

LO ESENCIAL ES INVISIBLE A LOS OJOS.

**VISIBILIZANDO LA HISTORIA DE LAS MUJERES
A TRAVÉS DEL ARTE: UNA PROPUESTA
DIDÁCTICA**



**Máster en Educación Secundaria, Bachillerato, Formación
Profesional e Idiomas**

Trabajo de Final de Máster

Clàudia Zaragoza Serrano

Director: Dr. Pablo González Tornel

RESUMEN

El presente trabajo surge de la necesidad de introducir la historia de género en el curriculum de la Educación Secundaria Obligatoria y el Bachillerato. Pese a que las diferentes normativas recogen la obligación de los docentes de tener en cuenta los valores de igualdad de género y los objetivos marcados por ley indican que deben introducirse temáticas vinculadas, la realidad es muy diferente. Durante los dos períodos de práctica se ha podido observar como ni los materiales en que se basan los docentes ni las sesiones realizadas incluyen nada referente a este tema. Es por ello que en la presente investigación presentamos una propuesta educativa pensada para las materias de nuestra especialidad: Historia, Geografía e Historia del Arte. El objetivo es dar visibilidad a todas aquellas mujeres que han pasado desapercibidas en el curriculum y cuyas vidas son tan importantes para la comprensión del devenir histórico como las de sus homólogos masculinos. En este caso, la propuesta se basa en la asignatura de Historia del Arte de Segundo de Bachillerato, con la idea de conocer la propia historia de la mujer a través del Arte. Así pues, se plasmará la normativa específica que marca la introducción de la perspectiva de género en el curriculum y se presentará una propuesta y selección de vidas de mujeres y las obras de arte vinculadas.

1. Introducción: la historia de las mujeres en el currículum actual.....	6
1.1. Marco teórico	6
1.2. Objetivos	12
1.3. Metodología	13
2. Historia Antigua: mujeres y diosas	15
2.1. La representación de las mujeres en la Antigüedad	15
2.2. Mujeres	15
2.2.1. Olimpia de Epiro.....	15
2.2.2. Livia	18
2.2.3. Cleopatra	22
2.3. Diosas	25
2.4. Actividad 1: role playing	28
3. Historia medieval: mujeres y vírgenes	30
3.1. La representación de las mujeres en la Edad Media	30
3.2. Mujeres representadas	30
3.2.1. Anónimas y vírgenes.....	30
3.2.2. Teodora de Bizancio	31
3.2.3. Inés de Castro	33
3.3. Actividad 2: la mujer en positivo, la mujer en negativo	34
4. Historia Moderna: mujeres, vírgenes, pintoras	36
4.1. La representación de las mujeres en la Edad Moderna	36
4.2. Mujeres que representan.....	36
4.2.1. Sofonisba Anguisola	36
4.2.2. Artemisia Gentileschi.....	39
4.3. Mujeres representadas	41
4.3.1. Vírgenes y mujeres anónimas.....	41
4.3.2. Cristina de Suecia	42

4.4. Actividad 3: Víctor o Victoria	45
4.5. Actividad 2: Víctor o Victoria	45
5. Conclusiones	46
5.1. Las mujeres en la historia a través del Arte	46
5.2. La necesidad de la propuesta didáctica	47
5.3. La puesta en práctica.....	48
6. Bibliografía	50
7. Anexo 1: Catálogo de Imágenes.....	54
8. Anexo II: evaluaciones de los alumnos	69

1. Introducción: la historia de las mujeres en el currículum actual

La sociedad actual está cada vez más concienciada de la necesidad de poner de relieve la figura de la mujer en todos los ámbitos. Ello no significa en ningún caso una actitud discriminatoria o despreciativa hacia el género masculino, como algunas corrientes de pensamiento sugieren, sino situar al mismo nivel hombres y mujeres. Y para ello, debe empezarse por educar en igualdad a las niñas y niños, a los adolescentes, mujeres y hombres del futuro. En este apartado introduciremos los aspectos más relevantes sobre la igualdad de género y la educación en relación con nuestra propuesta educativa. Para ello, dividiremos el apartado en tres secciones: marco teórico, objetivos y metodología.

1.1. Marco teórico

Si bien el currículum de Educación Secundaria y Bachillerato está, como sabemos, marcado por ley¹, su aspecto, composición y contenido deben adaptarse a los cambios de la sociedad. Sólo la revisión constante de nuestra legislación educativa con el interés de actualizarla y dar servicio a una sociedad en constante evolución puede dar como resultado una educación competente. De la misma manera ocurre en el aspecto de género e igualdad. La aprobación de la Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres² supuso también una revisión del currículum educativo. Las implicaciones en educación son las siguientes:

Artículo 23. La educación para la igualdad de mujeres y hombres.

El sistema educativo incluirá entre sus fines la educación en el respeto de los derechos y libertades fundamentales y en la igualdad de derechos y oportunidades entre mujeres y hombres. Asimismo, el sistema educativo incluirá, dentro de sus principios de calidad, la eliminación de los obstáculos que dificultan la igualdad efectiva entre mujeres y hombres y el fomento de la igualdad plena entre unas y otros.

Artículo 24. Integración del principio de igualdad en la política de educación.

1. Las Administraciones educativas garantizarán un igual derecho a la educación de mujeres y hombres a través de la integración activa, en los objetivos y en las actuaciones educativas, del principio de igualdad de trato, evitando que, por

¹ Real Decreto 1105/2004.

² Publicada en el Boletín Oficial del Estado número 71.

comportamientos sexistas o por los estereotipos sociales asociados, se produzcan desigualdades entre mujeres y hombres.

2. Las Administraciones educativas, en el ámbito de sus respectivas competencias, desarrollarán, con tal finalidad, las siguientes actuaciones:

a) La atención especial en los currículos y en todas las etapas educativas al principio de igualdad entre mujeres y hombres.

b) La eliminación y el rechazo de los comportamientos y contenidos sexistas y estereotipos que supongan discriminación entre mujeres y hombres, con especial consideración a ello en los libros de texto y materiales educativos.

c) La integración del estudio y aplicación del principio de igualdad en los cursos y programas para la formación inicial y permanente del profesorado.

d) La promoción de la presencia equilibrada de mujeres y hombres en los órganos de control y de gobierno de los centros docentes.

e) La cooperación con el resto de las Administraciones educativas para el desarrollo de proyectos y programas dirigidos a fomentar el conocimiento y la difusión, entre las personas de la comunidad educativa, de los principios de coeducación y de igualdad efectiva entre mujeres y hombres.

f) El establecimiento de medidas educativas destinadas al reconocimiento y enseñanza del papel de las mujeres en la Historia.

Artículo 25. La igualdad en el ámbito de la educación superior.

1. En el ámbito de la educación superior, las Administraciones públicas en el ejercicio de sus respectivas competencias fomentarán la enseñanza y la investigación sobre el significado y alcance de la igualdad entre mujeres y hombres.

2. En particular, y con tal finalidad, las Administraciones públicas promoverán:

a) La inclusión, en los planes de estudio en que proceda, de enseñanzas en materia de igualdad entre mujeres y hombres.

b) La creación de postgrados específicos.

c) La realización de estudios e investigaciones especializadas en la materia.

Para hacer efectiva la importancia de la implementación en los centros educativos de la Ley de Igualdad, la Resolución de las Cortes número 98/IX de diciembre de 2015, instaban a lo siguiente:

1. Les Corts instan al Consell de la Generalitat a adoptar las medidas necesarias para alcanzar el objetivo de que en todos los centros educativos, y de forma estable, se implemente la figura de coordinador o coordinadora de igualdad que integre las medidas necesarias para la igualdad real y efectiva de género. Estos coordinadores o coordinadoras serán personal del centro y habrán recibido formación en este campo, que deberá ser impartida por una persona agente de igualdad con formación acreditada.
2. Que, a este efecto, las Corts Valencianes insten al Consell de la Generalitat a que las condiciones que se requieran para la acreditación como agente de igualdad que integre medidas para la igualdad real y efectiva de género sean un máster con 60 ECTS (1.500 horas) con la homologación de 600 horas de formación en igualdad, de las que 300 horas deberán haberse cursado en un único curso, atendiendo a los criterios de la FEPAIO (Federación Estatal de Asociaciones Profesionales de Agentes de Igualdad de Oportunidades) frente al habitual intrusismo en esta profesión, acreditando, además, que haya habido contenido en coeducación en esta formación y que el máster haya sido acreditado por la ANECA.
3. Que, a este efecto, las Corts Valencianes insten al Consell de la Generalitat a que, necesariamente, entre las funciones a desarrollar por el agente de igualdad queden incluidas:
 - La prevención de violencia de género.
 - La implementación, el seguimiento y la evaluación de protocolos para prevenir y actuar en casos de acoso sexual, por razón de sexo, orientación sexual o identidad de género en los centros docentes. Paralelamente, la detección de pautas violentas sesgadas por el sistema sexo/género en aquellos casos de acoso escolar no concretados en acoso sexual, por razón de sexo, orientación sexual, identidad de género, prestando especial atención a los casos de diversidad funcional y al impacto

de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación y de las redes sociales cibernéticas.

- La educación afectiva, sexual y de autoestima desde la igualdad.
- La educación en prevención de trastornos alimentarios en jóvenes.
- La implementación del lenguaje no sexista.
- La educación en derechos humanos desde la perspectiva de género.
- La implementación de bibliotecas de género donde el profesorado tenga material con el que trabajar. Además del asesoramiento del agente de igualdad para enfocar su materia integrando y respetando la perspectiva de género.
- La promoción de iniciativas relacionadas con la adquisición de habilidades y modelos que diversifiquen las opciones académica-profesionales que eliminan estereotipos y roles. Así como garantizar una orientación académica-profesional no sesgada por el género.
- Implementar criterios en el claustro y en el consejo escolar para la elaboración y/o revisión del proyecto educativo y de las normas de organización y funcionamiento del centro que incorporen la perspectiva de género, promoviendo la igualdad efectiva en la planificación del currículo, en los procesos de enseñanza y aprendizaje, en las actividades de carácter complementario o extraescolar y en los períodos en el patio para el alumnado.
- Implementar la formación del profesorado en perspectiva de género.
- Implementar la formación de padres, madres y representantes legales del alumnado en materia de igualdad de sexos.
- Favorecer vías de coordinación con otras instituciones y profesionales del área, especialmente con los servicios municipales.
- El seguimiento de las políticas que se vayan implementando.
- Implementar un protocolo de igualdad de género de las personas con diversidad funcional.

A éste respecto, la Resolución de la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport del 1 de julio de 2016, de las direcciones generales de Política Educativa y de Centros y Personal Docente, dictó las instrucciones en materia de ordenación académica y de organización de la actividad docente en los centros de Educación Secundaria

Obligatoria y Bachillerato durante el curso 2016-2017. Las referentes a lo anteriormente citado son las siguientes:

Aspectos didáctico-organizativos

- La eliminación de los prejuicios, estereotipos y roles en función del sexo, contruidos según los patrones socioculturales de conducta asignados a mujeres y hombres, por tal de garantizar, tanto para las alumnas como para los alumnos, posibilidades de desarrollo personal integral.
- La prevención de la violencia contra las mujeres, mediante el aprendizaje de métodos no violentos para la resolución de conflictos y de modelos de convivencia basados en la diversidad y en el respeto a la igualdad de derechos y oportunidades de mujeres y hombres.
- Los libros de texto y otros materiales didácticos que se utilicen o propongan en los proyectos de innovación educativa han de integrar los objetivos coeducativos señalados. Asimismo, se debe utilizar un lenguaje no sexista y en sus imágenes garantizar una presencia equilibrada y no estereotipada de mujeres y hombres.
- La capacitación del alumnado para que la elección de las opciones académicas se realice libre de condicionamientos basados en el género.

Funciones a desempeñar por la persona de coordinación de igualdad y convivencia

- Requisitos:
 - a) Ser docente del centro, preferentemente, con destino definitivo, con conocimientos, experiencia o formación en el fomento de la convivencia y en la prevención e intervención en los conflictos escolares.
 - b) Tener experiencia en coordinación de equipos y/o en acción tutorial.
- Funciones:
 - a) Colaborar con la dirección del centro y con la Comisión de Coordinación Pedagógica, en la elaboración y desarrollo del Plan de Convivencia del Centro, tal como establece la normativa vigente.
 - b) Coordinar las actuaciones previstas en el plan.
 - c) Coordinar las actuaciones de igualdad referidas en la Resolución de las Cortes, núm. 98/IX, del 9 de diciembre de 2015.

d) Formar parte de la comisión de convivencia del Consejo Escolar del centro. La dirección del centro tomará las medidas necesarias para permitir la realización de esas funciones

Como vemos, la legislación es clara en cuánto a la necesidad de abordar la igualdad de género, incluso con la creación de una figura específica, el Coordinador o la Coordinadora de Igualdad para velar por el cumplimiento de los preceptos marcados en la Ley Orgánica 3/2007 y en las Resoluciones 98/IX, del 9 de diciembre de 2015 y la del 1 de julio de 2016. Sin embargo, si observamos los contenidos marcados por el currículum para las asignaturas de Geografía, Historia, Historia de España, Historia del Mundo Contemporáneo e Historia del Arte, materias de nuestra incumbencia, observamos que en ninguna de ellas se hace mención alguna a la perspectiva de género o bien al papel de la mujer. En sus extensas páginas donde se explicita el contenido a tratar en las diferentes Unidades Didácticas, no aparece siquiera la palabra “mujer”. Podríamos pensar que esto se debe a que, tras las normativas anteriormente mencionadas que implícito que debe destacarse el papel de la mujer igual que el del hombre en todas las materias. Sin embargo, tras haber podido asistir durante el período de prácticas a las clases impartidas en los diferentes niveles de ESO y Bachillerato³ se ha podido comprobar que en ninguna de las materias los profesores incluían la perspectiva de género en sus sesiones. Así pues, la realidad de las aulas pone de relieve que pese a la normativa, el alumnado tiene aún muy poca o nula información sobre el papel de la mujer en las materias que se imparten en los departamentos de Geografía e Historia⁴. Ante esta situación, nuestra propuesta didáctica se basa en unos contenidos cuyos objetivos se desglosan a continuación.

³ El primer período de prácticas tuvo lugar del 8 al 26 de enero de 2018 y el segundo del 16 de abril al 21 de mayo del mismo año, ambos en el Instituto de Educación Secundaria y Bachillerato Leopoldo Querol de Vinaròs. Siendo la tutora Marina Gil Soriano, el horari de las prácticas se estableció de manera que se pudiera asistir a las diferentes asignaturas de nuestra especialidad y a todos los niveles de ESO y Bachillerato.

⁴ Ya ha teorizado al respecto Bea Porqueres (2007), catedrática de Educación Secundaria y docente desde 1975, quién propone “desnaturalizar la ausencia de mujeres en la Historia del Arte” (2007, p. 41).

1.2. Objetivos

Nuestra propuesta didáctica se ha enfocado para ser aplicada en Segundo de Bachillerato, concretamente en la asignatura de Historia del Arte. Sin embargo, los contenidos de la misma pueden ser aplicados a los diferentes niveles educativos y las diferentes materias impartidas en nuestra especialidad, como veremos a lo largo del presente trabajo. Teniendo en cuenta los objetivos generales de etapa marcados por el currículum⁵, en nuestra propuesta didáctica se marcan los siguientes:

Generales

- Desarrollar la capacidad creativa del alumnado a partir de las actividades propuestas (a,c).
- Aprender a trabajar en grupos cohesionados y a respetar la diversidad de opiniones (a,d,e,f).
- Enfatizar el protagonismo del alumnado como centro del proceso de aprendizaje (c,f,h,i).
- Promover el trabajo autónomo del alumnado y la investigación individual como parte habitual de las sesiones (c,f,h,i).

Específicos

- Introducir la perspectiva de género en la asignatura de Historia del Arte (d).
- Enseñar al alumnado una visión diferente e inclusiva de la Historia y la Historia del Arte donde también las mujeres son protagonistas (a,b,c,e,g).
- Dar visibilidad al papel de las mujeres a través de la Historia a partir del arte (e).
- Conocer aquellas figuras femeninas de la Historia del Arte que tradicionalmente han quedado relegadas (a,c,e,i).
- Comparar las personalidades femeninas de cada época con sus homólogos masculinos (c, e).

⁵ Los objetivos generales de etapa de Bachillerato vienen marcados en el artículo 32 del Decreto 87/2015 correspondiente a la Comunitat Valenciana, que se basa, a su vez, en los objetivos marcados por el Real Decreto 1105/2014, concretamente en su artículo 25. Marcaremos entre paréntesis con qué objetivos del Decreto 87/2015 se relacionan los marcados en nuestra propuesta didáctica.

- Reflexionar sobre la diferente perspectiva que nos ha llegado de hombres y mujeres en la educación primaria y secundaria y el porqué de esa diferencia (a, d, e).

1.3. Metodología

Nuestro sistema educativo establece una enseñanza y un proceso de aprendizaje basado en competencias, entendidas como “las capacidades para aplicar de forma integrada los contenidos propios de cada enseñanza y etapa educativa, con el fin de lograr la realización adecuada de actividades y la resolución eficaz de problemas complejos”⁶. Es por ello que tanto los objetivos como la metodología que los docentes lleven a cabo deben ir enfocados siempre a la adquisición de dichas competencias. Según el artículo 2 del Real Decreto 1105/2014, estas competencias serán las siguientes:

- a) Competencia lingüística.
- b) Competencia matemática y competencias básicas en ciencia y tecnología.
- c) Competencia digital.
- d) Aprender a aprender.
- e) Competencias sociales y cívicas.
- f) Sentido de iniciativa y espíritu emprendedor.
- g) Conciencia y expresiones culturales.

Así pues, cada materia debe tener en cuenta la obligación de trabajar el máximo número de competencias, hecho que se tendrá en cuenta a la hora de escoger la metodología⁷.

Para poner en práctica nuestra propuesta didáctica en el aula consideramos conveniente utilizar diferentes metodologías. En primer lugar hemos consideramos oportuno utilizar la metodología expositiva a partir de las explicaciones del profesor y otros materiales audiovisuales. Así pues, cada sesión irá siempre acompañada de un Power Point remarcando los puntos más importantes del tema y, por supuesto, al ser una asignatura tan visual como Historia del Arte de las imágenes pertinentes. Nuestra propuesta didáctica se basa en explicar la historia de la mujer a través del arte, por lo que las

⁶ Artículo 2 del Real Decreto 1105/2014.

⁷ En cada una de las metodologías específicas se indicará entre paréntesis con que competencias básicas del currículum se relaciona.

representaciones femeninas y las llevadas a cabo por mujeres tendrán una importancia superior en nuestra presentación. Consideramos que es una manera sencilla para poder introducir la mayoría de los temas tratados y que todos los alumnos tengan el mismo punto de partida a la hora de comenzar su tarea.

También basamos la metodología en el aprendizaje autónomo, puesto que el alumnado deberá realizar a lo largo de las tutorías diferentes trabajos de búsqueda individual de información relacionada con los temas introducidos en clase.

Sin embargo, abogamos por que el alumnado sea el centro del aprendizaje. Por ello, una gran parte de las sesiones se centraran en dinámicas de grupo. Utilizaremos dos tipos de metodología centrada en el trabajo grupal: la participación activa y aprendizaje cooperativo

En las dinámicas de participación activa realizaremos las siguientes actividades:

- Lluvia de ideas: el objetivo de la lluvia de ideas es que el alumnado desarrolle y ejercite su imaginación. Así pues, en clase las explicaciones siempre vendrán acompañadas de preguntas al alumnado que deberá resolver mediante las diferentes aportaciones en la lluvia de ideas .
- Role-Playing: es interesante para trabajar la empatía y aprender a ponerse en el lugar del otro respetando las diferentes opiniones. En este caso, trabajaremos a partir de una actividad cómo los alumnos y alumnas son capaces de ponerse en la piel de alguna de las mujeres.
- Aproximación didáctica: para introducir los diferentes temas se empleará el sistema de pregunta-respuesta entre profesor y alumnos, relacionado con la lluvia de ideas planteado en el primer punto.
- Discusión en grupo: el debate o discusión en grupo es necesario para que los alumnos puedan aprender a criticar constructivamente (cuidando el lenguaje) respetando las opiniones de los compañeros.

La segunda de las metodologías grupales que se utilizará es el aprendizaje cooperativo, basado sobre todo en los Grupos de Investigación, que fomenta la responsabilidad, el trabajo en equipo y el análisis de la información. Consideramos además que en una temática como la que presentamos las argumentaciones y la contraposición de pareceres entre los alumnos debe ser prácticamente obligatoria, puesto que enriquece sus diferentes perspectivas y puntos de vista.

2. Historia Antigua: mujeres y diosas

2.1. La representación de las mujeres en la Antigüedad

Probablemente, el período Antiguo sea en el que la representación de la mujer está más equiparada a la del hombre. Así, si bien ello no significa en ningún caso que existiese una igualdad entre género, sí que había una total libertad artística para representar el cuerpo de la mujer, sobre todo para personificar diosas y personajes mitológicos. Sin embargo, y como veremos en las siguientes líneas, hubo una serie de mujeres que por sus destacados roles políticos fueron protagonistas de representaciones a la altura de sus homólogos masculinos.

2.2. Mujeres

2.2.1. Olimpia de Epiro

Olimpia del Epiro es uno de los personajes femeninos de la antigüedad que más atención ha recibido, probablemente por ser la madre de Alejandro. La tradición literaria nos presenta a Olimpia como una mujer dominante, mística y pasional que utilizó todas las estrategias a su alcance para conseguir que su hijo heredara el trono macedonio. De aquí parte la imagen negativa que la literatura proyecta.

Para comenzar, desconocemos la fecha de nacimiento de Olimpia, pero si tenemos en cuenta que su matrimonio con Filipo de Macedonia tuvo lugar el 358-357 a.C. (Plut. *Alex.* 2. 2; Curt. VIII. 1. 26; Iust. VII. 6. 10-11; Ath. 13.557c.) podríamos situarla entre el 375 y el 371 a.C. En las casas reales griegas, y en este caso también en las epirotas y macedonias, era habitual buscar una legitimidad mítica. De la misma manera, Filipo II se consideraba descendiente de Hércules, remontándose al mito de la migración de los Heráclidas. Desconocemos el nombre de su madre, pero según algunos autores pertenecía a la dinastía epirota de los Caones, que a su vez remontaban su estirpe a Heleno, príncipe troyano hijo de Príamo y Hécuba, de forma que Olimpia tenía, a la vez, sangre aquea y troyana. Sin duda, descendiente de grandes familias, cosa que tuvo muy presente a lo largo de su vida (Mirón, 2002).

Olimpia es conocida por aparecer en las fuentes como una madre protectora, incluso demasiado, con Alejandro, y que hizo lo que estuvo en sus manos para conseguir que éste llegara al trono. Es por ello que aparece relacionada con ciertas conspiraciones y

asesinatos, incluidos el de su propio esposo, Filipo II (Plut. *Alex.* 10. 5; Iust. IX. 7)⁸. Por otra parte, además, se destaca su fervorosa religiosidad, y se la vincula con cultos dionisiacos. Es Plutarco quien más detalles aporta sobre la religiosidad de Olimpia. Según el autor, ella introdujo en Macedonia cultos casi mágicos y el uso de serpientes domesticadas, y pone de relieve que la reina dormía incluso con dichos animales, cosa que hizo que Filipo perdiera el deseo sexual⁹. También nos indica cómo Olimpia acostumbraba a preparar y utilizar *phármaka* (literalmente drogas o hechizos) y como de esta manera envenenó a Filipo Arrideo, hermanastro de Alejandro, dañándole seriamente la salud mental¹⁰. Todo ello hizo que se tejiera una “leyenda negra” alrededor de su figura, de la que forma parte una amplia vertiente historiográfica que toma informaciones negativas sobre Olimpia como verídicas. Esta tendencia se nutre de fuentes que han exagerado e incluso inventado algunos aspectos de la vida y hechos de la reina y parten del malestar que producía, sobre todo en las fuentes griegas, su intromisión en asuntos políticos y su influencia con Alejandro.

Estos elementos negativos contrastan sin embargo con otras informaciones que tenemos sobre la reina. Sabemos que Olimpia participó activamente en las luchas sucesorias tras la muerte de Alejandro, proponiendo como rey a su nieto, Alejandro IV, hijo de Alejandro Magno y la princesa Roxana¹¹. Pero la noticia que llama la atención es el hecho de que participara incluso en el campo de batalla, comandando un ejército¹². Es la conocida como batalla de Evia del 316 a.C. Esta batalla se enmarca pues dentro de las luchas de poder que tuvieron lugar a la muerte de Alejandro y, en este caso, en las relativas a la sucesión al trono macedonio. Tuvo además una particularidad: al frente de los dos ejércitos encontramos a dos mujeres. Por un lado, a Olimpia, y por otro, a Adea Eurídice, esposa de Arrideo, hermano de Alejandro y aspirante al trono tras su muerte. Si consideramos las palabras de Duris de Samos, ésta habría sido la primera guerra entre

⁸ Además, es acusada del asesinato de la última esposa de Filipo II y de su hija (Iust. IX. 6. 7.; IX. 7. 12. 14; Paus. VIII. 7. 7) y de los hermanos de su rival político, Casandro, llamados Yolas y Nicanor (D.S. XIX. 11; Plut. *Alex.* 77, 1-3.)

⁹ Plu. *Alex.* 2, 4.

¹⁰ Plut. *Alex.* 77, 5.

¹¹ Alejandro III murió en Babilonia el 323 a.C. sin testamento ni nombrar ningún heredero, situación que dio lugar a las luchas entre sus generales (diadocos), que se repartieron el reino abriendo el período de los reinos helenísticos. Sobre la participación de Olimpia en este asunto ver: D.S. XIX. 35. 1; D.S. XIX. 49. 4; Iust. XIV. 6. 5.

¹² Si bien no era la primera mujer que aparece en las fuentes antiguas participando en una batalla, si que es la primera y única reina macedonia de la que se tiene constancia tal hecho.

dos mujeres. El texto, conservado en Ateneo, dice lo siguiente (Ath. 13.560.): “*Duris de Samos también dice que la primera guerra entre dos mujeres fue la de Olímpide y Eurídice. En ella la primera marchaba delante como una bacante entre tambores, mientras Eurídice, completamente armada a la manera macedonia, había sido entrenada en las cosas de la guerra por Cina, la de Iliria*”. Otro autor que recoge el suceso es Diodoro, quien hace una amplia descripción tanto de la batalla como de las consecuencias que tuvo (D.S. XIX. 11). El final de la batalla lo recoge el propio texto, en que se cuenta que finalmente ésta no tuvo lugar, puesto que el ejército contra el que luchaba Olimpia se rindió ante ella debido a su imponente persona y al tratarse de la madre de Alejandro. Un hecho que, pese a que no tengamos constancia material de su veracidad, dista mucho de las informaciones anteriores.

El Filipeion¹³

Una muestra clara de que Olimpia fue una mujer mucho más importante y querida de lo que las fuentes muestran es, sin duda, su presencia en el monumento dinástico que Filipo II construyó en la ciudad de Olimpia. El monumento, un edificio circular columnado situado en la parte más alta del Altis de la ciudad de Olimpia, entre el Pelopio y el Hereo, lo conocemos gracias a las intervenciones arqueológicas que se han hecho al respecto¹⁴ y a la descripción que de él hace Pausanias en su *Descripción de Grecia*, en el fragmento en que enumera y comenta los edificios que encontró en Olimpia. Más allá de las particularidades arquitectónicas del mismo, el Filipeo contenía en su interior un grupo estatuario formado por cinco estatuas criselefantinas que representaban a Filipo II, su padre Amintas III, su hijo Alejandro, su esposa Olimpia y su madre, Eurídice (Paus. V. 17. 4; V. 20. 10; Palagia 2010, 34 fig. 4.1). Desconocemos cómo eran estas estatuas, puesto que sólo tenemos la descripción que nos da Pausanias. Tampoco sabemos cómo estaban orientadas, de la misma manera que tampoco se puede firmar con seguridad cuál era la orientación del mismo¹⁵. Sabemos, sin embargo, que se hallaban en un pedestal semicircular y pese a que Pausanias no lo explicita, se ha propuesto cómo debían estar colocadas las estatuas, precisamente gracias a una

¹³ Tanto los monumentos como las esculturas y cuadros comentados dentro de las biografías de las mujeres son sólo aquellos que consideramos más relevantes para el objetivo de nuestra propuesta. En el catálogo se hace una selección aún mayor de obras para elección propia del docente.

¹⁴ Sobre el Filipeo, ver entre otros: Borza 1992, 250; Lapatin 2001, 115-19, Townshead 2003, 93-101; Schultz 2007, 205-233.

¹⁵ Lapatin (2001, 117 n. 202) concluye que ninguno de los elementos arquitectónicos del monumento puede indicar su orientación exacta.

información que el mismo autor nos da en otro pasaje, cuando describe las imágenes que pudo ver en el templo de Hera: “ *fueron llevadas allí des de el llamado Filipeo, también de oro y marfil, Eurídice, la madre de Filipo, y Olímpíade, su mujer*”¹⁶.

El motivo y la significación de la construcción del Filipeo han sido ampliamente discutidos. Para Carney, sin embargo, la función del monumento está clara: el Filipeo sería la representación de las intenciones dinásticas de Filipo II (Carney 2000; 2010, 61-63). Es importante tener en cuenta que las estatuas de Olimpia y de Eurídice en el Filipeo fueron, probablemente, las primeras estatuas que representaron a mujeres individuales en Grecia, y además, por motivos políticos.

2.2.2. Livia

En la Antigua Roma también tenemos casos similares de mujeres conocidas por su inusual influencia en asuntos políticos, como es el caso de Livia Drúsila (59 a.C.- 29 d.C.) tercera esposa del emperador Octavio Augusta y sin duda la más conocida de ellas. Su biografía ha sido ampliamente difundida y, en un tono similar al que ocurría con Olimpia, la mayor parte de los problemas que sufrió Augusto durante su reinado fueron ocasionados, según las misóginas fuentes grecorromanas, por las malas artes de su esposa¹⁷. Sin embargo, pese a que durante años los historiadores han reproducido la imagen exacta que historiadores como Tácito, Suetonio o Dión Casi ofrecían, los avances en esta materia han permitido ver que la clásica imagen de *femme fatale* otorgada a las mujeres poderosas de la Antigüedad¹⁸ no se ceñiría a la realidad de su figura histórica. Y un ejemplo claro de ello es Livia. Para ello, es necesario realizar un estudio que vaya más allá de las fuentes clásicas y que permita situar sus acciones y hechos en el tiempo que les corresponde. En nuestro trabajo, de nuevo, proponemos ver la figura de Livia a través del arte, concretamente de la escultura sedente de Livia Drúsila que se encuentra actualmente en el Museo Arqueológico Nacional (Madrid).

Primero, sin embargo, debemos dar a conocer algunos datos sobre su biografía. Hemos de tener en cuenta que el interés que suscitaron los personajes femeninos de la dinastía

¹⁶ Paus. V. 17. 4.

¹⁷ Un ejemplo claro de la imagen que nos ha llegado sobre Livia sería el personaje de la famosísima y elogiada serie de TV, *Yo Claudio*.

¹⁸ Y, como veremos más adelante, a las de otras épocas históricas más recientes.

julio-claudia, a la que pertenecía Livia, viene de lejos¹⁹. Ello ha supuesto que la imagen de Livia cambiase dependiendo de los gustos literarios de cada época. Ella se convertirá en la imagen y el símbolo de mujer poderosa de la Antigua Roma. Conocemos detalles de su vida, sobre todo, gracias a la obra de Tácito, *Anales*, y a la de Suetonio, *Vida de los Doce Césares*. En el caso de la primera de las obras, debemos a este autor la imagen de la mujer maligna, la mujer pernicioso que envenena la mente de su esposo. En su obra, Livia aparece como una madre dominante, perversa y incluso con tintes de asesina y conspiradora²⁰. Suetonio, por su parte, destaca el papel que debe tener la mujer como cuidadora y educadora, y critica y rechaza a las mujeres sobreprotectores y posesivas con sus vástagos, con lo cual podemos imaginar la opinión que expresaba de Livia, coincidiendo con Tácito y la mayor parte de la literatura antigua (Cid, 2014, p.186). Sea como fuere, es innegable el protagonismo y reconocimiento del que gozaban las mujeres de la dinastía, siendo llamativo sobre todo el uso que hicieron las esposas de los príncipes para beneficiar a sus hijos, incluso de matrimonios anteriores, en la sucesión, como fue precisamente el caso de Livia con su hijo Tiberio.

Livia era huérfana de padre, y se casó joven con Tiberio Claudio, matrimonio del cual nacieron Tiberio y Druso²¹. Recibió una educación propia de la élite, como muchas de las mujeres de su mismo rango social, inculcándosele los valores propios de una matrona tradicional. Tras divorciarse de su esposo en el 39 a.C., contrajo matrimonio con Augusto, quién pese a no ser aún el único gobernante de Roma, ya era el hombre más poderoso del Imperio, junto a Marco Antonio y Lépido. Esto convirtió automáticamente a Livia en una situación más que privilegiada²². Entre otros actos que Octavio tuvo con su esposa, en el año 35 a.C. se le dedicó un pórtico en el Esquilino y se le otorgaron honores, como el permiso a que se pudieran erigir estatuas en su honor (Cenerini, 2009, p. 8; Hidalgo de la Vega, 2012, pp. 61-63)²³. Durante su matrimonio

¹⁹ El primer libro sobre las mujeres de las familias de los emperadores romanos se publicó en 1720 de la mano de Jaques Roergas de Serviez. Desde entonces, es innumerable la bibliografía al respecto, si bien cabe destacar las obras de Cenerini (2009), Hidalgo de la Vega (2012) y Cid (2014).

²⁰ Sobre la obra de Tácito y el tratamiento que hace de las mujeres julio-claudias puede destacarse: Syme, 1981; Santoro l'Hoir, 1994; Cid López 1999, 2014; Gingsburg 2006, pp 130-133.

²¹ Es llamativo además el hecho de que Livia se casase con Octavio estando embarazada aún de su anterior esposo, Tiberio Claudio Nerón, cuestor de Julio César, comandante de la flota en Alejandría y administrador de las Galias, quién además fue el encargado de entregar a la por entonces ex esposa en matrimonio a Octavio (Dion Casio, 48-44, 1-3).

²² Sobre la vida de Livia como esposa de Augusto ver: Cid López (1998, pp. 153-171); Barrett (2004, pp. 173-225); Cenerini (2009, pp. 19-24).

²³ Además, recibió un notable patrimonio, cosa que la convirtió en una mujer extraordinariamente rica. Tenía un gran número de esclavos y libertos que administraban sus bienes y propiedades agrícolas. Usó

con Augusto, la imagen de Livia es la de una matrona romana tradicional, encerrada en el hogar, una mater familias que daba ejemplo al resto de mujeres²⁴. Fue durante la cuestión sucesoria y la intervención que se le atribuye a Livia en la misma que aparece su faceta más oscura de asesina y envenenadora. Tras la desaparición de los posibles sucesores de Octavio²⁵, de la cual se la acusó infundadamente, el hecho de que el emperador nombrara sucesor a Tiberio fue considerada una decisión tomada por la mala influencia que Livia ejercía en él. Además, se la acusó también de haber envenenado al propio Augusto para así adelantar la subida al trono de su hijo (Cid, 2014, p.190). Hecho sin embargo nunca probado, y que queda únicamente reflejado en las acusaciones de las fuentes antiguas.

La estatua sedente de Paestum

Vista la biografía de Livia, podemos darnos cuenta que, como en el caso de Olimpia, su figura fue mucho más importante y representativa en la sociedad de su época de lo que las fuentes intentan mostrar. Sobre su figura cayeron las acusaciones de madre sobreprotectora e incluso de asesina. Sin embargo, como hemos visto ya en vida se le rindieron unos honores que la llevaron a convertirse en la mujer más poderosa del momento. Muestra de este poder es, precisamente, la majestuosa estatua sedente que proponemos para su análisis, hallada en Paestum

Dicha estatua pertenece a la colección arqueológica de un particular, José de Salamanca y Mayol, marqués de Salamanca, adquirida por el gobierno español el 10 de mayo de 1874 (Beltrán Fortes, 2004, p. 37). Esta se instaló en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, inaugurado en 1871²⁶. Si bien el arqueológico tuvo un aumento de mucha importancia, se le presentó un problema de igual magnitud: esclarecer la procedencia de la mayor parte de sus piezas, puesto que como podemos deducir la forma en que el marqués las había conseguido dejaba más dudas que respuestas. Beltrán Fortes (2014) sugiere que es precisamente este hecho el que ha hecho que la investigación española no

esta fortuna para actividades de beneficio político personal, y también para obras de caridad (Cernerini 2009, pp. 32-34).

²⁴ Cid (2014, p. 189).

²⁵ Estos eran Marcelo, su yerno, esposo de su hija Julia la Mayor, y sus nietos, Lucio y Cayo. El primero falleció repentinamente de una enfermedad repentina y los dos últimos en Marsella y Licia, en los años 2 y 4 d. C. (Tácito, Anales I 5).

²⁶ Ya desde la creación del Museo se hizo notar el interés por adquirir la colección del marqués de Salamanca (Pous, 1993). Por otra parte, fueron también las graves dificultades económicas del marqués (acrecentadas por las pérdidas gananciales tras la construcción del barrio de Salamanca madrileño) las que le hicieron vender su colección (Beltrán Fortes, 2004, p. 190).

haya prestado la atención que las importantes piezas merecían. Éste sería el caso de las estatuas sedentes de Tiberio y Livia.

Pese a que no existe una documentación explícita sobre la procedencia de las esculturas antiguas de la colección, en el caso de las estas estatuas todo parece indicar que se hallaron en Paestum (Beltrán Fortes, 2004, p.43). Ambas aparecieron junto formaban parte de un programa iconográfico imperial, supuestamente situado en suelo urbano, probablemente en la *curia*, al sur del foro²⁷. La estatua esta esculpida en mármol y tiene una altura de 1,77m, siendo la efigie mejor conservada que se conserva de Livia. Correspondería al período del Alto Imperio Romano. Viste doble *chiton* y *himation* cubriéndole la cabeza. En cuanto a su posición, tiene con el brazo derecho levantado y con la mano probablemente sostendría una patera, llevando en el izquierdo el cetro. El peinado de este retrato se considera una excepción: pese a no corresponderse a la tipología con *nodus*, se puede incluir en el heterogéneo tipo “Salus”, que recibe el nombre de la efigie cuñada en moneda del año 22 a.C., en que aparece Livia como *Salus Augusta*. Se caracteriza por presentar la parte delantera del cabello a modo de orla ondulada sobre el rostro y la trasera recogida en un moño alto. La importancia de este tipo de peinados es que muestra cercanía con los modelos republicanos, por lo que se puede situar la cronología en un momento no muy lejano a la muerte de Augusto el 14 d.C. Es posible que hubiese ostentado una diadema, por las cuatro perforaciones que se hallan en la cabeza²⁸. El resto plasma ciertas facciones de forma realista, como la nariz aguileña de la dinastía. A propósito tanto de la posición de las esculturas como de la más que probable diadema, es posible que el nuevo emperador y su madre se estuvieran identificando como Juno y Hera²⁹.

²⁷ Algunas publicaciones anteriores las identificaron incorrectamente con Germánico y Julia Domna, situando su hallazgo en Itálica (Rada y Delago, 1883) error corregido por García Bellido (1946, p. 145).

²⁸ Atribución por otra parte que en época de Tiberio sólo ostentaban las divinidades, y puesta probablemente con la intencionalidad de mostrar el carácter de Augusta de Livia.

²⁹ Toda la información referente a la estatua ha sido obtenida en la ficha completa de la misma que se puede encontrar en la web Ceres (www.ceres.mcu.es).

2.2.3. Cleopatra

La figura de Cleopatra VII es, sin lugar a dudas, la más prolífica de toda la Antigüedad. Esto ha supuesto que su bibliografía sea inabarcable, por lo que en el presente trabajo solamente presentaremos, igual que con el resto de mujeres, una breve biografía destacando los hechos más relevantes de su vida. La que fue la última reina de Egipto nació en año 69 a.C., siendo hija de Cleopatra V Trifena y Ptolomeo XII Auletes. El reinado de su padre fue un reinado turbulento, y ya en vida determinó que la sucesión y el reinado de Egipto recaería en manos de sus hijos Ptolomeo y Cleopatra, llegando incluso a instaurar la deificación de sus hijos en vida. Sin embargo, las deudas contraídas con la poderosa Roma hicieron que éstos quedaran como gobernantes bajo el auspicio de las autoridades romanas, cosa que fue ratificada poco antes de su muerte en el 51 a.C (Novillo, 2013, pp. 63-69). Sin embargo, Cleopatra había sido instruida para gobernar durante toda su juventud y se sentía más preparada para gobernar Egipto que su hermano de sólo diez años. Se autoproclamó heredera única del trono, adoptando el título de *The Philopatora*, y empezó a buscar apoyos políticos (Burstein, 2004, 11-33). Si bien durante los primeros momentos de su intento de tomar el poder en solitario las fuentes revelan que contaba con apoyos suficientes³⁰, Cleopatra fracasó. Las hambrunas en Egipto provocaron la rebelión de los campesinos que fue sofocada duramente por la reina, ganándose la desaprobación de sus súbditos. Esta situación fue aprovechada por su hermana Arsínoe, que convenció a Ptolomeo XIII para hechar a Cleopatra del trono y de Egipto.

Es entonces cuando Cleopatra empieza a demostrar su astucia e inteligencia política. Los problemas en Egipto coincidieron con la guerra civil entre César y Pompeyo (49-45 a.C.). Aunque Egipto no participó directamente en el conflicto, inevitablemente se vieron envueltos en él. César venció a Pompeyo en la batalla de Farsalia (Lucan, 1989) y se dirigió a Egipto para intentar resolver los problemas sucesorios entre Cleopatra y Ptolomeo. La reina fue una estrategia mucho más inteligente que su hermano y decidió pactar un encuentro secreto con César. Cleopatra le ofreció a César un pacto: si apoyaba su causa en detrimento de su hermano, la reina prometía el establecimiento de políticas

³⁰ Esto vendría indicado por el hecho de que su hermano Ptolomeo desaparece durante los dos primeros años de las fuentes.

beneficiosas para Roma en Egipto. Este fue el inicio de una de las más famosas alianzas de la historia.

Si bien César propuso un pacto a los hermanos Ptolomeo y Arsínoe de reparto de territorios, estos no aceptaron que fuese Cleopatra quién gobernase Egipto, por lo que iniciaron una guerra contra ellos, llegando a sitiar el palacio real en Alejandría. Finalmente, las tropas de César vencieron las de los dos hermanos: Ptolomeo murió en la batalla, mientras que Arsinoe fue hecha prisionera y desfiló encadenada por las calles de Roma. La victoria de César fue la victoria de Cleopatra (Novillo, 2013, pp.82-96). A partir de ese momento, la relación entre Roma y Egipto fue íntimamente ligada a la unión sentimental de Cleopatra y César, que tuvieron un hijo, Cesarión. Sin embargo, la relación entre ambos, conocida ampliamente en Roma, y las cada vez más largas estancias de César en Alejandría le supusieron ganarse un gran número de enemigos dentro del Senado. Así, César fue asesinado en los idus de marzo (día 15) del 44 a.C (Miola, 1985). La muerte de César suponía una desprotección absoluta para Cleopatra y su hijo. Sin embargo, la reina mostró una vez más su audacia política. Rápidamente buscó el apoyo de Marco Antonio, general de César, que había perseguido y asesinado a los asesinos de César y que era uno de los tres triumviros que gobernaban ahora Roma, junto con Lépido y Augusto. De este encuentro nació la relación amorosa entre ambos, de la que según las fuentes nacieron dos hijos: Cleopatra Selene y Alejandro Helios. Poco duró, sin embargo, la tranquilidad política para ellos. Las disputas entre Augusto y Marco Antonio derivaron en una guerra civil que culminó en la batalla de Accio el 31 a.C. (Green, 1993, pp. 647-683). Cleopatra, sabiendo que su relación con Marco Antonio la condenaba y rechazando el futuro que le esperaba en Roma, se suicidó en el palacio real con el veneno de un áspid.

Más allá de toda la ficción que el personaje de Cleopatra ha suscitado, encontramos en ella una mujer inteligente, persuasiva y con una capacidad estratégica que superó a muchos de sus homólogos masculinos. Una gobernante ambiciosa que luchó por obtener el poder y que llegó a ser la mujer más poderosa del mundo. Lejos debe quedar hoy en día la imagen de femme fatale y de seductora que nos ha llegado sobre Cleopatra y que tanto la literatura como las artes escénicas han perpetuado: fue su inteligencia y no su cuerpo la que conquistó a dos de los hombres más importantes de la historia.

Los bustos de Cleopatra

Si, según las fuentes, Cleopatra fue una mujer tan bella, podemos suponer que hubieron representaciones que así lo demostrarían. Uno de los bustos más conocidos de la reina y sobre el que más se ha especulado es el busto de granito que se encuentra actualmente en el Museo Real de Ontario (Canadá). Dicho busto fue encontrado en Alejandría, en el palacio hundido de Cleopatra. Dicho busto fue primeramente datado hacia el 240-200 a.C., por lo que se dio por sentado que debió representar a la reina Berenice II o a Arsinoe III (Von Bothmer, 1960, pp. 134-135). Sin embargo, en la década de los ochenta se puso en duda esta identificación, suponiendo que por los rasgos faciales y la indumentaria bien podía representar a una reina o a una divinidad. Además, se adelantó su cronología para situarla más recientemente, entre el 200 y el 100 a.C. (Bianchi, 1988). No fue hasta entrado el siglo XXI que se planteó la posibilidad de que la cronología del mismo fuera errónea, y que efectivamente representase a la reina Cleopatra. Sally-Anne Ashton, investigadora del Museo Fitzwilliam de Cambridge, propuso que la estatua representaba a la reina Cleopatra por sus rasgos, típicos de las copias de época romana de las esculturas ptolemaicas (Ashton, 2002, pp. 36-39). Esta es la identificación que ha perdurado hasta hoy en día y que fue aceptada por el ROM. El problema que representa el busto de Cleopatra es que no representa los rasgos reales de la reina sino que, como en tantos otros monumentos de época faraónica, idealiza el aspecto de los monarcas. Si nos fijamos en otro de los bustos que tenemos de la reina Cleopatra, como es el busto de mármol que se encuentra actualmente en el Altes Museum de Berlín, vemos unos rasgos mucho más acentuados y que, probablemente, se corresponderían más con la reina: mentón prominente, poca frente, nariz prominente y ligeramente aguileña... Pero además, tenemos otro documento arqueológico que puede contrastarlo, como son las monedas acuñadas con su efigie. Si nos fijamos en el dracma de bronce de época de la reina Cleopatra (imagen 4) podemos ver que los rasgos concuerdan mucho más con los del busto de mármol, destacando sobre todo su prominente nariz aguileña. Estos rasgos no cumplen los cánones de belleza de la época, por lo que probablemente Cleopatra no fuera “tan bella” como las fuentes nos indican. Esto reforzaría la idea de que lo que verdaderamente destacó de su persona fue su inteligencia política, más que su belleza física.

2.3. Diosas

En la época antigua son muy comunes las representaciones de deidades femeninas asociadas al culto de personas reales. En este sentido, tenemos dos tipos de esculturas: aquellas en que se representa a una divinidad tomando como modelo una mujer anónima y aquellas que representan divinidades asociadas, normalmente, a personas de la realeza. Para reflejar este tipo de representaciones nos centraremos en las esculturas de época griega, puesto que el tema es extensísimo, si bien se puede extrapolar a las diferentes etapas del período antiguo.

Son numerosísimas las representaciones que tenemos de la diosa Afrodita o Venus a lo largo de la pintura y escultura antiguas. La mayoría de ellas son representaciones de mujeres reales, personificadas como las divinidades. Sin embargo y a diferencia de las anteriores, esta divinidad en particular se servía de modelos femeninos muy concretos: las hetairas. Y es que tenemos amplios ejemplos que demuestran que muchas de las representaciones de Afrodita y Venus era en realidad mujeres que se dedicaban al trabajo sexual. A continuación exponemos algunos ejemplos de los que tenemos noticia y que consideramos pueden resultar interesantes para explicar en clase.

Pancaste (Pancaspe, Pakate o incluso Campaspe) es una mujer de compañía que aparece relacionada con el rey Alejandro Magno. Es citada en las fuentes por Plinio, Luciano y Claudio Eliano³¹, pese a que ninguno de los tres autores la refiere a ella como *hetaira*, sino que aparece como *pallakis* (“concubina”) y como *torus* (“compañera de cama”). Tenemos pocas noticias sobre la vida de Pancaste como para poder dilucidar la utilización de estos términos. Claudio Eliano³³ nos dice que provenía de Larisa³⁴ e igual que en el caso de Calíxena, las fuentes la describen como una mujer bellísima. Según las fuentes, el rey macedonio mandó a su escultor de cabecera, Apeles, elaborar un

³¹ Pl. NH. XXXV. 86; Luc. *DeMeretr.* 43.7, Ael. *V.H.* 12.34.

³² Sobre la diferencia entre *pallakis* y *hetaira* ver Dover 1989, 21.

³³ Ael. *V.H.* 12.34.

³⁴ Ogden 2011, 224 destaca el hecho de que la región de Tesalia sea el lugar de origen de algunas de las cortesanas más conocidas: Filina de Larisa (pese a que ya se ha discutido acerca de su estatus), Calíxena y Pancaste. Propone que hubiera algún tipo de tradición dentro de la dinastía argéada de traer hetairas de esta región. Bajo nuestro punto de vista, quizás se tratase de una “moda”, similar al hecho que la mayoría de las cortesanas relacionadas con Alejandro en el periodo de la campaña sean de origen ático.

retrato desnudo de Pancaste. El escultor terminó enamorándose de la hetaira y Alejandro, al saberlo, le cedió a su concubina favorita, según Plinio³⁵.

Las variantes sobre la anécdota de Pancaste revelan los problemas que presenta esta historia. Para empezar, ni siquiera hay una coincidencia en el nombre de la hetaira: Plinio la llama Pancaspe, Luciano Pakate, mientras que Eliano la llama Pancaste. Además, durante el Renacimiento, proliferó la variante Campaspe³⁶. Sabemos, sin embargo, que la variación, duplicación y proliferación de nombres (como por ejemplo el de Demo y Aspasia) era habitual dentro del mundo de las cortesanas. Más destacable es, pues, la confusión sobre quién fue la modelo que inspiró a Apeles para su Afrodita Anadiomene. La primera fuente que menciona que Pancaste fue su modelo es Plinio. De la misma manera, Luciano también menciona a Pacate como modelo del escultor. Sin embargo, en otra versión, fue otra conocida hetaira, Frine de Tespias, quien fue juzgada por exhibicionismo, al haberse soltado el cabello y la túnica a la vista de todos en las fiestas Eleusinas y en las Poseidonias, según cuenta Ateneo, y que inspiró a Apeles³⁷.

También otra de las cortesanas que sirvieron como modelo para una Afrodita están relacionadas con Alejandro, concretamente con un personaje de su entorno, Hárpalo³⁸, su tesorero y protagonista del robo de parte del mismo, quien se dedicó a gozar del botín en buena compañía. Cuenta Diodoro que, siendo sátrapa de un extenso territorio, Hárpalo había dado por hecho que Alejandro no volvería de su expedición a la India, y se dedicó a dilapidar la mayor parte del tesoro del que era custodio, además de “*abusar de las mujeres bárbaras, y a amoríos ilegítimos*” (D.S.XVII. 108. 4). Entre otros lujos, hizo que se le trajera de Atenas “*a la más famosa cortesana, llamada Pitónica, a quien en vida le hizo*

³⁵ No es la única anécdota de este tipo protagonizada por Apeles, puesto que Ateneo (XIII. 588CD) comenta como el escultor prometió convertir a una joven Lais de Hicara en una “bella *hetaira*” o cuando escoge como modelo para su Afrodita Anadiomene a la hetaira Phryne.

³⁶ “Alexander and Campaspe” es una obra de teatro escrita por John Lily y estrenada en presencia de la reina Isabel I el 1 de enero de 1584, obra en la que se elabora una lectura libre precisamente de la relación entre el rey y su concubina y la anécdota con Apeles.

³⁷ Ath. XIII. 590F-591A.

³⁸ Hárpalo, hijo de Macatas (Arr. An. III. 6. 4) y probablemente sobrino de Fila de Elimea, esposa de Filipo II (Satyr. Ap. Ath 13. 557c) fue el tesorero de Alejandro. Instaurado como tesorero el 331 por el propio Alejandro (Arr. An. III. 6. 4), algunas de sus decisiones más controvertidas fueron, precisamente, con respecto a sus cortesanas. Tras recibir las noticias de que Alejandro había sobrevivido y estaba de vuelta, huyó hacia el Ática en el 324 a.C., con treinta barcos (Curt. X. 2. 1), seis mil mercenarios y cinco mil talentos procedentes del tesoro de Babilonia (D.S. XVII. 108. 6).

*regalos propios de una reina, y cuando murió, le preparó un funeral espléndido, y le hizo construir una tumba al estilo ateniense que valió carísima*⁴⁰. Tenemos aquí por tanto la figura de Pitónica (o Pitonice), quien sabemos que fue una cortesana ateniense de fama reputada. Sabemos, también, que Pitonice gozó de una buena vida, puesto que el tesoro la trató como una reina, según Diodoro, tanto en vida como después de fallecer, y que incluso tuvo sus propias esclavas⁴¹. Teopompo, en su *Carta a Alejandro*, Se queja al rey Alejandro que permitiese que se gastasen 200 talentos no a uno, sino a dos monumentos, el ya mencionado y otro en Babilonia a una hetaira, “*mientras que a aquellos que han muerto por defender su corona y su libertad no se les ha dedicado ninguno*”⁴².

Y es que, según Teopompo, en el templo erigido en honor a la hetaira se alzaba un altar en honor a Pitonice Afrodita⁴³. Respecto a esta última asociación que cita Teopompo entre Pitonice y Afrodita, tendríamos numerosos ejemplos en los que pintores y escultores escogían a hetairas como modelos para sus representaciones de Afrodita, como se ha visto anteriormente. Sin embargo, en este caso Hárpalos habría ido más allá: construyendo un templo y un altar a Pitonice Afrodita, instauraba el culto a una *hetaira*⁴⁴. Y aquí radica la importancia de la figura de Pitonice, puesto que de ser cierto el testimonio de Teopompo, el tesoro sería el primer hombre (de muchos) en asociar a una mujer “mortal” con el culto de Afrodita⁴⁵. Algunas de las mujeres asociadas a las diosas fueron mujeres de la realeza, pero conocemos también otros casos en que el culto se instauró en honor a hetairas. Eso sí, hetairas reales⁴⁶.

En cierto modo, podemos encontrar lógico que fueran las hetairas las asociadas con la diosa Afrodita, diosa de la belleza y del amor. Sin embargo, aunque pueda parecer en principio chocante, también las mujeres de la realeza se asociaron con esta diosa.

⁴⁰ D.S. XVII. 108. 4-5.

⁴¹ D.S. XVII. 108. 4-5.

⁴² Theopomp. FGrH 115 F253, Ath XIII. 595 a-c.

⁴³ Ath. XIII. 595F.

⁴⁴ Veremos cómo en el caso de Glicera ocurre un episodio similar.

⁴⁵ Carney 2000, 31 especifica que en este caso, el culto a Pitonice y posteriormente, como veremos, también a Glicera era un culto personal y privado, y no público, cómo si ocurrirá con otros ejemplos..

⁴⁶ Los casos más conocidos son los ya mencionados de Lamia y Leaina. Sobre el culto y la asociación de mujeres y hetairas de la realeza con Afrodita, ver Carney 2000, 30-40 con bibliografía.

Muchas de las reinas helenísticas⁴⁷ recibieron cultos como divinidades, al igual que sus maridos. Las reinas macedonias y ptolemaicas fueron representadas a imagen y semejanza de la diosa Afrodita⁴⁸. Podríamos pensar que sería más lógico que la divinidad que las representase fuese Hera, diosa del hogar y de la maternidad, pero sin embargo se prefiere a Afrodita. Una teoría que parece interesante es el hecho de que los monarcas prefirieron que sus mujeres fueran asimiladas a la personalidad de la bella y seductora Afrodita antes que a la personalidad de Hera, diosa de marcado carácter que a menudo interfería en las acciones de su esposo Zeus (Carney, 2000, p. 36). Una teoría que, sin duda, encajaría bien con la sociedad patriarcal de la Antigüedad.

2.4. Actividad 1: role playing

- Descripción: la primera de las actividades propuestas consiste en que el alumnado se ponga en la piel de las mujeres que cuyas vidas se han estudiado a través del arte en la presente Unidad Didáctica. Así pues, teniendo en cuenta el material teórico que se ha dado en las diferentes sesiones, se propone que la parte más práctica de la Unidad la lleve a cabo el alumnado. Hay diferentes opciones a escoger por los alumnos y las alumnas:
 - Carta: la primera opción es que elaboren una carta escrita como si fueran alguna de las mujeres de la Unidad y que expresen cualquiera de las problemáticas o de las situaciones cotidianas con que estas mujeres se podían encontrar, preferiblemente relacionándolas con las obras de arte que se han analizado. Para el ejercicio se tendrá que tener en cuenta tanto el contexto histórico como artístico de la época, valorándose el grado de fidelidad con la realidad histórica que la carta adquiriera.
 - Discurso: en un sentido similar al anterior, se propone al alumnado que realice un discurso oral poniéndose en la piel de una de nuestras mujeres. Deberá tener en cuenta delante de qué público podían hablar o no las mujeres que escojan y de nuevo se valorará la historicidad del relato.
- Objetivos⁴⁹:

⁴⁷ Esto es, el período después de la muerte de Alejandro Magno en el 323 a.C.

⁴⁸ Algunas de ellas serían Fila, la hija del general Demetrio Poliorcetes, o Berenice I, esposa de Ptolomeo.

⁴⁹ Los objetivos de las actividades están relacionados con los establecidos en el Artículo 15 del Real Decreto 1105/2014, que marca el currículum de Bachillerato. Entre paréntesis referenciamos aquellos a los que hacen alusión directa.

- Desarrollar la capacidad creativa del alumnado a través de la expresión tanto escrita como oral (a, d).
- Impulsar la iniciativa del alumnado a través del planteamiento de varias opciones de trabajo (b).
- Presentar una metodología innovadora que permita ver diferentes formas de tratar un mismo tema (i).
- Potenciar el trabajo autónomo mediante la investigación en profundidad del objeto de trabajo (g).
- Competencias:
 - Competencia lingüística.
 - Aprender a Aprender.
 - Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor.
 - Conciencia y expresiones culturales.
- Evaluación: la actividad se plantea como parte de la evaluación de la Unidad Didáctica, con un porcentaje total de la nota del 20%.

3. Historia medieval: mujeres y vírgenes

3.1. La representación de las mujeres en la Edad Media

Si bien en época antigua encontramos la representación de la mujer como algo habitual en todas las artes, en la Edad Media esto sufre un cambio radical. El cuerpo femenino pasa de ser habitual a ser un tema tabú. Desaparece prácticamente la escultura femenina (excepto los ejemplos que se presentarán más adelante) y la natural desnudez del período antiguo. Ello no significa que desaparezcan las representaciones femeninas, sin embargo, se reducen sobre todo a un ámbito: la pintura. La temática religiosa predomina sobre el resto, y la mayor parte de figuras femeninas representan personajes bíblicos. En el presente apartado presentaremos algunas de estas representaciones y las excepciones más notables del período.

3.2. Mujeres representadas

3.2.1. Anónimas y vírgenes

Sin ninguna duda, la religión marcó la vida cotidiana de la Edad Media. En este sentido, las mujeres tenían un papel claro dentro de la sociedad, siguiendo los preceptos y el ejemplo de la más virtuosa de las mujeres: la Virgen María⁵⁰. Si bien la mujer, encarnada por Eva, había sido la (y seguía representando en algunos aspectos) el pecado original, la Virgen María sirvió para rehabilitar la imagen de la mujer. Incluso Santas tradicionalmente asociadas a la lujuria y al placer, como Santa Magdalena (cuyo culto se popularizó entre los siglos XI y XII, representan ahora la redención y el arrepentimiento de dicho pecado (Melero, 2002, p. 122). La iconografía de la Virgen estaba subordinada a los temas cristológicos, apareciendo vinculada sobre todo a la encarnación y nacimiento de Cristo. Sin embargo, a partir del siglo XII el papel de la virgen va cambiando y evolucionando, pasando a ser protagonista en las representaciones, papel que culminará en la pintura de época moderna. María pasará a ser no sólo la salvadora del pecado original de la mujer, sino que funcionará como intercesora y salvadora de toda la humanidad (Melero, 2002, p. 128).

Sin embargo, pese a que una mujer representaba la virtud máxima y la unión entre el hombre y Dios, también la mujer seguía representando el mal. Así pues, dejando de lado

⁵⁰ Sobre la mujer en la Edad Media, ver: Labargue, 2003.

la Virgen María en todas sus acepciones, las representaciones de la mujer solían tener connotaciones negativas. Nos referimos aquí a aquellas representaciones que, bajo un aspecto femenino, evocan al pecado y a la lujuria. Muchas veces estas adquieren un aspecto fantástico, siendo las sirenas y las arpías las representaciones más habituales. Ya en la Alta Edad Media, San Isidoro concebía a las sirenas como tres meretrices que hacían sucumbir a los navegantes en el pecado y la lujuria, llevándolos a la ruina (Sáenz, 156). Así pues, la sirena adquirirá un significado obsceno, de tentación carnal, y que vinculándolas con el tono moralizante de la literatura religiosa medieval, reflejan las consecuencias de la pereza espiritual. Además, son asimiladas a todos los pecados y placeres mundanos. Será sobre todo en los capiteles románicos donde encontraremos estas figuras mitológicas, en la vertiente de la sirena-pájaro, personificando el mal y el pecado y advirtiendo a todo aquél que lo contemplase de los peligros que suponía la rendición a las tentaciones de la carne (Sáenz 156).

3.2.2. Teodora de Bizancio

Una de las biografías de mujeres de la Edad Media es, sin duda, la de Teodora de Bizancio, quién fue esposa del emperador Justiniano I. Teodora nació en un hogar humilde de Constantinopla, siendo su padre, Acacio, un cuidador de osos de un circo ambulante. Al morir su padre, Teodora, su madre y sus tres hermanas quedaron desamparadas, cosa que les llevó a buscarse la vida muy tempranamente. Tanto ella como sus hermanas empezaron a deambular por las cercanías del Hipódromo de la ciudad, a merced de los escarnios y desprecios de los asistentes. Allí se efectuaban representaciones teatrales, mundo que por aquél entonces estaba muy relacionado con la prostitución (Carbonell, 2009). En su adolescencia y juventud, Teodora trabajó pues como actriz, siendo acusada de prostituta por algunos autores de la época, como Procopio de Cesaria, quién dice lo siguiente: “Muchas veces, incluso en el teatro, se desvestía ante todo el pueblo que la contemplaba y así se paseaba desnuda entre ellos, cubriéndose sólo en torno a las vergüenzas y las ingles con un taparrabos, pero no desde luego porque sintiera vergüenza de mostrar estas partes en público (...). Ella no es sólo que no se enrojeciese al incorporarse, sino que incluso parecía estar orgullosa por esta

actuación, pues no sólo era una impúdica, sino que superaba a todos a la hora de concebir actos impúdicos”⁵¹.

Teodora conoció a Justiniano, al parecer, hacia el 520, cuando contaba con 20 o 23 años, que se enamoró de ella. Ambos contrajeron matrimonio en el 525 (Ferrándiz 2010, p. 2). Teodora se convirtió en una figura fundamental en el gobierno de su esposo. En el compendio de las leyes promulgadas por Justiniano, hay apartados que según los investigadores fueron inspirados directamente por ella. En el *Corpus Iuris Civilis* se derogaron las leyes que impedían la unión entre nobles y las mujeres pobres o de dudosa procedencia; se dictaron leyes que permitían a las mujeres ser propietarias o herederas y se mejoró el sistema de atención a la salud femenina (Carbonell, 2009, p.138). También se preocupó precisamente por la prostitución y promulgó incentivos para aquellas mujeres que se veían obligadas a practicarla: si se casaban, la emperatriz les otorgaba una cuantiosa dote y si por el contrario preferían seguir practicándola, debían trabajar en burdeles reglamentados para evitar abusos.

Teodora, además, participó activamente en los asuntos políticos de su marido, actuando como una verdadera consejera, especialmente en el conflicto a raíz de los disturbios de Niká, que pusieron en verdadero peligro el gobierno de Justiniano. La emperatriz consiguió que Justiniano, quién ante la delicada situación estaba a punto de abdicar y exiliarse, no sólo no lo hiciese sino que enfrentó la rebelión y restauró el orden en su gobierno. Esto se debió a un potente discurso que la propia Teodora realizó delante del emperador y de todos sus consejeros, que la apoyaron. La emperatriz murió en el 548 considerando entonces que fue de peste, aunque las investigaciones más recientes consideran que debió ser un cáncer. Teodora fue canonizada por la Iglesia Ortodoxa y su santo se celebra 14 de noviembre.

Mosaico de Teodora y su corte en San Vital de Rávena

Los mosaicos de la iglesia de San Vital de Rávena forman un destacado conjunto que adorna las paredes laterales del ábside. Los dos conjuntos presentan semejanzas, puesto que todas las figuras aparecen mostradas de frente, de pie y con los pies dispuestos en

⁵¹ En su obra *Historia Secreta*, Procopio de Cesarea reconstruye así la adolescencia y juventud de la emperatriz, muy probablemente en un tono similar al que hemos visto en los autores antiguos a la hora de referirse a las mujeres poderosas. Así, en la Edad Media la misoginia seguía presente en las fuentes, sobre todo cuando las mujeres en cuestión se extralimitaban en sus roles “de género”. A su vez, Procopio pretendía atacar directamente al emperador Justiniano, a través de la difamación de su esposa.

V. Destaca el hieratismo y el simbolismo de sus miradas, directamente al espectador. Ambos carecen de perspectiva ni profundidad, sustituyéndose estas cualidades por una decoración arquitectónica en el caso del mosaico de Teodora: a la izquierda se puede observar la rica cortina que deja entrever otro espacio diferente al mostrado, que da sensación de un espacio mucho más grande. En el conjunto que representa a Teodora y su séquito podemos observar como las figuras están situadas exactamente como en el de Justiniano, con la emperatriz en el centro. Esta manera de representar de misma forma a ambos monarcas se podría relacionar con el papel relevante de la emperatriz. El mosaico representa la consagración del templo de Rávena y concretamente el camino hacia la entrada del mismo (aunque sabemos que los emperadores nunca estuvieron allí). Teodora va ataviada con ricos ropajes que simbolizan su estatus y además, pueden destacarse elementos simbólicos como la corona y el nimbo o aureola, que destacarían tanto el poder terrenal como el espiritual, como representantes de Dios en la Tierra. La emperatriz sujeta la ofrenda al templo, un cáliz de oro. Destaca la ornamentación en la vestimenta de la emperatriz, más suntuosa y rica que la de Justiniano, quizás para dejar bien claro la posición adquirida pese a su origen humilde .

3.2.3. Inés de Castro

Si bien el caso de Teodora de Bizancio es casi excepcional, no fue la única mujer representada en la Edad Media de quien tenemos constancia. Hubo un espacio en el que las mujeres, con nombre y apellidos, eran representadas: la muerte. Y es que uno de los grandes ejemplos escultóricos de la Edad Media son los sepulcros. En ellos vemos a reinas y nobles representadas en el momento de su muerte. En este caso, tanto por su historia personal como por la belleza de su monumento funerario, hemos escogido presentar a Inés de Castro.

Esta noble gallega pertenecía a la poderosa Casa de Castro, emparentada con los primeros reyes de Castilla, y era hija de Pedro Fernández de Castro. Inés llegó a la corte de Portugal como dama de compañía de Constanza, la esposa de Pedro de Portugal, futuro Pedro I. El monarca se enamoró de la joven gallega y se convirtieron en amantes. Tras la muerte de su esposa, Pedro de Portugal decidió casarse con Inés, ganándose la enemistad con su padre Alfonso IV, quien temía la entrada de la poderosa casa de Castro en los asuntos portugueses. Pedro e Inés vivieron en los Paços de Santa Clara, en Coimbra, junto a sus hijos: Alfonso, que falleció al poco de nacer, Beatriz, Juan y

Dionisio. Sin embargo, las presiones sobre el rey por parte de sus consejeros por el temor a las posibles ingerencias políticas de los Castro fueron incesantes. Así, el aún rey Alfonso IV aprovechó la ausencia de su hijo Pedro para mandar asesinar a Inés, siendo degollada en Coimbra el 7 de enero de 1355 (Marqués, 1986). Pedro esperó a su subida al trono el 1357 para mandar perseguir y asesinar a todos aquellos relacionados con el asesinato de su amada. Declaró que siete años antes de su fallecimiento se había casado secretamente con Inés, por la cual cosa esta se convertía en reina. En abril de 1630 ordenó la exhumación y traslado del cadáver de Inés desde Coimbra al monasterio de Alcobaça, construyendo dos magníficos sepulcros, el primero de ellos para su amada esposa fallecida y el segundo para él, asegurándose así que fuese cual fuese su futuro matrimonial descansarían uno al lado de otro⁵².

El sepulcro de Inés de Castro en el monasterio de Alcobaça

Los sepulcros de Pedro I de Portugal e Inés de Castro son considerados dos referentes de la escultura gótica europea. Destaca, sobre todo, su calidad técnica, el anonimato de su ejecución y su complejo programa iconográfico, que han alimentado, si cabe, la fascinación por sus personajes. Además, los investigadores consideran que el programa iconográfico que narran los sepulcros se basan en la propia biografía de ambos, creando una gran cohesión entre si y narrando, pues, su historia de amor (Sousa y Rosas, 2014). La complejidad de ambos monumentos han hecho que se les considere una obra excepcional dentro del gótico portugués. Entre los temas representados, aparece una *Rueda de La vida*, relativa al ciclo de la vida de los dos amantes, y aparecen también algunos temas sobre la vida de San Bartolomé.

3.3. Actividad 2: la mujer en positivo, la mujer en negativo

- Descripción: esta actividad se basará en el trabajo a través del Grupo de Investigación. Consistirá en escoger dos ejemplos de la representación de la mujer en la Edad Media en sentido positivo y negativo y hacer un análisis histórico-artístico a través de una presentación en clase.
- Objetivos:
 - o Desarrollar la capacidad oratoria del alumno (a, d).

⁵² La historia de amor de Inés de Castro y Pedro de Portugal dio lugar a cantidad de obras literarias y de leyendas sobre la reina, que obtuvo el apodo de “la reina muerta”: una de estas leyendas explica que el rey obligó a los nobles de su corte a rendirle honores a Inés, besando la mano momificada del cadáver (Botta, 1993).

- Presentar una metodología innovadora que permita ver diferentes formas de tratar un mismo tema (i).
- Potenciar el trabajo en grupo mediante la investigación en profundidad del tema propuesto (g).
- Incentivar los valores de la solidaridad y el compañerismo.
- Respetar las ideas del resto de compañeros.
- Reflexionar acerca de la imagen de la mujer en la Edad Media (f, e).
- Competencias:
 - Competencia lingüística.
 - Aprender a Aprender.
 - Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor.
 - Conciencia y expresiones culturales.
 - Digital.
- Evaluación: la actividad se plantea como parte de la evaluación de la posible Unidad Didáctica derivada de nuestra propuesta, con un porcentaje total de la nota del 20%.

4. Historia Moderna: mujeres, vírgenes, pintoras

4.1. La representación de las mujeres en la Edad Moderna

Durante la Edad Media hemos visto como la representación de la mujer se circunscribía, sobre todo, a la esfera religiosa. Si bien tenemos ejemplos como el de Teodora de Bizancio o Inés de Castro, la mayor parte de la iconografía femenina es de ámbito religioso, siendo la figura de la Virgen María central. Si bien durante la época moderna la figura de la Virgen seguirá siendo la representación femenina más importante y alcanzará su auge, encontraremos que también las mujeres son representadas en escenas cotidianas, ya no en alusiones divinas, sino como mujeres reales. Así, veremos como proliferaran los retratos de las mujeres de la nobleza, si bien también las mujeres anónimas serán protagonistas de los cuadros costumbristas. Además, el cuerpo femenino recuperará protagonismo, ya no como algo tabú o obsceno como en el período anterior, sino como algo bello y loable. Esto se deberá, sin duda, a la recuperación de los clásicos griegos y romanos y a su reinterpretación y resurgimiento. En este apartado veremos también como las mujeres pasan de ser sólo representadas a representar, destacando sobre todo en el ámbito de la pintura⁵³ y no sólo eso, sino que incluso pasarán a tener un papel activo en la promoción artística y el mecenazgo⁵⁴.

4.2. Mujeres que representan

4.2.1. Sofonisba Anguisola

Sofonisba Anguissola (Cremona, 1530-Palermo, 1626) es otra de nuestras protagonistas. Sofonisba pertenecía a una familia noble de Cremona, siendo la mayor de siete hermanos: Sofonisba, Elena, Lucía, Minerva, Europa, Asdrúbal y Ana María (Kusche, 1989, p.393). El matrimonio Anguissola, Amílcar y Bianca, ambos pertenecientes a ilustres familias cremonenses, instruyeron a todos sus hijos en las artes. Primeramente, estudió junto a Bernardino Campi, al igual que su hermana Elena. Al respecto de este primer período de aprendizaje con Campi, destaca la obra pintada por ella misma, *Bernardino Campi pintando a Sofonisba Anguissola*, en el que la propia autora deja clara la importancia entre maestro y discípulo, pintándose a ella misma siendo pintada (valga la redundancia) por su maestro (Palomino, 1986, pp.45-47). Además, algunos investigadores sugieren que se trate de la primera obra donde una

⁵³ Sobre el cambio social en la Edad Moderna y el nuevo papel de la mujer, ver: Bravo (2011).

⁵⁴ Sobre esta cuestión, ver: Bernal (2004).

mujer rompe conscientemente la posición sujeto-objeto, con esta nueva interpretación (Torres, 2007, p.37).

Más adelante Sofonisba trabajó con Bernardino Gatti (Vasari-Milanesi, 1902), y se considera que fue ella misma quién instruyó a sus hermanas pequeñas Lucía y Europa. Así, empezó a pintar hacia los cinco años, y a los catorce ya despuntaba⁵⁵. Destacó entre los artistas de su época, marcando nuevas normas en el retrato y el autorretrato de la mujer (Kusche 1989). Sus autorretratos, los retratos de sus hermanos y los grupales (llamados “piezas de conversación”) causaron admiración, como así lo atestiguan grandes personajes de la época, como Caro, Cavalieri, Campi o Vasari (Kusche 1989, p. 394). En propio Van Dyck la visitó en Palermo en 1624, cuando ella contaba ya con noventa años. El renombrado pintor realizó un dibujo de Sofonisba y dijo al respecto que *“todavía con buena memoria, carácter vivo y amable (...). Cuando dibujé su retrato, me dio varias indicaciones: no acercarme demasiado, ni estar demasiado alto ni demasiado bajo de forma tal que las sombras en sus arrugas se vieran demasiado”* (Bray, 2001, pp.12-13).

Hay un hecho de la vida y obra de Sofonisba que cabe destacar. Y es que, tras unos primeros éxitos en Italia en una primera etapa que puede considerarse de aprendizaje, Anguissola se trasladó a España en 1559, donde empezó siendo dama de compañía de Isabel de Valois, instructora y finalmente pintora de la corte de Felipe II durante más de dieciséis años (Kusche, 1989). Este hecho se produjo gracias al Duque de Alba, a quién el duque de Sessa, gobernador de Milán por aquél entonces, le había referenciado la obra de la joven pintora. La invitación hecha y la aceptación por parte de Anguissola marcó un precedente para muchas artistas, hasta entonces excluidas de las ayudas institucionales, que hallaron un buen respaldo en las cortes europeas entre los siglos XVI y XVIII (Chadwick, 1992, pp. 70-72). Su obra influyó en un ingente grupo de pintoras, entre las que destacaron Lavinia Fontana, Properzia de Rossi Elisabetta Sirani y también Artemisia Gentileschi (Torres, 2007, p. 38). En España no sólo se dedicó a instruir a la joven Isabel de Valois, sino que se empezó a hacer patente el éxito de su obra. Con la corte en Madrid, en Sofonisba recibe el encargo del Papa Pío IV para realizar un retrato de la reina, con el que el pontífice se mostró muy satisfecho (Kusche, 1989, p. 398). Este hecho le supuso fama internacional.

⁵⁵ Cabe decir que también sus hermanas Lucía, Europa y Ana María fueron excelentes pintoras, cuyas obras y las de Sofonisba se suelen confundir.

Después de la muerte de Isabel de Valois, Sofonisba aún permanecerá en la Corte Española, por orden de Felipe II, estando al cargo de las infantas huérfanas. Fue así hasta el 1575, cuando Sofonisba partió hacia Italia, pero eso sí, con un contrato del rey en el que se establecía la entrega para ella y su descendencia de una renta de mil ducados sobre la aduana de Palermo, teniendo el futuro asegurado y con ingresos que le permitían tener una independencia económica. Sofonisba se casó con don Fabricio de Moncaday pasó a residir en Sicilia, en una posición económica y social inmejorable (Kusche 1989, p. 400). Tras un breve período en Génova, donde siguió produciendo y donde formó un interesante círculo artístico, Sofonisba murió en Palermo el 1625. Sus relaciones de afecto con la familia real española siguieron durante toda su vida.

El juego de ajedrez

En el juego de ajedrez (1555) aparecen tres de las hermanas Anguissola junto a la mesa de ajedrez, mientras la niñera las observa. Se ha considerado esta pintura innovadora y se la ha etiquetado de “pintura de género”, al mostrar cómo protagonistas a las hermanas y aparecer únicamente mujeres en la obra. Sin embargo, el simbolismo de la obra iría mucho más allá. Según Garrard (1994, pp. 603-604) el hecho de que sea precisamente el ajedrez el juego elegido para jugar tiene importancia por la forma en que el juego evolucionó en el Renacimiento: en la nueva versión, la figura principal ya no era el rey, sino la reina, que ahora podía moverse por el tablero de manera ilimitada y con libertad total de movimientos. El nuevo estatus y poder de la reina, tan grande como el de la pieza del rey cambiaba totalmente las reglas del juego, que incluso llegó a llamarse el juego *dela donna*. Este hecho, que puede parecer insignificante, es interpretado en realidad como una magnífica metáfora de como también Sofonisba había cambiado las reglas del juego en la sociedad en la que vivía. Además, el hecho de estar jugando al ajedrez implicaba una alta capacidad intelectual y estratégica. Lucía, la ganadora, mira triunfante al espectador, que es a la vez su hermana mayor Sofonisba, mientras que la hermana mediana, Europa, la mira entre admirada y sorprendida. Minerva, la pequeña, mira divertida en la pintura a la hermana perdedora. Entre ellas se crea un círculo donde todas ellas son a la vez modelos a seguir y maestras, las unas de las otras, admirándose las unas en las otras hasta completar el círculo con Sofonisba (Garrard, 1994). De la misma manera, la artista crea una conexión con el espectador, incluyéndolo en el juego de las hermanas.

4.2.2. Artemisia Gentileschi

Artemisia Gentileschi nació un 8 de julio de 1593 en Nápoles. Era hija del pintor toscano Orazio Gentileschi (1563-1639), uno de los grandes representantes de la escuela romana de Caravaggio. Fue de su padre de quién Artemisia aprendió el oficio de la pintura, siguiendo las líneas caravaggianas de su padre⁵⁶. Artemisia es una de las primeras mujeres que representan, y cuyo arte no tenía nada que envidiar a cualquiera de sus famosos homólogos masculinos. Sin embargo, pese a la importancia de su obra, no aparece ni en los libros de texto, ni el currículum ni en ninguno de los contenidos de la asignatura de Historia del Arte o alguna asignatura relacionada. Es por ello que consideramos su figura indispensable en nuestra propuesta didáctica.

La naturaleza del arte de Artemisia Gentileschi y su inspiración ha sido a menudo relacionado por los investigadores con un episodio que esta sufrió en su adolescencia. Artemisia sufrió en mayo de 1611 una violación por parte de un amigo y colega de su padre, Agostino Tassi. Es por ello que se ha relacionado la violencia y dramatismo de su obra como fruto de la furia que esta sentía hacia su violador y el agravio que este había cometido (Cropper 2001, p. 263)⁵⁷. Esto ha supuesto que Artemisia se haya convertido, en muchos círculos, como un símbolo de feminismo, de resistencia a la sociedad patriarcal e incluso de heroína. Sin ir más lejos, algunos de los especialistas de la primera mitad del siglo XX tildan la figura de Artemisia de “pintora precoz en todas las facetas de su vida, a raíz del juicio contra Tassi” (Longhi, 1916) o incluso de “mujer lasciva y precoz, que sin embargo tuvo más tarde una fructuosa carrera como artista” (Wittkower y Wittkower, 1963). Incluso la historiografía feminista consideró que Artemisia logró grandes trabajos de temática amorosa, “a pesar de su violenta iniciación sexual” (Tufts, 1974). Sin embargo, hoy en día hay nuevas corrientes al respecto, que valoran el trabajo de Gentileschi más allá del suceso de su adolescencia. Teniendo en cuenta la manera cómo se desarrolló el juicio contra su violador, Cohen (2001) considera a la artista una mujer joven que defendió a través de su arte su honor ante la sociedad, más que una víctima que pintó como venganza por haber sido ultrajada. En cierto modo, creemos que la antigua visión reduciría la capacidad artística de Artemisia a la furia y la rabia que sentía, minusvalorando su propia personalidad artística. Y es

⁵⁶ Sobre la influencia del trabajo de Orazio Gentileschi en el trabajo de su hija Artemisia ver: Christiansen (2001).

⁵⁷ Destacando la obra Judith decapitando a Holofernes, en las versiones napolitana y florentina.

que estudiar la obra de Artemisia Gentileschi independientemente de dicho episodio es rechazar, precisamente, que su arte (especialmente el de los primeros años) sea fruto de una reacción consciente o inconsciente de su arte (Cropper 2001, p. 264). Una vez hecha esta aclaración inicial, repasaremos brevemente la vida y obra de Artemisia Gentileschi.

Como hemos dicho, Artemisia nació y creció bajo el amparo de su padre, Orazio Gentileschi, en Roma. Orazio había enviudado en 1605 quedando sólo al cuidado de cuatro hijos: Artemisia y tres hermanos menores (Bisell 1981, p.9). Pese a que no era lo común, algunas mujeres aprendían los oficios paternos (Chadwick 1990, pp. 104-105), si bien el de pintora no fuese el más común. Sin embargo, Artemisia consiguió no sólo llegar a ser una inmejorable asistente para su padre, sino que empezó a producir su propio trabajo (Garrard 1989, pp.15-17). Esto, en la Roma del Renacimiento, implicaba llevar a cabo una vida social bastante agitada, pero que nunca provocó ningún escándalo para ella⁵⁸, hasta el episodio comentado⁵⁹.

Sin embargo, a pesar de ello y después del revuelo que provocó el juicio contra Tassi, Artemisia logró llevar a cabo una excelente carrera como pintora. Se casó con Pierantonio di Vincenzo Stiattesi, también pintor pero que nunca destacó ni logró la relevancia de su esposa (Lapierre 1998). En el 1613 se mudaron a Florencia, donde emergió la carrera de Artemisia, contando con importantes mecenas como Cosme II de Médici y fue una de las pocas mujeres que ingresaron en la Accademia del Disegno (Garrard 1989, pp.34-53; Lapierre 1998, 458). Más tarde, marchó a Génova y a Venecia donde conoció a pintores como Van Dyck o Sofonisba Anguissola. Fue cuando se trasladó a Nápoles que se le encargó la pintura al fresco de la iglesia de Pozzuoli. A finales de la década de 1630, Artemisia viajó hasta Inglaterra con su padre para trabajar en la casa real de Greenwich, bajo el patrocinio de Carlos I (Garrard 1989, 88-120). Finalmente, Artemisia regresó a Nápoles, donde murió en 1653. Gentileschi logró durante su vida que su arte fuera auspiciado por importantes personalidades y codearse con los más renombrados artistas de su época. Además, fue ella quién gracias a su fama sustentó a la pequeña familia formada junto a Stiattesi (Cropper 1993). Artemisia es

⁵⁸ De hecho, le sirvió para conocer a futuros colegas y labrar fructuosas amistades (Cohen 2000, 49).

⁵⁹ El juicio contra Tassi duró casi siete meses de negociaciones intermitentes y arreglos legales (incluida la posibilidad de acordar el matrimonio entre ambos). Finalmente, Tassi fue condenado al exilio, aunque consiguió evadir el castigo y permanecer en Roma durante un tiempo (Lapierre 1998, 175-176).

considerada la difusora del estilo caravaggiano en Nápoles. Una mujer que logró destacar en un mundo hasta entonces de hombres y que bajo nuestro parecer no ha recibido la consideración merecida como artista, más allá del género.

Judith decapitando a Holofernes

Una de las obras más destacadas de Artemisia es su Judith decapitando a Holofernes. De hecho, se trata de dos obras muy similares, una versión que se encuentra en el museo de Capodimonte de Nápoles y la otra en la galería Uffizzi florentina. En ella se presenta el tema bíblico del Antiguo Testamento de Judith, viuda hebrea que descubre en plena guerra de Israel contra el ejército babilónico que el general invasor Holofernes se hallaba prendido de ella. Esta aprovechó la situación para asesinar al general con la ayuda de Abra, su sirvienta. Es éste el episodio que narran las obras hermanas de Gentileschi. Algunos investigadores consideran que la violencia de la obra responde precisamente al rechazo por parte de Artemisia de la concepción patriarcal tradicional, que concibe a Judith como una seductora, para presentarla como una heroína. Esto se debería, según algunos, a la violación sufrida por Artemisia en su juventud (Garrard 1989). Sin embargo, investigaciones más recientes consideran que si bien este hecho no puede ser del todo descartado, tanto la temática como los aspectos artísticos y técnicos de la pintura se deberían más a los artistas que influenciaron a Artemisia más que su experiencia personal⁶⁰. La composición de la obra no puede entenderse sin el tratamiento del tema hecho previamente por Caravaggio, quién reinterpreta el episodio destacando el momento justo de la decapitación (Garrard, 1989). Además, destaca también el papel protagonista en la obra de Abra, la sirvienta, que pasa de ser una mera fiel seguidora sino una cómplice activa del asesinato.

4.3. Mujeres representadas

4.3.1. Vírgenes y mujeres anónimas

Pese a la modernidad, valga la redundancia, de la época moderna y el cambio social que supuso para la mujer, el prototipo de feminidad y de mujer moralmente intachable

⁶⁰ Las influencias directas del cuadro habrían podido ser las obras de misma temática de Adam Elsheimer y la Judith de su propio padre, Orazio Gentileschi (Christiansen y Mann 2001, pp.310).

seguía representándose a través de María⁶¹. Sin embargo, incluso las representaciones de temática religiosa verán una transformación en su plasmación sobre el lienzo: la entrada del humanismo hace que la mujer tenga, ahora, nuevos espacios de mayor protagonismo, y los artistas ven la necesidad de representarlas en dichos ambientes. Así, una obra como *Cristo en casa de Marta y María* de Velázquez, pese a su temática religiosa, parece más bien una escena cotidiana de género, donde dos mujeres preparan una comida en la cocina (Matas y Luque, 2010, p. 50). El espacio doméstico será el elegido por muchos de los pintores de época moderna para representar a la mujer. Cabe destacar también el espacio materno, centrándose como ya sabemos desde la Edad Media las representaciones maternas en la Virgen y con el Niño. María es, aún, la madre de todos y el modelo maternal a seguir. Sin embargo, aparecerán en el Renacimiento y el Barroco otro tipo de representaciones de madres junto a sus hijos fuera de la esfera religiosa. También aparecerá por primera vez la mujer en el espacio urbano, sobre todo hacia finales del período, cuando la mujer empezará a adoptar nuevos roles en la sociedad (Matas y Luque, 2010, p. 56).

4.3.2. Cristina de Suecia

La figura de Cristina de Suecia es sin duda una de las más interesantes de la época, sobre todo en cuanto a las representaciones que de ella encontramos. Hija de Gustavo Adolfo II y Maria Eleonora de Brandenburgo, ya desde pequeña fue instruida en artes consideradas entonces como de varones, como la equitación, la esgrima, la cacería, e incluso la estrategia bélica (Allendesalazar, 2011, p. 40). Su padre murió en la batalla de Lützen en el 1632, y debido a los problemas mentales de su madre Cristina, de sólo seis años, quedó bajo el cuidado de su tía Catalina de Zweibrücken. Se nombró como regente a Axel Oxenstierna, mientras Cristina se formó para ser soberana en filosofía, teología, historia y geografía, destacando su enorme interés por las artes (Allendesalazar, 2011, pp. 40-65). Fue el 1650, a los veinticuatro años de edad cuando se coronó a Cristina en Uppsala. Durante su breve reinado, destaca su trabajo en la firma de la paz de Westfalia (Allendesalazar, 2011, pp. 122-155) y su interés por situar a la corte sueca en la vanguardia de las ciencias y artes. Es por ello que se la consideró una “reina intelectual”, que conformó un verdadero círculo de amistades formado por

⁶¹ Sobre la importancia de la figura de la Virgen María en la iconografía de Época Moderna, ver: García Tornel, 2017, pp. 67-74.

artistas y pensadores de la época. Especialmente relevante fue su amistad y correspondencia con René Descartes (Rivero 2016). También le interesó especialmente recabar una colección artística personal rica, patrimonio que se vio nutrido de obras de Miguel Ángel, Da Vinci, Rafael y Brueghel convirtiéndose en mecenas de otros tantos (cosa que ocasionó un severo problema en las arcas suecas).

Sin embargo, los problemas en el reinado empezaron a surgir cuando los nobles empezaron a aconsejarle enfáticamente que contrajese matrimonio. Muchos fueron sus pretendientes, barajándose nombres como el de Federico Guillermo de Brandenburgo o Juan José de Austria, a los que rechazó. El Consejo del Reino ya la había instado en 1647, tres años antes de su coronación, a contraer matrimonio con su primo Carlos Gustavo, ante lo cual se negó sin alegar motivo alguno. Sin embargo, el problema de la reina soltera provocó inestabilidad en el reino, y finalmente Cristina de Suecia, negándose una vez más a casarse, se vio obligada a abdicar a favor de su primo, Carlos Gustavo, sólo cuatro años después de su coronación⁶². No significa eso que no se la relacionara amorosamente con personajes de su entorno, como el conde Gabriel de la Gardie, embajador sueco en París, o el embajador español Antonio Pimentel (Balansó, 1998). También se ha hablado de la estrecha relación entre Cristina y la condesa Ebba Sparre, que puso en duda la sexualidad de la ex monarca. Tras su retirada del trono, Cristina de Suecia pidió protección al rey Felipe IV, para que intercediese en su favor con el Papa Inocencio X, para así poder pasar a residir en Roma. Para ello, Cristina se convirtió a la fe católica, siendo aceptada su propuesta por el Papa antes de morir, y ratificada por el nuevo Papa Alejandro VII. De él recibió la comunión y la confirmación en la basílica de San Pedro (Allendesalazar, 2011, pp.149-185).

Si bien se dedicó a la vida artística y cultural, nunca se alejó de la vida política. De hecho, exigió poder seguir manteniendo el título de reina, por tener sangre real, pese a su abdicación, y siguió en primera línea de los acontecimientos políticos de su tiempo. Uno de sus más sonados escauceos políticos fue a raíz de su amistad con el Cardenal Mazzarino quien le propuso conquistar el trono de Nápoles en 1656. Sin embargo, este propósito se vio truncado por las acciones de Juan Rinaldo, marqués de Monaldeschi, quién había estado espiando sus comunicaciones con Mazzarino (Allendesalazar, 2011,

⁶² Cabe decir que se acordó para Cristina de Suecia una manutención que esta recibió hasta el día de su muerte, así como la permanente propiedad de algunos dominios del reino.

pp.145-148). Cristina de Suecia zanjó la cuestión mandando ejecutar al conde, cosa que le supuso muchas críticas por parte de la nobleza europea.

En cuanto a su acción en pro de la cultura y el arte, Cristina de Suecia fundó la Academia de las Artes y las Ciencias, financió numerosas excavaciones arqueológicas con el fin de recuperar el pasado escultórico antiguo (Barba, 2011) y creó un sistema de “academias” que atrajo a numerosos científicos y pensadores de todos los ámbitos. Destaca su amistad con el escultor Lorenzo Bernini. Además, Cristina de Suecia escribió varias obras literarias, como una *Autobiografía* inconclusa, obras de carácter filosófico como *Les Sentiments Héroïques* y *L'Ouvrage de Loisir: Les Sentiments Raisonables* e incluso un manuscrito sobre el rey macedonio Alejandro Magno, monarca en el cual se veía reflejada (Torrión, 2015). Cristina de Suecia falleció el 19 de abril de 1689, siendo enterrada en la Basílica de San Pedro en Roma.

Cristina de Suecia a Caballo

Como hemos visto, la vida de Cristina de Suecia fue muy diferente de la de la mayoría de mujeres de la realeza europea de la época moderna. Esto quedó fielmente representado en el arte, en los diferentes retratos que Cristina mandó que se le hicieran. Una de las obras más sorprendentes en las que aparece Cristina de Suecia es Cristina de Suecia a caballo, de Sebastien Bourdon (1616-1671). Este retrato se realizó durante su estancia en la corte de Suecia entre el 1652 y el 1653. En esta obra, Bourdon realizó un retrato a caballo de la reina por orden suya, apareciendo sobre un caballo en corveta, símbolo de su estatus real y acompañada de elementos que aluden a la caza, actividad de la nobleza. Lo más destacado del retrato es que Cristina se representa a la manera de tantos monarcas europeos, recordando esta a otras famosísimas obras como los retratos ecuestres de Felipe IV realizados por Velázquez, contemporáneo de Bourdon. Esto es sin duda significativo puesto que presentándose así ante el público dejaba claro que su papel de reina era exactamente el mismo que el de sus homólogos masculinos⁶³.

⁶³ Cabe decir que un ejercicio muy interesante al respecto es el que se realizó durante las clases de Historia del Arte de Segundo de Bachillerato donde se pudo aplicar esta propuesta didáctica. En la sesión en que se trataba Cristina de Suecia, se presentó el cuadro sin decir quién era el personaje retratado, para que el alumnado tratara de adivinar de quién se trataba y lo comparase con otras obras conocidas. Ninguno de los alumnos y alumnas adivinó que se trataba de una reina.

4.4. Actividad 3: Víctor o Victoria

- Descripción: en esta actividad el alumnado deberá escoger una de las mujeres vistas durante este apartado y hacer una comparación con un homólogo de su tiempo. En este sentido, el alumno deberá hacer referencia a las diferencias existentes entre los dos géneros pese a ostentar la misma posición social o el mismo trabajo, las similitudes (en el caso que las hubiera) y la comparación de sus vidas.
- Objetivos:
 - Desarrollar la capacidad creativa del alumno a través de la expresión escrita (a, d).
 - Presentar una metodología innovadora que permita ver diferentes formas de tratar un mismo tema (i).
 - Potenciar el trabajo autónomo mediante la investigación en profundidad del objeto de trabajo (g).
 - Visualizar la importancia de las materias de género en la Educación Secundaria y en Bachillerato a través de la propia investigación del alumno (f).
 - Reflexionar acerca de las diferencias históricas entre hombres y mujeres y por qué éstas no aparecen en el currículum educativo (f, e).
- Competencias:
 - Competencia lingüística.
 - Aprender a Aprender.
 - Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor.
 - Conciencia y expresiones culturales.
- Evaluación: la actividad se plantea como parte de la evaluación de la Unidad Didáctica, con un porcentaje total de la nota del 30%.

4.5. Actividad 2: Víctor o Victoria

- Descripción: en esta actividad el alumnado deberá escoger una de las mujeres vistas durante la Unidad y hacer una comparación con un homólogo de su tiempo. En este sentido, el alumno deberá hacer referencia a las diferencias

existentes entre los dos géneros pese a ostentar la misma posición social o el mismo trabajo, las similitudes (en el caso que las hubiera) y la comparación de sus vidas.

- **Objetivos:**
 - Desarrollar la capacidad creativa del alumno a través de la expresión escrita (a, d).
 - Presentar una metodología innovadora que permita ver diferentes formas de tratar un mismo tema (i).
 - Potenciar el trabajo autónomo mediante la investigación en profundidad del objeto de trabajo (g).
 - Visualizar la importancia de las materias de género en la Educación Secundaria y en Bachillerato a través de la propia investigación del alumno (f).
 - Reflexionar acerca de las diferencias históricas entre hombres y mujeres y porqué éstas no aparecen en el currículum educativo (f, e).
- **Competencias:**
- **Evaluación:** la actividad se plantea como parte de la evaluación de la Unidad Didáctica, con un porcentaje total de la nota del 20%.

5. Conclusiones

5.1. Las mujeres en la historia a través del Arte

Como hemos podido ver durante el presente trabajo, el arte ha sido desde el principio de los tiempos el reflejo de la sociedad en la que vivimos. Para el tema que nos ocupa, las representaciones femeninas a lo largo de la historia han dado muestra de cuál era el papel que estas jugaban en la sociedad y sobre todo, cual es la imagen que quiénes las representaban nos querían hacer llegar. Así, durante la Antigüedad las representaciones femeninas fueron abundantes en todas sus variantes (escultura, pintura, cerámica, etc.). El cuerpo femenino era alabado y representado en su natural desnudez, sobre todo para personificar a diosas y personajes femeninos de la mitología. Además, las mujeres de la realeza empiezan a tener, igual que sus homólogos masculinos, sus propias representaciones y a ser veneradas en vida. Esto cambia radicalmente en la Edad Media, cuando la representación femenina pasa a circunscribirse casi exclusivamente en el

ámbito religioso. La Virgen María en todas sus acepciones aparece como modelo de virtud, de modelo de mujer a seguir, y es la clara protagonista del período. Sin embargo, encontramos algunas excepciones de mujeres representadas, como los casos de Inés de Castro y la emperatriz Tedora. Además, el cuerpo femenino se usa como personificación del mal, en las moralizantes esculturas que se encuentra, sobre todo, en los capiteles de los conventos, contraponiendo así el uso de la mujer en sentido positivo y negativo. Será la época moderna la que a través del arte anuncie el nuevo rol que poco a poco asumirá la mujer, que ya no sólo será representada, sino que también representará (e incluso patrocinará, como hemos visto en páginas anteriores). La recuperación de los modelos clásicos propiciará la reaparición del desnudo femenino e incluso la inquebrantable iconografía religiosa, con la Virgen como modelo, pasará a adoptar nuevos estilos mucho más costumbristas. De la misma forma que la mujer pasará a tener un papel más público en la sociedad de Época Moderna, siendo cada vez mas consciente de su papel en ella, el arte reflejará su nuevo protagonismo, apareciendo en espacios que antes sólo se reservaban a hombres.

5.2. La necesidad de la propuesta didáctica

Todo el recorrido histórico que se ha realizado durante el trabajo puede partir, como hemos demostrado, de las obras de arte propuestas y de muchas más que el profesorado elija. La gran ventaja que nuestra propuesta tiene es la gran adaptabilidad a las diferentes asignaturas de nuestra especialidad, al ritmo de las clases, al alumnado presente y a la metodología del profesor. Lo que ha pretendido el presente trabajo es demostrar la necesidad imperante de introducir de manera real a las mujeres en el lugar que les pertenece en la historia. No se trata, pues, de buscar mujeres donde no las había, sino de tomar consciencia de los espacios que ocupaban, y que pese a que los libros no lo digan, siempre han estado bien presentes en la historia y en el arte. Consideramos que la propuesta didáctica sólo responde a las exigencias de la sociedad actual en la que se pretende conseguir una verdadera igualdad entre géneros. Ello debe partir pues de la educación de niños y adolescentes en los valores de una sociedad democrática, plural e igualitaria. Somos los docentes de Humanidades quiénes mejor podemos emplear el contenido de nuestras sesiones para ese fin.

Por otra parte, cabe decir que la propuesta no sólo responde a las exigencias de la sociedad, sino también a las de la legislación imperante, puesto que las leyes y

normativas anteriormente citadas no se están cumpliendo en la realidad de las aulas. Debemos decir que la plasmación de nuestra propuesta didáctica puede llevarse a cabo de diferentes maneras. Una de ellas podría ser la realización de una Unidad Didáctica sobre la Historia de las Mujeres a través del Arte, con un hilo conductor muy similar al que se ha seguido en el presente trabajo. Sin embargo, también se puede adaptar lo aquí explicado a los diferentes períodos de forma cronológica. Así, cuando se explicase la Edad Antigua, podrían incluirse monumentos como el Filipeo o la estatua de Livia, para introducir así a las mujeres en el currículum habitual. Al fin, lo que pretendemos es un mismo objetivo: la inclusión de las mujeres en el currículum.

5.3. La puesta en práctica

Durante el segundo período de prácticas tuvimos la oportunidad de presentar nuestra propuesta didáctica en la clase de segunda de Bachillerato Humanístico del IES Leopoldo Querol, bajo la supervisión de la profesora Marina Gil Soriano. El grupo, compuesto por nueve alumnas y un alumno, aceptó de muy buen grado la propuesta, y expresó su opinión en una evaluación tanto de la propuesta didáctica como de la labor docente, opiniones muy positivas que reforzaron nuestro convencimiento en la propuesta. Las opiniones se pueden ver reflejadas en el anexo 1. Debido a la urgencia que suponen las PAU, no se pudo realizar la propuesta en forma de Unidad Didáctica como hubiera sido ideal. Sin embargo, se les pudo hacer un resumen del contenido que se trataría y de como se llevaría a cabo la evaluación. En este sentido, nuestra propuesta incorpora tres tipos de actividades diferentes, adaptables a todos los períodos históricos que se tratan. Estas actividades se complementarían, además, con una prueba escrita. Este tipo de evaluación agradó al alumnado, sobretodo por el tipo de actividades propuestas. Comentaron que durante su etapa en secundaria y bachillerato no habían tenido la oportunidad de realizar demasiadas exposiciones orales, cosa que les suponía cierto miedo a la hora de enfrentarse a la audiencia. Es por ello que la actividad de la presentación les pareció muy adecuada para poder practicar. Por otra parte, fue personalmente muy gratificante ver como se sorprendían al descubrir las figuras femeninas que se les presentaron, porque no conocían a la mayoría de ellas. Fue especialmente interesante su reacción cuando conocieron la carrera artística de Artemisia Gentileschi o de Sofonisba Anguissola, puesto que nunca habían oído dichos nombres. El alumnado no sólo se sintió interesado por el tema sino que agradecieron

que al menos durante una sesión hubieran podido conocer todos estos nombres. Al preguntárseles acerca de la adecuación del tema al contenido del curso, la mayoría de ellos y ellas consideró que sería adecuado que esta temática se tratase y se pudiese incorporar. Todo ello queda reflejado en su evaluación.

6. Bibliografía

- Allendesalazar, U. de (2009). *La reina Cristina de Suecia*, Marcial Pons.
- Ashton, S.A. (2002). "Identifying the ROM's Cleopatra", *Routunda*, pp. 36-39.
- Balansó, J. (1998). "El embajador Pimentel y la reina Cristina de Suecia: historia de amor de la reina y el embajador." *Historia y vida*, (360), 34-41.
- Barba, M. Á. E. (2011). *Las esculturas de Cristina de Suecia: un tesoro de la Corona de España* (Vol. 21). Real Academia de la Historia.
- Barret, A. A. (2004): *Livia: Primera dama de la Roma Imperial*, Madrid.
- Beltrán Fortes, J. (2004). "El marqués de Salamanca (1811-1883) y su colección escultórica. Esculturas romanas procedentes de Paestum y Cales". *Arqueología, coleccionismo y antigüedad: España e Italia en el siglo XIX (2004. Sevilla)(2004), p 37-64, 37-64.*
- Bianchi, Robert (1988). *Cleopatra's Egypt "Age of the Ptolemies"*. Nueva York: The Brooklyn Museum. p. 181.
- Bissell, W. (1981). *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting*. Pennsylvania State University Press
- Borza, E.N., (1992). *In the shadow of Olympus: the emergence of Macedon*. Princeton.
- Botta, P. (1996). El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura. *Studia aurea*, 2, 87.
- Bravo, M. A. B. (2011). *Mujer y cambio social en la Edad Moderna* (Vol. 365). Encuentro.
- Burstein, S. M. (2004). *The reign of Cleopatra*. Greenwood Publishing Group.
- Carbonell, N. (2009). "Teodora de Bizancio, prostituta y santa". *Encuentros*, n.14, 137-139.
- Carney, E. (2000). "The initiation of cult for royal Macedonian women". *Classical Philology*, 95(1), 21-43.
- Carney, E., (2000b). "The initiation of Cult for Royal Macedonian Women", *Cph.* vol. 95(1), 21-43.
- Carney, E., (2010). "Putting Women in Their Place: Women in Public under Philip II and Alexander III and the Last Argeads", en Carney, E., D. Ogden D., *Philip II and Alexander the Great: Father and Son, Lives and Afterlives*, Oxford, 43-53.

- Cenerini, F. (2009): *Dive e Donne. Mogli, madri, figlie e sorelle degli imperatori romani da Augusto a Commodo*. Imola: Angelini Editore.
- Cid, R.M.:(1998). “Livia versus diva Augusta. La mujer del príncipe y el culto imperial”. *Arys* 1, pp. 139-155.
- (1999). “Imágenes femeninas en Tácito: las mujeres de la familia de Augusto según los Anales” en: *Corona Spicea. In Memoriam Cristobal Rodríguez Alonso*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, pp. 69-79.
- (2000). “Mujeres y poder en la antigüedad: los modelos de Cleopatra y Livia” en: Ana I. Cerrada y Cristina Segura Graño (eds.): *Las Mujeres y el poder. Representaciones y prácticas de vida*. Madrid: Almudayna, pp. 65-78.
- (2010b). “Mujeres poderosas del Imperio romano en la historiografía moderna. Algunas notas críticas a las visiones de la Ilustración y su influencia” en: César Fornis, Julián Gallego, Pedro López Barja y Miriam Valdés (eds.): *Dialéctica histórica y compromiso social. Homenaje a Domingo Plácido*. Madrid: Pórtico, vol. 2, pp. 684-701.
- (2014). “Imágenes del poder femenino en la Roma Antigua. De Livia a Agripina”. *Asparkia*, 25, pp. 179-201.
- Chadwick, W. (1990). *Women, Art, and Society*. Londres.
- Christiansen, K., Mann, J. W., Gentileschi, O., & Gentileschi, A. (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*. Metropolitan museum of art.
- Cohen, E.S. (2000): “The trials of Artemisia Gentileschi. A rape as History”. *Sixteen Century Journal*, XXXI/1, pp. 47-75.
- Cropper, E. (1993). “New Documents for Artemisia Gentileschi's Life in Florence”. *Burlington Magazine* 135, n.1088.
- Ferrándiz, T. M. M. (2010). Teodora de Bizancio (497 o 500-548). *Revista de Claseshistoria*, (12), 3.
- Garrard, M. (1989). *Artemisia Genitilesclhi: Tue Image of the Female Hero in Baroque Art*. Princeton.
- Princeton University Press, 1989), 15-17.
- García Bellido, A. (1946). “La Livia y el Tiberio de Paestum”, *AEspA*, 19, pp. 145-149.

- Ginsburg, J. (2006 [reimp. 2004]). *Representing Agrippina. Constructions of Female Power in the Early Roman Empire*. Oxford-Nueva York: Oxford University Press.
- Green, P. (1993). *Alexander to Actium: the historical evolution of the Hellenistic age* (Vol. 1). Univ of California Press.
- González Tornel, P. (2017). “La Inmaculada Concepción, la fábrica de un dogma”. *Descubrir el arte*, (225), 67-74.
- Hidalgo de la Vega, M.J. (2012). *Las emperatrices romanas. Sueños de púrpura y poder oculto*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- Labarge, M. W. (2003). *La mujer en la Edad Media* (Vol. 16). Editorial Nerea.
- Lapatin, K.D., (2001) *Chryselephantine statuary in the ancient Mediterranean world*, Oxford.
- López, M. Á. N. (2013). *Breve historia de Cleopatra*. Ediciones Nowtilus SL.
- Lucan, M. A. (1989). *Pharsalia: The Civil War*. University of Otago Press.
- Marcos, P. (1993). *De Gabinete a Museo. Tres siglos de Historia*. Museo Arqueológico Nacional: Madrid.
- Matas, R. F., & Rodrigo, L. L. (2010). “La mujer en el espacio pintado. De la Edad Moderna a la Contemporánea”. *Asparkía. Investigación feminista*, (21), 47-64.
- Melero Moneo, M. L. M. (2002). “Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la edad media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica”. *Lambard: Estudis d'art medieval*, 15, 111-134.
- Miola, R. S. (1985). “Julius Caesar and the Tyrannicide Debate”. *Renaissance Quarterly*, 38(2), 271-289.
- Perea Yébenes, S. (1998). “La colección de escultura clásica de la Reina Cristina de Suecia en el Museo del Prado.
- Porqueres, B. (2007). “Visibilidad de las mujeres en la Historia del arte”. *Incorporamos el Lila al currículo educativo. Las mujeres también cuentan*, XVI Encuentros de las Secretarías de la Mujer.
- Rada Delgado, J.D. (1883). *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid.

- Rivero, Y. (2016). “Descartes y sus corresponsales femeninas”. *EPISTEME*, 36(2), pp. 229-240.
- Sáenz Rodríguez, M. (2004). La imagen de la mujer en la escultura monumental románica de La Rioja. *Berceo*, num. 147, pp. 149-227.
- Santoro L'Hoir, Francesca (1994): “Tacitus and Women’s Usurpation of Power”, *The Classical World* 88, pp. 5-25.
- Schultz, P., (2009). “Divine Images and Royal Ideology in the Philippeion at Olympia”, *ASMA*, 125-193.
- Sousa, A. C. C. D., & Rosas, L. (2014). “La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal)”. *Revista Digital de iconografía Medieval*, 6/12, pp. 81-104.
- Syme, R. (1981). “Princesses and Others in Tacitus”. *Greece and Rome* 28, pp. 40-52.
- Torres López, M. (2007). *La mujer en la docencia y la práctica artística en la Andalucía del siglo XIX* (Tesis Doctoral). Universidad de Málaga.
- Torrione, M. (2015). *Alejandro, genio ardiente: el manuscrito de Cristina de Suecia sobre la vida y hechos de Alejandro Magno*. Antonio Machado Libros.
- Townshead, R.F., (2003). “The Philippeion and fourth Century Athenian Architecture”, en Palagia, O., Tracy, S.V., *The Macedonians in Athens 323-229 B.C. Proceedings of an International Conference held at the University of Athens, May 24-26*, Oxford, 93-101.
- Von Bothmer, B.; De Meulenaere, H.; Muller, H. (1960). “Egyptian sculpture of the late period, 700 B.C. to A.D. 100”. The Brooklyn Museum. pp. 134-135.
- Wittkower, R.; Wittkower, M. (1963): *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists*. London.

7. Anexo 1: Catálogo de Imágenes⁶⁴



Imagen 1. Filipeo, *tholos* en honor a la familia real Macedonia, en Olimpia (s. IV a.C.).

⁶⁴ El catálogo de imágenes es sólo una propuesta de aquellas que consideramos más significativas en relación con los personajes femeninos tratados. Como ya hemos dicho durante el trabajo, tanto las imágenes como los contenidos y actividades son adaptables por parte de cada docente. Todas las descripciones de las obras se han obtenido de las páginas web de los catálogos de los museos donde se encuentra.



Imagen 2. Medallón de oro con la efigie de Olimpia del Epiro. Esta pieza fue encontrada como parte de la serie de piezas comisionadas en honor al emperador Caracala, representándolo como descendiente de Alejandro Magno. Estos medallones, encontrados en Aboukir (Alto Egipto), se cree fueron emitidos en Efeso o en Perinto (ambas en Asia Menor). Olimpia, madre de Alejandro, aparece de perfil en el anverso de la moneda. En el reverso podemos ver una nereida, probablemente Thetis, madre de Aquiles, cabalgando un hipocampo. El medallón supondría una doble comparación: por una parte, Caracala se compara con Alejandro, a la vez que Alejandro se compara con Aquiles, héroe de la Guerra de Troya del cual se creía descendiente.



Imagen 3. Busto de Cleopatra VII.

Es un busto de granito que forma parte de la colección del Museo Real de Ontario (ROM). Se cree que fue descubierto en Alejandría, Egipto en el sitio del Palacio hundido de Cleopatra (40-30a.C.). El busto fue adquirido por el fundador y primer director del ROM, Charles Trick Currelly durante una expedición a Egipto en los comienzos del siglo XX.¹ El busto de Cleopatra puede verse en el Nivel 3 del ROM en las *Galerías de África-Egipto* junto con casi otros 2000 artefactos egipcios en exhibición.



Imagen 4. Cleopatra VII. Busto en mármol de época romana (40-30a.C.). Fue encontrado en la Via Apia entre Ariccia y Genzano (Italia). Actualmente se encuentra en el Altes Museum de Berlín.



Imagen 4. Dracma de bronce acuñado en Alejandría durante el reinado de Cleopatra VII (51-30 a.C.). En el anverso aparece el busto de la reina con diadema mirando hacia la derecha. En el reverso aparece el epígrafe ΚΛΕΟΠΑΤΡΑΣ ΒΑΣΙΛΙΣΣΗΣ. Aparece un águila en pie sobre un rayo, con cornucopia a la izquierda y marca con el valor de II (80) en la derecha.



Imagen 5. Moneda romana (*dupondius*) emitida en época del emperador Claudio (en la que se representa al emperador Augusto en el anverso y a su esposa Livia Drúsila en el reverso).



Imagen 6. Estatua sedente de Livia Drusila, siglo I d.C.

La pieza fue encontrada en 1860 durante una excavación financiada por el Marqués de Salamanca en Paestum, importante ciudad grecorromana de la región italiana de Campania, situada al sureste de la provincia de Salerno, a 40 km al sur de la capital provincial y 92 de Nápoles, perteneciente al término municipal de Capaccio-Paestum. Actualmente se conserva en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



Imagen 7. “La Virgen del Comendador”. Atribuido a Jaume Serra (1367-1381).

Se trata de una pintura al temple sobre tabla atribuida a Jaume Serra. En la tabla principal, ampliada en detalle, se observa a la Virgen María en el trono, junto a las Santas Catalina de Alejandría y María Magdalena. Sobre la autoría del retablo, encontramos una pista en la propia obra: el comitente del retablo se sitúa de rodillas a los pies de la Virgen con una inscripción identificativa sobreañadida en el hábito, en la que se puede leer “FRA: FONTANER: D: GLRA: COMNADOR: D: SIXENA”. Los

La figura del comitente del retablo, es decir, quien lo ha encargado, se sitúa de rodillas a los pies de la Virgen y su identificación consta en una inscripción sobreañadida al hábito: FRA: FONTANER: D: GLRA: COMNADOR: D: SIXENA. Esta leyenda es una referencia importante para la historia del retablo ya que no se conoce ningún documento donde se aluda a su contratación ni a su pago. Fray Fontaner de Glera fue comendador de Sigena en una fecha posterior a 1363. Por tanto, Jaume y Pere Serra (especialmente este último) podrían haber sido los autores en el periodo 1363-1375, ya que Francesc Serra murió en 1362. Las doce escenas de las calles laterales tienen relación con los siete gozos de María, con historias evangélicas y de los Hechos de los

Apóstoles desde la Anunciación a la Coronación de María y se rematan con el Gólgota en el ático.

En cuanto a la predela, cuatro milagros eucarísticos acompañan la representación central de la Última Cena. En las pinturas dedicadas a los milagros eucarísticos se puede observar la expresión de un mensaje explícito a través de la imagen que alude a la consideración negativa que la sociedad medieval tenía del pueblo judío y a su relación con la ira divina, concretada en los sucesivos rebrotes de la peste de aquellos años y en la hambruna.



Imagen 8. Retrato de Felipe II, Sofonisba Anguisola (1573)

Óleo sobre lienzo, 88x72. Este retrato de Felipe II es una de las imágenes más elaboradas de Sofonisba, quien lo pintó en 1565, cuando el monarca estaba casado con la reina francesa, si bien lo retocó después en 1573 para hacerlo emparejar con el de su cuarta esposa, Ana de Austria. La radiografía de la pintura nos muestra que, inicialmente, el rey se cubría con un voluminoso bohemio y la mano derecha sobre el pecho, señalando al Toisón. La intervención posterior en la pintura no representó

cambio alguno en cuanto a la cabeza del Rey, pues sin duda éste quedó satisfecho por la juventud y serena distancia con que fue pintado en 1565. La artista enmendó, sin embargo, detalles de la vestimenta, sustituyendo el bohemio por una ligera capa de seda negra que hace más grácil la figura. Al tiempo, desplazó la mano derecha sobre el brazo de un frailer, un sencillo pero elocuente gesto para el espectador de la época, que evocaba de inmediato la *auctoritas regia*, una percepción que se refuerza con la espada que ciñe el monarca. El retrato de Anguissola cuadraba bien con la proyección que de su propia imagen construyó Felipe II, bastante apartada de la militar de su padre; el rey es un elegante y distante cortesano, el primer funcionario del reino, distinguido *tan sólo* por su apostura y por el imprescindible Toisón de Oro que luce sobre el jubón negro. Sin duda, la nota más original la ofrece el rosario que sostiene en la mano izquierda. Fue precisamente en 1573 cuando el papa Gregorio XIII instituyó la fiesta del Rosario, en conmemoración de la victoria cristiana en Lepanto (el 7 de octubre de 1571), a fin de propiciar el triunfo de la fe católica. Se encuentra actualmente en el Museo del Prado.



Imagen 9. Retrato de Ana de Austria, Sofonisba Anguissola (1573)

Óleo sobre lienzo, 86 x 67,5 cm. Pese a seguir los modelos del retrato de corte español, la suavidad del modelado, la difusa iluminación y la pincelada sutil, menuda y envolvente son propias del estilo de Sofonisba y de la pintura lombarda de su tiempo. Se encuentra actualmente en el Museo del Prado.



Imagen 10. Partida de Ajedrez, Sofonisba Anguissola (1555).

Óleo sobre tela, 72 x 97 cm. En él aparecen representadas Elena, Minera y Europa, las hermanas menores de Sofonisba y su sirvienta. Destaca, sobre todo, el juego de miradas entre las hermanas y el espectador. Actualmente se encuentra en el Museo Narodowe (Poznan, Polonia).



Imagen 11. Judith decapitando a Holofernes, Artemisia Gentileschi (1612-1613)

El tema de *Judit decapitando a Holofernes* es uno de los episodios del Antiguo Testamento que con más frecuencia se ha representado en la historia del arte. No obstante, excepto *Judit y Holofernes* de Caravaggio conservada en la Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma, jamás se ha logrado representar una escena tan cruda y dramática como la que pinta en esta tela Artemisia Gentileschi. Este cuadro es el más famoso de Artemisia Gentileschi, con el que su nombre se asocia rápidamente. El tema es perfectamente análogo a otro lienzo, más pequeño y de colores diferentes, ejecutada

con anterioridad y que se conserva en el Museo de Capodimonte de Nápoles: otra *Judit decapitando a Holofernes*. Se conserva actualmente en la Galería Uffizzi de Florencia.



Imagen 12. Susana y los viejos, Artemisia Gentileschi (1610)

Óleo sobre lienzo, 170x121cm. En esta versión del tema, elaborado por Artemisia Gentileschi, el gesto de uno de los viejos, que silencia a Susana llevándose el dedo a los labios, aparece también en la pintura sobre el mismo tema de Rubens (Galería

Borghese, Roma). Actualmente se conserva en el Castillo de Weissenstein de Pommersfelden (Alemania).



Imagen 13. Autorretrato con laúd, Artemisia Gentileschi (1617-1618)

Óleo sobre lienzo, 65,5 x 50,2 cm. Actualmente se conserva en la Curtis Galleries de Minneapolis.



Imagen 14. La reina Cristina de Suecia, Sébastien Bourdon (hacia 1653)

Óleo sobre lienzo, 105 x 98 cm. La Reina, representada de medio cuerpo, en actitud serena y majestuosa, aparece sentada sobre un sillón tapizado de terciopelo rojo con guarniciones de pasamanería dorada. Viste de negro, con cuello y mangas abullonadas blancas, y gira la mirada hacia el espectador. Con la mano izquierda, en cuyo dedo meñique luce un sello con un camafeo a la antigua, sujeta el cetro, y con la otra mano juega con el lazo que ciñe el cuello de su camisa. Su rostro está pintado con expresión y detalles absolutamente análogos a los del retrato ecuestre realizado por el mismo pintor (*Cristina de Suecia a caballo*). Al fondo de la estancia encontramos otros símbolos del poder regio, como son el cortinaje rojo de un dosel y una columna.



Imagen 15. Cristina de Suecia a caballo, Sébastien Bourdon (1653-1654)

Óleo sobre lienzo, 340,5 x 303 cm. Vestida de gris, Cristina de Suecia aparece retratada montando sobre un caballo en corveta, como símbolo de su condición de reina y de su poder en la Europa del siglo XVII. La presencia del halconero junto con los perros alude a su alta situación, ya que la caza era un ejercicio reservado a la realeza y la aristocracia.

8. Anexo II: evaluaciones de los alumnos

Crec que aquesta exposició sobre de la dona en l'art ho estat molt bé ja que és un tema molt interessant.

Des del meu punt de vista crec que aquest tema s'hauria d'introduir en el currículum de 2^o de batxillerat ja que sols s'estudien homes i el paper de la dona és molt important perquè explica l'evolució de la societat.

Avant a la persona que ho exposat aquest tema, ho he fet molt bé ja que em explicava coses noves i a més ho he fet divertit, em ha agradat molt.

El tema exposat, m'ha paregut molt interessant degut a que mai havia sentit de l'existència d'aquestes obres i autors. Si que seria molt important introduir aquest tema a segon de batxillerat per a que els alumnes estudiessin aquestes autores de igual que als autors. Trobo que a la PAU també es hauria que incloure. Ja és hora de que estudiem figures importants de autores dones.

En quant a Claudio, trobo que ha ~~e~~ ha explicat molt bé ja que ha segut bastant didàctic i ho explicava tot com una història. La veritat que m'ha resultat interessant i entretingut. Per altra banda, els power points, han estat superbè ja que mostren les obres i ~~tes~~ petites de teoria estan molt resumida.

En conclusió, m'ha agradat molt tant com ho ha exposat, com el tema.

El tema que Claudia ha explicado me ha parecido muy interesante y didáctico, puesto que la historia de la mujer es algo que en clase no podemos dar por falta de tiempo.

Sinceramente, yo no conocía a ninguna de estas mujeres, y me ha gustado saber que a pesar de la mayor influencia de los hombres, la mujer también tenía su propio espacio y su importancia en el arte y la sociedad.

Creo que Claudia lo ha explicado de una forma clara, fluida y muy amena, cosa que ha ayudado mucho a entender el tema.

Considero que el tema que nos ha explicado Claudia se debería incluir en el temario de segundo de bachillerato, puesto que es muy importante y muy interesante. El tema me ha gustado, es algo diferente y nos lo ha explicado muy bien y de una forma diferente, entretenida y divertida, por lo que me ha enterado de todo lo que ha explicado.

El tema me ha parecido muy interesante ya que nunca nos han explicado el papel de la mujer dentro del arte, también podría incluirse como un tema más en la asignatura de arte porque la mujer, aunque nunca haya sido considerada importante, podemos ver que sí lo fue.

L'exposició m'ha paregut molt interessant ja que el tema de les dones al llarg de la història, ha segut molt escàs. En el curs de segon de batxillerat, en algunes classes o com a forma de pejar la nota es deuenia parlar d'aquest tema i mes en aquest temps que encara així es segueix menys pream a la dona. Ha segut una molt bona exposició, ja que ens ha portat desde principis dels anys fins la societat moderna i personatges culturals molt importants que gracies a l'exposició hem pogut saber mes d'elles.

Penso que es un bon tema per explicar en una classe.
Per a mi ha sigut interessant, ja que es ho saber tot
el que van fer les dones. Se podria introduir per a
muntar nota, opció, a més del que es dona.

M'agrada molt com ho ha explicat, Se la ha vist molt
segura, sense cap interrupció. Ha mostrat imatges,
text breu i clau. La presentació molt llimpia i ordenada.
Ha utilitzat power point, i la presentació ha sigut
bonica. Bona selecció de imatges

M'he agradat molt la classe que ens ha donat Clàudia
perquè ens ha parlat del paper de la dona com
artista al llarg de la història i també com era
representada (nua, verges...) en escultura i pintura. Crec
que és un tema molt interessant ja que no s'integra dins
del temari de segon de batxillerat i és important
saber i conèixer també quina era la seva situació i
que algunes pintores van arribar a ser les
pintores del rei.

En definitiva i des del meu punt de vista es un tema
que pot ser hauríem de treballar en el curs.

El tema exposat m'ha agradat perquè és un tema que no mai hem conegut en l'institut i em preix bé que en done a conèixer el món de les dones a l'art. La professora ens ha fet una introducció al nou treball final de mòduls i ho ha fet molt bé.

Me ha gustado mucho el tema; considero que es necesario trabajar la historia de las mujeres en el arte. Y que se tendría que dar ya sea en segundo de bachillerato o durante la Eso.

Ha realizado una gran exposición, muy clara y explicando los conceptos que los alumnos desconocían.