión de esa clasificación iconográfica y creemos que la versión de Nueva York... tampoco significa exactamente eso. Ese éxtasis, aunque en el caso de la Virgen la oración y el éxtasis sería prácticamente lo mismo, se refiere a la estancia de la Virgen niña en el templo tejiendo el velo. Contrariamente, creemos que ambas la representan en su casa de Nazaret.

El lector que haya llegado hasta aquí, tal vez se pregunte por qué nos detenemos en diferenciar iconografías ambiguas y qué significado tienen a propósito de la exposición de Pedralbes. Mucho, posiblemente. La Virgen es en el catolicismo la máxima expresión femenina, omnisciente, colaboradora en la Redención, inmaculada; es decir, perfecta sin mancha alguna, y en la que se plasman diversas profecías. Por otra parte, el cuadro que tratamos (y el siguiente) se representaban de forma grata y aparentemente espontánea, de manera que su eventual cliente podía ser laico o eclesiástico, culto o no, y la imagen era suficientemente conmovedora para el agrado inmediato, pero lo bastante jeroglífica como para que el inteligente pudiera ir desgranando todos sus mensajes. Desde el punto de vista apologético, estas imágenes son paradigmas por exceso. Así como la pintura nos presentaba espantosos suplicios de mártires en la esperanza de que el fiel espectador estuviera dispuesto a sufrir algo por su religión, la imagen de la Virgen que a tan tierna edad ya cose, reza y prepara el velo del templo (e imagina que su hijo morirá vestido con la túnica y paño que ella misma tejerá) quiere sugerir que la mujer normal también puede dar alguna trascendencia religiosa y caritativa a sus labores

Volvamos al tema: en ambos casos la Virgen está sentada a la morisca, en un estrado. Zurbarán sabía perfectamente que el estrado era doméstico y no lo había en los templos. Por otra parte, en la genealogía de ambas pinturas aparece una tercera, la que fue de Contini, y ahora de Abelló, en la que la Virgen está manifiestamente en su casa de Nazaret, también rezando, con su padre y su madre, que le ofrecen el desayuno o la merienda a la que ella devotamente desatiende. También aquí aparece la jícara de chocolate.³² Además, otro cuadro de Zurbarán, *El niño Jesús se hierie con la corona de espinas en la casa de Nazaret*, con varias versiones, indica que la Virgen tiene el conocimiento del Calvario, visto en su gesto y quizás materializado en su ropa.

Para corroborar que nuestro ejemplar está situado en casa de María, aparece el gatito, seguramente alegórico, y claramente doméstico. Precisamente la alegoría se evidencia por el paralelismo infantil del gato y la niña. El gato ahuyenta a los ratones, que son “animal sucio que suele engendrarse de la corrupción, aunque también se multiplica por generación” (COVARRUBIAS 1611). Así el paralelo no puede ser más claro: como el gato aleja a los ratones que nacen de la corrupción, la Virgen aleja de sí el pecado, corrupción del alma. Las otras alegorías, como las de las flores, son comunes a ambos cuadros. A través de los apócrifos, místicos y teólogos, cuando se realizó esta pintura, en Sevilla, era paradigmática la creencia de que la Virgen pasó en el templo de los tres a los trece años. Tenemos el comentario de Pacheco (1649: 491- 494)³³ en el que explica las condiciones en las que la Virgen tuvo su etapa “monjil”.

^[11] Se trata de un florero suntuosísimo, de vidrio oscuro con montura de orfebrería. Es una manufactura muy concreta: se realizaba en Florencia, con vidrio veneciano: incluso se importaron unos vidrieros adriáticos para soplar el vidrio en la propia Florencia. Los Medici utilizaron estos jarrones como regalo diplomático: véanse BAROVIER 1982: 104-106; Mille anni de arte del vetro a Venezia 1982: núm. 213-214, 146. Jarrones similares aparecen en bodegones de Van der Hamen.

^[12] El chocolate indicaría que se trata de obras como muy antiguas de hacia 1636, pues antes de la “Cuestión moral” de León Pinelo esta bebida estaba poco lanzada en España, aunque en Sevilla se conocería antes que en la corte, por el comercio con América. Juan de Zurbarán, hijo de Francisco, pintó una de las primeras “chocolatadas” de la historia. La bebida en jícara blanca denota moderación, pues los esnobs lo tomaban en porcelana china, como en México. Véase LEÓN PINELO 1636. Diversos autores niegan la posibilidad de que la bebida de la jarra blanca del Zurbarán de Nueva York sea chocolate y proponen que fuera agua. Pero es evidente que no, y el chocolate fue lanzado en España, con éxito, con intención de que fuera bebida (desayuno) también clerical, como en México, donde lo tomaba todo el clero salvo las monjas carmelitas descalzas, que hacían cuatro votos: pobreza, obediencia, castidad y no tomar chocolate (RAMOS MEDINA 1997: 215 y ss.).

^[13] Véase edición a cargo de Bonaventura Bassegoda i Hugas (1990: 584-588). Respecto a su omnisciencia, “desde el primer instante de su purísima concepción [...] lo sabía todo por magisterio del Espíritu Santo”. Respecto a las telas en el templo, “para, después, servir y regalar a su precioso Hijo y hacerle la túnica inconsútil”.

Por ello, Pacheco se duele de que “la educación de la Virgen” por santa Ana contradiga en cierto modo el ingreso de la Virgen. Pero es cierto que hay iconografía que no sigue escrupulosamente esa propuesta iconográfica, como la citada de la Virgen niña en casa con su familia. Esta versión de localización indudable haría pensar que la nuestra y la neoyorquina también situarían domiciliariamente la escena.³⁴ De los estudiosos actuales de Zurbarán, Valdivieso es el más dúctil en proponer una convivencia entre la teoría templaria y la doméstica, en el sentido de que serían compatibles de no tomar toda la infancia de la Virgen ingresada en el templo, como fue la idea general (Valdivieso 1998: 98-99).³⁵

Regresemos, finalmente, al cuadro de la Virgen hilando, que se insertó en retablo ya construido un siglo anterior. La anónima monja que lo mandó hacer prefirió evidentemente esta grata imagen a la desechada. El cuadro es una versión más de un tipo creado en Sevilla en el segundo tercio del siglo XVII y que tuvo un éxito enorme; conservándose aún docenas de versiones. La presente ya no guarda elementos estilísticos andaluces, que se debieron de ir perdiendo al hacerse copias de copias. Esta podría ser catalana.

Contrariamente a la versión anterior, aquí la Virgen va sentada en silla, con una especie de uniforme de capilla y delantal, e hilando. Ello suele referirse a los evangelios apócrifos —el Protoevangelio de Santiago, VII (Santos Otero 1988: 142 y ss.) y el Evangelio del pseudo Mateo (Santos Otero 1988: 187 y ss.)—³⁶ y alude por tanto a la actividad “monjil” de la Virgen niña en la que la monja de Pedralbes, que hilaría y cosería delante de ella, vería su faro.

Finalmente, veamos qué nivel de comprensión tenía una pintura así. El primero sale de inventarios: niña hilando. Así el notario o su ayudante no se han planteado en absoluto lo que pueda representar.³⁷ Nivel segundo: la Virgen hilando. Nivel tercero: la Virgen hilando, sin conocer las referencias textuales. Nivel cuarto: la Virgen hilando en el templo; el hilado tendría uso litúrgico y podía ponerse como premonición de la muerte de Cristo (el rasgado del velo). Además, por obra del Espíritu Santo, la Virgen niña sabría que también hilaría la túnica inconsútil de Cristo y el perizonium de la crucifixión.

La mentalidad científica quiere que todo tenga explicación, incluso lo maravilloso, lo íntimo, también lo oculto. Pero cuanto más queramos conocer las pulsiones últimas e íntimas que animan las obras artísticas, más nos adentramos en suelos movedizos. Nuestra “Apolonia”, con su mirada reticente y desconfiada, parece indicarnos que no todo puede saberse.

^[1] Pacheco parece adjudicar la nueva moda del tema de la “educación de la Virgen”, es decir, santa Ana enseñando a leer a la Virgen a Roelas, sin conocer que era una iconografía internacional. No solo este tema habitual desdecía el ingreso de la Virgen niña a los tres años, sino también algún otro de menor difusión pero de parecida circunstancia, como, por ejemplo, el de santa Ana enseñando a coser a la Virgen: véase, entre otros, el anónimo caravaggista de la colección Spada de Roma (VICINI 2008: 194-195).

^[2] Ficha de “la familia de la Virgen” (Abelló) que es la que “contradice” la visión monjil larga de toda la serie. Entiende que en ese momento —posterior evidentemente a los tres años— sus padres deciden recluirla en el templo. De entre la copiosísima bibliografía de Zurbarán, no mucha proporción entra en cuestiones iconográficas, ni establece una familia de estas vírgenes niñas. Sí lo hacen: ROS BARBERO; DELENDA; VALDIVIESO (et al.) 2015: 110-113; DELENDA 2014: 138-139. Estudios clásicos como los de Soria (1955), Guinard (1967), Fratti (1976) apenas entran —o nada absolutamente— en la iconografía de esta serie, a la cual pertenece la obra que hemos presentado aquí. A nuestro entender, el ejemplar mallorquín expuesto en Pedralbes sería el más tardío de la serie, pues la corona de angelitos está pintada en estilo muy avanzado. Hay otro ejemplar mallorquín subastado en Christie’s (1999) con muy poca relación con el que tratamos. La ficha más larga sobre la pieza neoyorquina asume la ubicación templaria (Baticle 1987: 255).

^[3] Ahí sí explícitamente se describe a la Virgen en el templo donde “se entregaba con asiduidad a las labores de la lana”.

^[4] “Minyona que fila” es un ítem de un asiento de inventario recogido por Marià Carbonell i Buades (1995: núm. 13, 140). Con casi total seguridad, se trata de otra versión de este tema, en una casa particular. Es curioso que el notario o su oficial no hayan deducido que se trata de la Virgen niña. Por tanto, hasta personas de cierta cultura no entendían la iconografía cuando no era tópica o no se les trasmitía la identificación oralmente. Es cierto que en estas representaciones la corona de santidad está muy comedidamente enunciada con un breve resplandor tras la cabeza, por lo que puede pasar desapercibida. Lo mismo ocurre con otro asiento (CARBONELL I BUADES 1995: 156) en el que un niño Jesús dormido soñando con la Pasión se traslada “xiquet adormit damunt un cap de mort”.

^[5] Los trabajos de Carbonell i Buades y Torras son maravillosos viajes a las casas barcelonesas para ver pinturas. Con todas las limitaciones de la ambigüedad de los documentos son una magnífica muestra de historia y sociología del arte desde el punto de vista de su recepción. La calidad y experiencia de ambos historiadores comporta, naturalmente, que el material básico documental sea trascendido en múltiples consideraciones culturales más complejas.

^[6] Es claro que estas fuentes no inciden en lo específicamente femenino, pero las mujeres habitaban también buena parte de esas casas que, en algún caso, fueron también de su propiedad, al menos por un tiempo.

Bibliografía

La Virgen hilando, de Joan Amades, 1936. Museo de Historia de Girona, Girona.

AINAUD; GUDIOL; VERRIÉ 1947: Juan Ainaud; José Gudiol Ricart; F.-P. Verrié. *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, 2 vols. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Diego Velázquez.

AMADES 1936: Joan Amades. *Refranyer de les dones*. Vol. 39. Barcelona: Biblioteca de Tradicions Populars.

AMADES 1947: Joan Amades. *Xilografies gironines*. Girona: Gironella.

ARTAU 2007: Johannes Artau. “Algunas representaciones iconográficas de Don Quijote en Francia”. En *Melanges de la Casa de Velázquez*. Madrid: 37-2, p. 81-106.

BAROVIER 1982: Rosa Barovier Mentasti. *Il vetro veneziano*. Milán: Electa.

BASSEGODA i HUGAS 1990: Bonaventura Bassegoda i Hugas. Edición crítica de Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Madrid: Cátedra.

BASSEGODA i HUGAS 1994: Bonaventura Bassegoda i Hugas. “Notes a l’entorn del moble a Catalunya als segles XVI i XVII”. En *El Moble Català*. Barcelona: Electa, p. 44-61.

BASSEGODA NONELL 1977: Juan Bassegoda Nonell. “Descubrimiento de una grandiosa estructura medieval. El capítulo de Pedralbes”, *La Vanguardia Española* (4 febrero).

BASSEGODA NONELL 1978: Juan Bassegoda Nonell. *La cerámica popular en la arquitectura gótica*. Barcelona: Thor.

BATICLE 1987: Jeannine Baticle. *Zurbarán: Metropolitan Museum of Art (New York, Sept. 22-December 13, 1987)*. París: Galeries Nationales du Grand Palais (January 144-April 11, 1988). Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, p. 255.

BOSCH 2005. Joan Bosch. “Fitxa del retaule factici de la Mare de Déu Nena”. En *Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 134-135.

BOVER 1845: Joaquín María Bover. *Noticia histórico-artística de los Museos del Eminentísimo Señor Cardenal Despuig existentes en Mallorca*. Palma de Mallorca: Felipe Guasp.

BRAVO VILLASANTE 1976. Carmen Bravo Villasante. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: SGEL.

CARBONELL I BUADES 1995: Marià Carbonell i Buades. “Pintura religiosa i pintura profana en inventaris barcelonins, ca. 1575- 1650”. *Estudis històrics i documents dels arxius de protocols, 13*. Barcelona: Col·legi Notarial de Catalunya i Fundació Noguera, p. 137-190.

CARBONELL I BUADES 2013: Marià Carbonell i Buades. *El cardenal Despuig: col·leccionisme, Grand Tour i cultura il·lustrada*. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca.

CARO BAROJA 1992: Julio Caro Baroja. *Vidas mágicas e Inquisición*. Madrid: Akal.

CASTAÑO 2017: Mireia Castaño. “El objeto artístico en el sistema de amor medieval. Intercambio de dones en la época gótica”. *Locus Amoenus*, 15, p. 5-16.

CASTELLANOS RUIZ 1990: Casto Castellanos Ruiz. “El mueble del renacimiento”. En *El Mueble Español. Estrado y dormitorio*. Madrid: Comunidad de Madrid, p. 59-101.

CERVANTES 1605: Miguel de Cervantes Saavedra. *El Ingenioso hidalgo Don Quixote de la Manxa*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605. Segunda parte del Ingenioso Cavallero don Quixote de la Mancha. Madrid: Juan de la Cuesta,

- 1615.
- CERVANTES 1617: Miguel de Cervantes Saavedra. *Los trabajos de Persiles y Segismunda*. Madrid: Juan de la Cuesta. Segunda parte del Ingenioso Cavallero don Quixote de la Mancha. Madrid: Juan de la Cuesta.
- CHRISTIE'S 1999: *Ca'n Puig y Castillo de Bendinat, Mallorca. Pintura, muebles, plata, porcelana y obras de arte pertenecientes a una familia de la nobleza mallorquina, lunes 24 y martes 25 de mayo 1999*, 650. Madrid: Christie's Iberica S. L.
- CORELLA 1734: Jaime de Corella. *Práctica del confesionario*. Madrid: García (1ª ed. 1686).
- CORNUDELLA 2005a: Rafael Cornudella. "Retaule factici de l'abadessa sor Teresa de Cardona". *En Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 100-105.
- CORNUDELLA 2005b: Rafael Cornudella. "Retaule factici de la cel·la de Sant Joan". *En Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 118-120.
- CORNUDELLA 2005c: Rafael Cornudella. "Retaule factici amb les armes dels Rocaberti". *En Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 112-113.
- COVARRUBIAS 1611: Sebastián de Covarrubias Orozco. *Tesoro de la lengua castellana, o española*. Madrid: Sánchez.
- DALMASES 2004: Núria de Dalmases. "Bust reliquiari de Sant Sebastià", 5 y "Bust reliquiari de Santa Úrsula", 6. *En Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Catàleg. Segles XVI-XX*, 2. Solsona: Patronat del Museu Diocesà, p. 55-58.
- DALMASES 2005: Núria de Dalmases. "Safata de plata". *En Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 164-165.
- DELENDÁ 2014: Odile Delenda. *Francisco de Zurbarán (1598-1664), catálogo exposición*. Bruselas: Palais des Beaux-Arts-Fonds Mercator, p. 138-139
- DIANA 1657: Antonio Diana. *Suma Diana*. Madrid: Sánchez.
- ERAUSO 1653: Catalina de Erauso. *Relación prodigiosa de la vida y hechos de Catalina de Erauso, monja de España, soldado y alférez en Lima y traficante en México, donde falleció en el pueblo de Cuitlaxtla el año 1650*. México: Calderón.
- ESCUDERO; MAINAR 1976: Assumpta Escudero; Josep Mainar. *El moble català al Monestir de Pedralbes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Francisco de Zurbarán (1598-1664)* 2014: Catálogo exposición. Bruselas: Palais des Beaux-Arts-Fonds Mercator.
- FRATTI 1976: Tiziana Fratti. *La obra pictórica completa de Zurbarán*. Barcelona: Noguer.
- GONZÁLEZ 2004: Lola González. "La mujer vestida de hombre. Aproximación a una revisión del tópico a la luz de la práctica escénica". En Francisco Domínguez Matito, María Luisa Lobato López (coord.). *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Burgos: Iberoamericana: Vervuet, p. 905-916.
- GUDIOL 1936: Josep Gudiol Ricart. "Els vidres catalans". *En Monumenta Cataloniae, vol. 3*. Barcelona: Alpha.
- GUINARD 1967: Paul Guinard. *Zurbarán y los pintores españoles de la vida monástica*. Madrid: Joker.
- LEÓN 1583: Fray Luis de León. *La perfecta casada*. Salamanca: Fernández.
- LEÓN PINELO 1636: Antonio León Pinelo. *Questión moral. Si el chocolate quebranta el ayuno eclesiástico*. Madrid: González.
- LLOMPART 1987: Gabriel Llopart. "«La donzella virtuosa», del Museo del Pueblo Español de Barcelona y la educación tradicional femenina". *En Etnología y Tradiciones Populares*, vol. 3. Zaragoza: Diputación/ Institución Fernando el Católico, p. 99-110.
- LUCÍA MEGÍAS 2005: José Manuel Lucía Megías. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos.
- MARTENS 2005: Didier Martens. "Fitxa de la taula de l'Anunciació del mestre de la Llegendra de Santa Caterina". *En Pedralbes, els tresors del Monestir*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 114-115.
- Mille anni de arte del vetro a Venezia* 1982: Catálogo exposición. Venecia: Albrizzi.
- MONREAL; BARRACHINA 1983: Luis Monreal; Jaume Barrachina. *El Castell de Llinars. Un casal noble a la Catalunya del segle XV*. Barcelona: Abadia de Montserrat.
- MORETO 1676: Agustín Moreto. *El lindo Don Diego. Segunda parte de las comedias*. Valencia: Macè.
- PACHECO 1649: Francisco Pacheco. *Arte de la pintura*. Sevilla: Faxardo, 1649. Edición crítica: Bassegoda i Hugas 1990: Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid: Cátedra.
- PESSOA 1985: Fernando Pessoa. *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix y Barral.
- PIERA 2018: Mónica Piera. "La intervenció de conservació-restauració de cinc pintures sobre tela del s. XVI que representen amazones". *Rescat*, 33, p. 16-25.
- POST 1947: Chandler R. Post. *A History of Spanish Painting*, vol. 9-parte 2. *En The beginning of the Renaissance in Castile and Leon*. Cambridge: Harvard University Press.
- RAMOS MEDINA 1997: Manuel Ramos Medina. *Místicas y descalzas*. Fundaciones femeninas carmelitas en la Nueva España. México D. F.: Condumex.
- RICO 1970: Francisco Rico. *El pequeño mundo del hombre, varia fortuna de una idea en las letras españolas*. Madrid: Castalia.
- RICO 2012: Francisco Rico. *Tiempos del "Quijote"*. Barcelona: Acanalado.
- ROS BARBERO; DELENDÁ; VALDIVIESO (et al.) 2015: Almudena Ros Barbero; Odile Delenda; Enrique Valdivieso. *Zurbarán. Una nueva mirada: Museo Thyssen-Bornemisza, 9 de junio-13 de septiembre de 2015*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- SANTOS OTERO 1988: Aurelio de Santos Otero. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- SGARBI 1994: Vittorio Sgarbi. *Carpaccio*. Milán: Levi.
- SORIA 1955: Martin S. Soria. *The paintings of Zurbarán*. Londres: Phaidon Press.
- TORRAS 2012: Santi Torras. *Pintura catalana del Barroc. L'auge col·leccionista i l'ofici de pintor al s. XVII*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- VALDIVIESO 1998: Enrique Valdivieso (coord.). *Zurbarán, IV Centenario: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 8 de octubre-9 de diciembre 1998*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- VICINI 2008: Maria Lucrezia Vicini. *Il collezionismo del Cardinale Fabrizio Spada in Palazzo Spada*. Roma: Markonet.
- VORAGINE 1982-1984: Jacopo della Voragine. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, vol. 2, cap. CLVIII, p. 677-681.
- VOS 1994: Dirk de Vos. *Hans Memling. Louvre complet*. Amberes: Fonds Mercator.
- ZURBARÁN 1987; 1988: *Metropolitan Museum of Art (New York, Sept. 22-December 13, 1987); Galeries Nationales du Grand Palais (Paris, January 14-April 11, 1988)*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.