

Mujeres creadoras de imágenes en la diversidad medieval

Hacia la superación de su excepcionalidad

Virginia Villa¹

Resumen

El siguiente trabajo tiene como intención fundamental el continuar transitando hacia la superación de la noción instalada sobre la escasa participación femenina en la creación de imágenes medievales. Presentar una visión más activa y dinámica de mujeres vinculadas a procesos creativos que se ingeniaron para hacerse un lugar en el arte del Medioevo. Recuperar toda una serie de acciones femeninas que expresan cada vez con mayor claridad el silenciamiento que se ha producido a lo largo de la historia. Resulta razonable la preocupación actual de la historiografía feminista por establecer una cronología que atienda a procesos específicos de mujeres, como generadoras de sistemas visuales y culturales del momento. La posibilidad de revisiones de piezas artísticas con una mirada de género continúa abriendo perspectivas y alivia el peso de lo excepcional. Repensar y reformular el canon existente, no solo para integrar una historia paralela o complementaria sino también para, paulatinamente, modificar y superar el tronco mismo de lo establecido. ¿Qué imágenes generaron las mujeres medievales?, ¿cuáles fueron sus motivaciones? Su análisis permitirá valorar el juego de presencias y ausencias como artífices de su propio modelo iconográfico y continuar avanzando hacia el reconocimiento genuino de sus contribuciones en los recursos visuales y artísticos medievales.

Palabras clave: Medioevo – mujeres – imágenes – creadoras – medievales

¹ Egresada de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República en el año 2013. Estudiante de cuarto año del Instituto de Profesores Artigas, Consejo de Formación en Educación (CFE), especialidad Historia (actualmente cursando). Ponente durante las II Jornadas de Estudios Medievales «Tradiciones, representaciones e imaginarios en la Edad Media», en el año 2024.

Women Creators of Images in Medieval Diversity Overcoming their Exceptionality

by Virginia Villa

Abstract

This work intends to overcome the idea that women's participation in the creation of medieval images was scarce. In other words, it tries to present a more active and dynamic vision of women in relation to creative processes who fought for a place in Medieval art. To recover the series of women's actions expresses clearly its silencing along history. It is reasonable to consider the current interest of feminist historiography in establishing a chronology of specific processes of women as generators of visual and cultural systems.

The possibility of revisiting artistic works from a gender perspective continues to offer insight and deconstructs the notion of the exceptional. This is done by rethinking and reformulating the existing canon, not only integrate a parallel or complementary history, but also to, gradually modify and overcome the very core of what is given. What images did medieval women generate? Which were their motives? This analysis allows to consider the play of presences and absences as artefacts of their own iconographic model and to advance towards the acknowledgement of their contributions of visual and artistic medieval resources.

Keywords: Medieval period – women – images – creators – medieval

Introducción

La profundización del papel de las mujeres en las prácticas culturales y artísticas de la historia constituye, hoy en día, una línea de investigación con amplio recorrido que continúa suscitando creciente interés. A partir del último tramo del siglo pasado, y en estas primeras décadas del siglo XXI, ha ido adquiriendo cada vez mayor fuerza y atracción, sobre todo, frente a una construcción de la historia en donde se ha tendido a excluir a las mujeres del relato; desde la tradición, la historia ha considerado los roles femeninos como secundarios, pasivos o complementarios a ella y, salvo escasas excepciones, ninguno ha llegado a ser consustancial.

Del mismo modo, la historia del arte, hasta los años setenta del siglo XX, fue constituida en base a grandes nombres, a genios destacados que eran los que obraban para evolucionar las producciones artísticas; dentro de ese modelo, no había cabida para las mujeres. El historiador Ernst Gombrich lo afirmaba desde la primera línea de su obra más influyente publicada a mediados del siglo pasado: «No existe, realmente, el arte. Tan solo hay artistas» (Gombrich, 1950). De esta forma, se desdeñaba la presencia de los contextos históricos y sociales con toda su complejidad y diversidad, y con ello a las mujeres, consolidándose una historia del arte centrada en la individualidad de hombres excepcionales.

Sin embargo, paulatinamente, se han privilegiado otras áreas de estudio, desde la historia, la historia del arte y otras disciplinas, desplazando el acento desde esos grandes nombres y eventos relevantes hacia el estudio de los contextos históricos y sociales, y se ha mantenido un esfuerzo por intentar comprenderlos en toda su pluralidad y profundidad.

Así, asistimos actualmente a una reivindicación del papel de las mujeres dentro de la historia del arte, en distintos niveles.

Linda Nochlin fue quien, en los años sesenta, puso sobre la mesa el debate al cuestionar: «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» (Nochlin, 1970); la pregunta era transgresora en tanto polemizaba sobre la raíz misma de la construcción tradicional de la disciplina, cimentada sobre la idea del genio creador. En 1977, la historiadora estadounidense Joan Kelly-Gadol lanzaba su famoso ensayo: «¿Tuvieron las mujeres un Renacimiento?» (Kelly-Gadol, 1977); en él, se evidenciaba la disparidad de condiciones entre hombres y mujeres en la época del renacer italiano en términos de roles económicos, políticos, culturales y de género, concluyendo que las mujeres, a diferencia de los hombres, experimentaron una disminución constante tanto de opciones sociales como personales; llegando, por tanto, a la afirmación de que no hubo un verdadero Renacimiento para las mujeres.

Y en los años ochenta hemos ido presenciando, cada vez con mayor frecuencia, un esfuerzo de integración de las mujeres en los discursos; al inicio centrándose sobre todo en la mujer representada, pero, progresivamente, con un interés más anclado en los procesos sociales y en analizar el lugar que las mujeres ocuparon dentro de las dinámicas de las relaciones. Por tanto, también en el desarrollo de los estudios medievales se fue incorporando un entramado más activo y diverso entorno al papel de las mujeres; en primer lugar, su rol vital en la política, en los estudios denominados de «reginalidad»,² que priorizaron el análisis de las reinas, su presencia en la corte, su importancia en las decisiones políticas, su papel como embajadoras y mediadoras; es decir, las reinas como agentes activos de la construcción política medieval. El desarrollo

² El término *reginalidad* fue acuñado por Nuria Silleras Fernández como la opción más conveniente para traducir *queenship* (Silleras Fernández, 2003), esta última, expresión creada por Theresa Earenfight para designar al estudio de todo lo referente a la condición de reina (Earenfight, 2013).

de estos estudios sobre el papel de las reinas y su viva participación fue derivando, poco a poco, en investigaciones sobre mujeres pertenecientes a otros ámbitos y con otros rangos; las mujeres de la nobleza, por ejemplo, fueron integrándose como protagonistas de la historia; y con ellas también las involucradas y asociadas al mundo de la corte, como las damas de compañía y las parteras.

Toda esta apertura en relación a las figuras de reinas y mujeres en el entorno de la corte fue habilitando, paralelamente, el desarrollo de estudios histórico-artísticos sobre el papel de las mujeres como promotoras del arte en la Edad Media. También en relación a la educación e intelectualidad de la época, enfrentando la idea instalada sobre el escaso acceso de las mujeres a la cultura y constatándose cada vez con mayor solidez su enérgico papel en términos educativos y su cabal importancia en la comprensión profunda de las obras de arte del período; sobre todo teniendo en cuenta los últimos siglos medievales, en donde contamos con variada iconografía de mujeres intelectuales asociadas a libros, encargando traducciones y muy involucradas en el campo de la literatura y la cultura.

Además, ha crecido el interés por analizar las experiencias propiamente femeninas como un hecho histórico y social; identificar qué significaba ser mujer en la Edad Media y buscar comprenderla en su amplia dimensión: qué ritos, qué teorías médicas, qué ideas políticas, qué concepciones se asociaban a los distintos estadios de la vida de las mujeres medievales para entenderlas en toda su pluralidad y complejidad.

En 1984, la historiadora Michelle Perrot lanzó la pregunta: «¿Es posible una historia de las mujeres?» (Perrot, 1984); de esta forma, continuaba el cuestionamiento y el énfasis a la falta de una historia que revise la participación femenina en los procesos históricos. Años después, a principios de los años noventa, ella misma, en coordinación con el medievalista

Georges Duby, ofreció su respuesta a través de la publicación de *Historia de las mujeres en Occidente* (Duby y Perrot, 1992); a partir de esta obra quedó en evidencia no solo la posibilidad de una historiografía feminista, sino también la riqueza que encierra el relato centrado en las mujeres, no como espectadoras pasivas del mundo que las rodeaba o como un simple «ornato»,³ sino como actantes activas, influyentes y receptoras de las posibilidades que el entorno ofrecía.

Comenzaron a entrar en juego distintas cuestiones relacionadas con el género femenino, pero también con su realidad social, nivel educativo, económico, etc., que en su mayoría limitaban su capacidad de actuación. Y en este sentido, ha sido fundamental el aporte del estudio centrado en las comunidades femeninas religiosas, en la vida de las comunidades de monjas; primero, a través de esa idea de mujeres particulares y excepcionales que actuaban o dirigían los conventos y las congregaciones religiosas, y, luego, interesándose más por sus prácticas cotidianas, cómo incidía la devoción en la identidad femenina y cómo se estructuraba el mundo religioso en los conventos.

Nos encontramos, por tanto, frente a un cambio de paradigma en la historia del arte; un intento de transformar el relato en uno que contemple un entramado más complejo, atienda a procesos más profundos e integre los diversos elementos presentes en las sociedades. Esto ha posibilitado abrir el campo hacia el estudio del papel protagonista de las mujeres en las distintas etapas del arte, entre las cuales el arte medieval es de especial interés. Los procesos de producción implícitos en esas imágenes y el lugar que las mujeres ocuparon en ellos y en esos sistemas visuales y artísticos constituyen elementos de particular atención en este trabajo.

³ Término tomado del artículo «El silencio como ornato: las mujeres en la historia medieval europea», presentado por la investigadora española Carmen Díaz de Rábago, donde se asocia la feminidad de la Edad Media con el silencio, entendiendo a este como sinónimo de belleza o cualidad que contribuía a alcanzarla (Díaz de Rábago, 1999).

Intentar ingresar en las distintas dimensiones que las vincularon con la iconografía de la época, como la de ser vistas o ser miradas, o la de la propia perspectiva sobre sí mismas, nos habilita a explorar la creación de significados y el orden simbólico en que vivían estas mujeres. Parafraseando a la autora María Milagros Rivera Garretas, se trata de finalmente «nombrar al mundo femenino» (Rivera Garretas, 1994); de reconocer las acciones creativas de mujeres, tanto de aquellas «grandes», que «nombraron el mundo a lo grande» (Rivera Garretas, 1994: 11), como de aquellas que han contribuido con su granito de arena, generalmente de manera anónima. Explorar sus mundos interiores a través de imágenes, tanto de las que podemos identificar como autoras, como de aquellas de las que no contamos con registros; y habilitarnos a preguntar qué otros canales visuales y figurativos encontraron para expresarse.

La producción femenina en los recursos visuales y artísticos de la época

Resulta necesario introducir sobre la noción que en tiempos medievales se tenía sobre la producción artística; tanto hombres como mujeres podían intervenir con diferentes grados de responsabilidad en la elaboración de una obra; por lo que la autoría, lejos de referirse exclusivamente a quien la ejecutaba, podía alcanzar otros roles: donante, comitente, receptor. Contamos con una reducida cantidad de nombres de artistas medievales, lo que demuestra, en primer término, una escasa incidencia de las mujeres en estos sistemas de producción; esto acompañado de un silenciamiento, intencionado o no, en los sistemas de autoría medievales, donde el arte aparecía vinculado al quehacer de un oficio y no era considerado un fin en sí mismo. Pero en cierta medida fueron estos conceptos de arte y

de artista-artesano los que brindaron a las mujeres algunos espacios de expresión clandestina y posibilitaron ciertas búsquedas secretas.

Therese Martin en su trabajo sobre «el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI», del año 2011, proponía visibilizar a las mujeres como autoras, no solo a las que sabemos que eran artistas sino también a las promotoras, patronas, diseñadoras, donantes, y a todas aquellas que, de una manera u otra, participaron condicionando el resultado final de una obra de arte en el Medioevo (Martin, 2011). Su propuesta se sustenta sobre el argumento de que los objetos, monumentos, documentos y toda la iconografía medieval expresa la presencia continua y protagónica de las mujeres en la creación de imágenes; y, por el contrario, se encuentra muy distante de reflejar el lugar excepcional que la historia del arte medieval les ha hecho ocupar en las distintas esferas de la creación artística. Por lo tanto, promueve revisar las fuentes, reelaborar las preguntas, realizar nuevos cuestionamientos que contribuyan a una ampliación del conocimiento de las mujeres artistas medievales; extender el estudio sobre el contexto cultural, la sociedad, los discursos en los que las mujeres aparecen, para comprender la real dimensión de las creaciones artísticas en las que ellas fueron protagonistas y partícipes en los distintos procesos como la gestación, producción y consecución. Las mujeres medievales se desarrollaron en espacios claramente masculinizados y pensados para hombres, pero fueron capaces de actuar, tomar decisiones políticas, influir en la sociedad, ser receptoras, usuarias y creadoras de infinidad de recursos visuales mediante los cuales transmitían concepciones mentales de lo que significaba, en los discursos oficiales, ser mujer en la Edad Media. El objeto más frecuente por el que canalizaron estas imágenes fue el libro miniado; este era un objeto de uso litúrgico que tenía una tradición previa y que a partir del siglo XVI se difundirá ampliamente,

brindando innumerables imágenes de hombres y mujeres en todos los estratos sociales.

Los caminos posibles para las mujeres de la Edad Media los constituían principalmente dos: la Iglesia o el matrimonio. Frente a esto, tanto en el ámbito laico como religioso, las mujeres construyeron un espacio creativo de su propio ser. El corpus discursivo existente pertenecía a los varones y encontraba sustento en la tradición del mundo griego; la figura del maestro creador de la época orientado al dominio de la técnica, excluyó a las mujeres desde el relato, por su supuesta inferioridad. La fuerza creadora tuvo, desde el inicio, connotaciones viriles. La mujer podía ser musa, pero no estaba preparada físicamente para ser artista, ya que su propia mente estaba nublada por los vapores que subían de su vientre y le impedían la percepción de la verdad, la belleza y la bondad. La creatividad era un concepto teológico y no estético, por ello el artista debía reproducir la verdad divina. Esto encontró su principal apoyo teórico en la figura de Tomás de Aquino, quien sostenía que la belleza propiamente dicha emanaba de Dios. La filosofía aristotélica, tan revalorizada en los últimos siglos medievales, revelaba a la luz divina como masculina y a la materia como femenina. La imagen visual medieval fue consolidada a través de estos planteos, por lo tanto, el cuerpo femenino aparecía como lo que el maestro creador hombre conformaría y daría forma. Crear consistía en sacar de algo existente; y, en este sentido, Aristóteles, sin dar demasiada importancia al creador como simple artesano, le otorgó exclusivamente al hombre la potencia activa de dar forma a la materia.

Como ya se ha mencionado, a pesar de la condición en la que estaban insertas las mujeres medievales, constatamos su participación activa en relación con el trabajo, dentro y fuera de los límites del hogar, y su contribución al desarrollo creador artístico y literario en variedad de textos. La afirmación no es casual, ya que muchas se dedicaban a ilustrar

manuscritos, pues encontraban en el claustro una oportunidad para su actividad creativa e intelectual. Porque, si bien en la medida que la Iglesia fue incrementando su poder, la actitud hacia las mujeres fue de repliegue, el convento ofrecía una alternativa al matrimonio y constituyó un escape para muchas intelectuales inconformes; les garantizaba seguridad material y apertura de posibilidades. Hubo monasterios regidos por abadesas como Gertrudis de Nivelles, Hilda de Hartlepool o Hildegard von Bingen, y muchas otras de las que tenemos registro. Las actividades relacionadas con la creación de imágenes iban desde el bordado hasta miniaturas o frescos. La historiadora británica Rozsika Parker ha atribuido a la aguja, en tanto herramienta inexorablemente unida a la mujer, una primera forma de canalización del rol femenino (Parker, 1984); y estamos en condiciones de creer que la mayoría de las artistas del hilo, que trabajaron las magníficas piezas que se han conservado hasta nuestros días, eran mujeres; de hecho, los ajuares de las iglesias y las vestiduras sacras continúan siendo realizadas hoy en día por mujeres, religiosas o laicas.

Las investigaciones actuales de María Elisa Varela Rodríguez y Teresa Vinyoles Vidal, en el Centro de Investigación de Barcelona, las han hecho afirmar que prácticamente todas ellas salieron de manos de mujeres artistas (Varela Rodríguez y Vinyoles Vidal, 2015). Y entre los más bellos bordados románicos conservados asistimos al nombre de alguna mujer, tal como el de la «condesa Guisla», que se conserva en el monasterio de Sant Martí del Canigó y se podría fechar en el siglo xi; o la llamada «estola de san Narciso» de la basílica de Sant Feliu de Girona, donde aparece la inscripción: «María me fecit» (Anónimo/María, siglos x-xi) (Ver Anexo A).⁴ «Me fecit» es una expresión estereotipada que aparece en ciertos contextos para indicar tanto el/la autor/a como el/la promotor/a y

⁴ Anónimo/María. (Siglos x-xi). Estola de san Narciso (bordado sobre tafetán de lino y seda. Tres piezas de 118 x 4,9 cm; 85 x 4,9 cm; 84,9 x 5,4 cm.). Iglesia de Sant Feliu, Gerona, España. Disponible en: <https://www.ucm.es/tesoros/estola>

significa: «él/ ella me hizo». A su artífice se la ha identificado como María, la abadesa de Sant Pere de les Puel·les, citada en la lápida sepulcral como una artista de finales del siglo x. Esta estola quizás fue realizada para el nuevo sepulcro de Sant Feliu, construido en época del obispo Miró Bonfill, muerto en 984, o para el de san Narciso, con el que popularmente se la identifica. La inscripción completa expresa lo siguiente: «[Recuerda], amigo, María me hizo, quien lleve esta estola encima que tome por mí a fin de que tenga a Dios como ayuda»; lo que nos lleva a reparar en la autopercepción de su rol de creadora y la valoración de su propia obra. Vinyoles Vidal sostiene que aunque la palabra *sepas* o *recuerda* aparece borrosa en el tejido, refleja la intención de María de ser recordada (Varela Rodríguez y Vinyoles Vidal, 2015); asimismo la palabra *amice* expresa el sentimiento con el que esta mujer del siglo x se dirigía afectuosamente a quien la portara. Y resulta curioso que cuando, en el año 1018, la condesa Ermesenda fundó Sant Daniel de Girona, no parece que quedara ningún rastro del antiguo monasterio femenino de Santa María; me seduce la idea de pensar que la preocupación de María por ser recordada emergiera de su plena consciencia de la inminente desaparición.

Giovanni Boccaccio, autor de la primera recopilación sobre biografías de mujeres a finales del SIGLO xv y sobre la cual desarrollaré más adelante, ya expresaba cierta molestia respecto a la escasa atención en los registros sobre las acciones de mujeres. En el proemio de su obra escribe lo siguiente:

Con mucha más causa y razón quedo espantado de haver tan poco las excellentes y memorables damas podido con tantos y tan diligentes escriptores famosos que no hayan ni ahun fallado quién por alguna especial hystoria la devida mención de sus tantas y tan esclarecidas virtudes fiziesse, como conste por grandes corónicas algunas y ahun muchas dellas haver emprendido tan grandes y tan fazañosos fechos y tan cavallerosa y tan varonilmente, mas tan esforçada y maravillosamente que es cosa del mayor espanto que nunca vi (Boccaccio, 1374: 15).

En cuanto a los registros con los que contamos, la firma más antigua de una mujer que se ha encontrado perteneciente al Medioevo corresponde a En o Ende, la monja ilustradora de las ciento quince miniaturas del Beato de la catedral de Gerona (En/Ende, 975).⁵ A todas las copias del Comentario al libro del Apocalipsis de San Juan, creado por el Beato de Liébana en el siglo VIII, se les denomina «beatos», en referencia a un célebre monje del monasterio de Santo Toribio (Beato, ca. 776).⁶ En el Beato de Gerona, culminado en el año 975, confeccionado en el monasterio de Tábara, Ende dejó su firma: Ende pintrix et Dei adiutrix, que significa: «Ende pintora y ayudante de Dios» (En/Ende, 975); y en un tiempo en el que se guardaban celosamente las jerarquías para los hombres, ella aparece citada antecediendo a un clérigo, una cuestión que no se constata en ningún otro caso: «Frater Emeterius Presbíter». En referencia a esto existen varias interpretaciones; el medievalista estadounidense John Williams expresa que «ayudante o servidora de Dios» podría referirse a un reconocimiento honorífico para personas de alto rango, siendo «de-pintrix» el reflejo de esa vinculación (Williams, 1994). Existe la posibilidad de que Ende hubiera sido una noble que desempeñó el patronazgo del manuscrito. Sin embargo, hay un mayor consenso en pensar que se trató de la propia monja iluminadora. Sea como fuere, la inscripción reclama de forma clara la autoría de la obra de una mujer que tiene plena conciencia de su tarea e importancia. A través de ella, de su cuerpo y sus manos lo sagrado se hizo tangible; y Emeterio, como hombre ilustrador de otros beatos, acreditó su firma y le otorgó validez. Así, nos presenta a la primera mujer creadora de imágenes medievales, lo que nos lleva a extrapolar esta reflexión a muchas otras que, debido al anonimato artístico de la época,

⁵ En/Ende. (Siglos X-XXI). *Beatus de Girona* (colofón de manuscrito). Catedral de Girona, Manuscrito 7 (Cat. Gir. Ms. 7). Medidas 400 x 260 mm. Num. inv. 7(11), fol. 284 r. Museo Catedral de Girona, España.

⁶ Beato. (ca. 776). *Comentario al Apocalipsis de San Juan* (doce libros miniados). Abadía de Santo Toribio en Liébana, Cantabria, España. Disponible en: <https://www.moleiro.com/es/beato-de-liebana.htm>

no dejaron su nombre. A su vez, resulta especialmente importante señalar algunas innovaciones con las que cuenta este beato con respecto a sus contemporáneos, tanto en técnica como en contenido; en él se constata un cambio estilístico significativo: mayor policromía y riqueza cromática, trazos finos, rostros más rectangulares, pliegues delicados en los ropajes que aportan movimiento, y uno de los primeros ensayos para sustituir el aspecto plano de miniaturas anteriores mediante una representación del volumen, con un naturalismo incipiente, que podemos tomar como antecedente del estilo románico que se desarrollaría a partir de entonces. Asimismo, los temas son creativos, la representación de escenas de la vida de Cristo, sobre todo «la pasión» que aún no era habitual y que se instalará definitivamente dos siglos después con el misticismo femenino, refuerzan el carácter de originalidad. Todo esto ha llevado a la medievalista estadounidense Pamela Patton a considerar a Ende como una de las «más expresivas e innovadoras pintoras de la era» (Patton, 1997: 498). Si bien no sabemos más que esto, permite situar una primera presencia activa de mujeres en el arte medieval.

La otra imagen conocida corresponde a un fresco en los muros del convento de Santa Clara de Toro, refundado por María de Molina en torno al año 1316 (Anónimo/Díez, *ca.* 1316). A los pies de un san Cristóbal de gran escala del que solo se conservan dos piezas, se visualiza la inscripción «Teresa Diec me fecit»⁷ (Ver Anexo B). No sabemos con certeza quién fue, si la pintora o la promotora. Sea como fuere, el nombre sitúa una nueva posibilidad. Nuevamente, se evidencia un lenguaje artístico innovador que transita por las vías del naciente estilo gótico, pero interpretado de modo muy personal: trazos seguros, a la vez espontáneos y lineales, que

⁷ En 1952, Tamaris bocaciana descubre la inscripción «Teresa Diez me fecit» entre las epigrafías que acompañaban a las pinturas murales del coro del Convento de Santa Clara, en la ciudad de Toro, Zamora. Años posteriores, se realizaron traslados y restauraciones de los frescos en Madrid y hoy se conservan musealizados en la iglesia de San Sebastián de los Caballeros, en Toro, Zamora.

actúan como marco para la explosión de colores de los grandes murales; las escenas son presentadas en compartimentos rotulados y dedicados a mujeres, que nos hacen pensar en sus destinatarias, mayoritariamente letradas. La rapidez de ejecución de la técnica al fresco permite entrever las correcciones, los sombreados, las mezclas y los matices de la propia autora. Los ciclos pictóricos presentes en los murales muestran infinidad de presencias femeninas; en el mural dedicado al ciclo de la vida de Cristo, perteneciente a la iglesia de San Sebastián de los Caballeros, se aprecia claramente el predominio de estas y se destaca en particular una escena en la que se representa el momento crucial en el que Jesús elige aparecerse resucitado ante una mujer, María Magdalena (Anónimo/Díez, *ca.* 1316) (Ver Anexo C);⁸ detrás, ya no se visualiza a san Jorge como el encargado de matar al dragón, sino que la autora lo sustituye por santa Marta. Esto resulta sumamente sugestivo pues, en un momento en el que la imagen femenina era un privilegio de los artistas hombres, encontramos un repertorio de imágenes que muestra al conjunto de mujeres en acción, en presencia, con un gran valor simbólico y significados acordes a sus inquietudes: las monjas de Santa Clara en comunión con la reina volcando sus recursos para crear todo ese repertorio iconográfico; formas y colores en las paredes que acercaban a las religiosas a las escenas del Evangelio y a la vida de las mujeres de los primeros siglos del cristianismo. Sistemas simbólicos adaptados y orientados hacia el mundo femenino involucrando, dentro y fuera de la obra, a las mujeres de su tiempo.

⁸ Anónimo/Teresa Díez. (*ca.* 1316). *Ciclo de la vida de Jesús*. Fragmento de san Cristóbal (pinturas murales al fresco seco). Real Convento de Santa Clara. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro, Zamora, España.

Las imágenes de sí mismas

Entre 1361 y 1362, Giovanni Boccaccio comenzó la recopilación de su libro *De claris mulieribus*, dedicado a la condesa de Altavilla, Andrea de Acciaiuoli, en el que recoge más de un centenar de biografías de mujeres. Tal como señala el propio autor en el proemio, el término *claris* se aplica a damas que, por distintos motivos, consiguieron notoriedad (Boccaccio, 1374: 14). Resulta el primer documento donde se incorporan mujeres en la cultura visual. La obra tuvo gran difusión y fue objeto de innumerables traducciones a lenguas vernáculas, como el italiano, el francés, el alemán o el castellano, y experimentó un notable éxito editorial a lo largo de todo el siglo xv, con continuas ediciones y reediciones que se prolongaron hasta bien entrado el siglo xvi. Cuando el texto ingresó al circuito de traducción y reproducción, tuvo una gran acogida dentro de la tradición del libro miniado, lo que evidencia que la figura de la pintora ya contaba con ciertos ecos. Incluye a dos pintoras; en primer lugar, a Marcia, una retratista griega que vivió en Roma en el siglo I a. C.; la presenta afirmando que «alcanzó una eccellente alabança en pintar, ca dízese haver sobrado a los más sobidos pintores de su tiempo» (Boccaccio, 1374: 388); destaca que se mantuvo virgen toda su vida y con esto nos brinda connotaciones interesantes, pues toma a la virginidad como autonomía, como un estilo de vida y condición para ser creadora. Asegura que se mantuvo socialmente independiente en una sociedad que, como ya he mencionado, el matrimonio o la consagración religiosa eran las opciones fundamentales para las mujeres. Boccaccio sostiene que debe ser elogiada por su virginidad, su plena independencia férrea y, además, su capacidad intelectual y destreza manual. Enfatiza que se dedicó por completo al estudio de la pintura y de la escultura (Boccaccio, 1374: 388-389). Más adelante, señala que con la ayuda de un espejo pintó su autorretrato,

ofreciéndonos una potente imagen por cuanto tiene valor simbólico, de introspección en el propio interior a través de la figuración; Boccaccio reconoce la habilidad de Marcia para representar sus rasgos reales y lo expresa de la siguiente forma:

Hovo della en aquella arte grandes y insignes cosas, y entre las otras su misma ymagen, la qual ella mirándose en un espejo tan enteramente sacó, pusiendo todos los tercios, líneas y colores y torno de cara en una tabla que quantos en su tiempo vieron la figura conocieron ser ella, y ninguno la tomó por otra (Boccaccio, 1374: 390).

Con este relato, el autor nos regala una hermosa imagen sobre el inicio de un género que luego tendrá un gran desarrollo en la historia del arte: los autorretratos femeninos. Ya en una de las ediciones ilustradas del libro de Boccaccio aparece una imagen visual de Marcia, muy ataviada con sus vestimentas de estilo gótico, quien, sosteniendo un espejo con su mano izquierda, pinta su autorretrato con la mano derecha (Anónimo, 1403) (Ver Anexo D).⁹ El espejo conlleva, desde tiempos muy remotos, una carga negativa en relación a la mujer. Esto se complementaba con el relato bíblico vigente en la época medieval que atribuía los males padecidos por la humanidad a las acciones femeninas; inculpadas y responsables de las tentaciones del mundo, las mujeres encarnaban a Eva, la pecadora original, quien condujo a Adán al abismo. Bajo esta visión, la mujer, consciente de ser objeto de deseo a través de su autocontemplación, seducía al hombre y lo llevaba a la perdición. Mujer y espejo se presentan así vinculados para asociar la feminidad a conceptos como soberbia, vanidad, lujuria, codicia, envidia, mentira, engaño. La imagen femenina aparece entonces ligada a la perversión y perdición, al lugar prohibido y peligroso.

⁹ Anónimo (1403). *Marcia pintando su autorretrato*. Ilustración en libro miniado. En: G. Boccaccio (1403). *Traduction anonyme en français Livre des femmes nobles et renommées xve s.* Biblioteca Nacional de Francia. París, BNF, ms. Français, 12420, fol. 167 v. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84521932/f1.planchecontact>

El psiquiatra francés Jacques Lacan, en el siglo xx, denominó «estadio del espejo»¹⁰ al proceso de autodefinición que un individuo tiene de su propia imagen (Lacan, 1966). En la primera infancia el niño descubre su reflejo y es su mirada la que lo moldea definiendo su propio yo; la percepción que cada uno posee de sí mismo, entonces, tiene relación con su ego. Resulta pertinente preguntarnos: ¿fue el espejo un instrumento de autoconocimiento para las mujeres medievales? Las investigaciones dan cuenta de estas búsquedas femeninas; ese objeto cargado de prejuicios que afianzaban la ausencia de la mujer, fue un canal de comunicación consigo mismas, de creación y afirmación de su propio ser como sujetos presentes. ¿Cómo se autopercebían esas mujeres? ¿Vislumbraban su reflejo con el velo del prejuicio medieval o fue su retrato un escape, una manera de huir de ese señalamiento? ¿De qué manera crearon las imágenes de sí mismas? Si bien no tenemos respuestas concluyentes para estas incertidumbres, parece válido interpretar al espejo como un «aliado» que las reconocía como autoridad artística e intelectual; así como Christine de Pizán colocó su alter ego en boca de las tres damas coronadas para que la animasen a concretar su utópica Ciudad de Damas.

El autorretrato femenino más antiguo documentado de la Edad Media lo encontramos a manos de Hitda, abadesa de Meschede, en Colonia. En donde se la observa entregando el Codex a su santa patrona (Hitda, ca. 1020) (Ver Anexo E).¹¹ En el homiliario alemán de san Bartolomé, de mediados del siglo xii, se visualiza a una monja dentro de una inicial acompañada por la inscripción «Guda peccatrix mulier scripsit et pintxit hunc librum», que significa: «Guda pecadora escribió e iluminó este

¹⁰ Jaques Lacan publica, en 1966, una selección de «escritos» dentro de los cuales se encuentra «El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal como se nos presenta en la experiencia analítica, Escritos». El psicoanalista Gerardo Guillerault recoge y analiza su planteo en la obra *Dolto, Lacan y el estadio del espejo* (Guillerault, 2005).

¹¹ Hitda. (ca. 1020). *Codex. Manuscript* (Cod. 1640). Hessische Landesbibliothek, Darmstadt. Disponible en: https://www.wga.hu/html_m/zgothic/miniatur/1001-050/3other/06_1002.html

libro» (Guda, XII) (Ver Anexo F).¹² Imagen y firma juntas; la necesidad de reconocimiento y la autorreferencia al pecado que, como ya sostuve, era habitual atribuirlo a las mujeres. En otro libro miniado, un salterio de Augsburgo de finales del siglo XII, se encuentra un personaje femenino que, agarrada de la inicial Q, se hamaca y desliza por el texto (Claricia, XII) (Ver Anexo G).¹³ Conocemos su nombre, Claricia, pues así lo escribe en letras rojas sobre sus hombros. La licenciada española Sandra Ferrer, especializada en el estudio y la divulgación del papel de las mujeres en la historia, sostiene que «no está escondida ni se muestra en absoluto avergonzada» (Ferrer, 2016: 148), lo que sugiere cierto orgullo de su trabajo y una búsqueda de perpetuidad a través de su imagen. Claricia fue una de las muchas monjas dedicadas a la iluminación de manuscritos, originales o copiados; y nos permite continuar avanzando hacia la superación de esa excepcionalidad sobre la presencia activa de mujeres en la Edad Media.

A partir del siglo XII, asistimos a la mística femenina: mujeres que experimentaron el despertar del ojo interior, visiones sagradas a través de mujeres religiosas que fueron las elegidas para una experiencia mística, son las que tomaron la palabra y la figuración para hablar de sí mismas y de Dios; y, en este sentido, resultaron también artífices de imágenes de sí mismas en su relación directa con Dios, creando una nueva forma de lenguaje y de representación. Las historiadoras Victoria Cirlot y Blanca Garí han dedicado varios estudios a este tema y plantean que fue a través de la escucha masculina que estas mujeres pudieron expresar sus visiones por escrito, apoyándose en miniaturas (Cirlot y Garí, 2021). La facultad imaginativa de estas mujeres visionarias, como Matilde de Magdeburgo o Hildegard von Bingen, son particularmente asombrosas. En el caso

¹² Guda de Weissfauen. (Siglo XII). *Homiliario de san Bartolomé* (manuscrito iluminado). Universidad Biblioteca de Frankfurt, Barth42 f110, Alemania.

¹³ Claricia. (Siglo XII). *Salterio de Augsburgo* (manuscrito iluminado). Museo Walters de Arte, Baltimore, Maryland, Estados Unidos.

específico de Hildegard, las autoras concluyen que «se trata de un extraordinario desarrollo de la imaginación creadora»; sostienen que «las imágenes van brotando una tras otra, como si de auténticos frescos se tratara» (Cirlot y Garí, 2021: 43); e incluso advierten que en su caso no hubo ningún apoyo en las obras de arte existentes, sino que «los miniaturistas que convirtieron las visiones en imágenes plásticas tuvieron que esforzarse porque carecían de modelos iconográficos anteriores» (Cirlot y Garí, 2021: 43). La cultura medieval tan despreocupada por la autoría era abierta a aceptar todas las variantes que los/las copistas quisieran introducir con respecto a los originales. Pero en el caso de las revelaciones, tanto en la escritura como en la iconografía, se debía tener una estricta rigurosidad, ya que era el mismo Dios el gestor de esas imágenes; las visionarias lo escuchaban e imaginaban las visiones por lo que, en definitiva, las creaban en diálogo con él. En la primera obra de Hildegard, denominada *Scivias*,¹⁴ se revelan seis visiones; la segunda visión trata sobre su facultad visionaria (o sea, la imaginación de Dios en la que ella participa) y aparece como una figura sembrada de ojos que personifica al Temor de Dios (Anónimo/Hildegard, XII). Lo relata de la siguiente manera:

Vi una especie de gran montaña que tenía el color del hierro. Y sobre esta montaña estaba sentado un ser de tanta claridad que reverberaba mi rostro. [...] al pie de la montaña estaba una imagen llena de ojos en la que, a excepción de los ojos, no era capaz de discernir forma humana. [...]; en la misma montaña se veían pequeñas ventanas en las que aparecían las cabezas de hombres, algunas blancas y otras amarillas pálidas (*Scivias*, «Prima visio Primae partis», líneas 11-29).¹⁵

¹⁴ El manuscrito de *Scivias*, el más antiguo, se perdió durante un bombardeo en Dresden, en 1945. Queda una fotocopia en blanco y negro de 1927, y una copia hecha a mano por religiosas del monasterio de Eibingen entre 1927 y 1933.

¹⁵ Anónimo/Hildegard von Bingen. (Siglo XII). Ilustración de *Temor de Dios* en *Scivias*, códice de Wiesbaden (manuscrito iluminado). Universidad y Biblioteca estatal de RheinMain, Alemania.

De su relato podemos constatar una descripción extremadamente minuciosa, con expresión de formas y colores, lo que refleja el gran dominio de su capacidad creadora. Precisamente, su obra *Scivias* se abre con una pintura que representa el preciso momento de la iluminación de Hildegard: la luz aparece en forma de cinco lenguas de fuego que penetran la cabeza de la santa, quien se encuentra en su celda sosteniendo en sus manos las tablillas de cera y el estilete que usaba para escribir en ellas, en tanto Volmar (su asesor espiritual, secretario y amigo) toma nota fuera del recinto, aunque la cabeza parece introducirse en la celda, en señal de atención (Anónimo/Hildegard, XII) (Ver Anexo H).¹⁶ Este es el único retrato realizado en vida de la abadesa, cuya aquiescencia debemos dar por supuesta. Todo el conjunto de miniaturas que se realizaron son representaciones de las propias visiones de Hildegard, hechas por artistas de su época, y como sostiene Victoria Cirlot, es casi una certeza de que ella misma participaba en el proceso supervisando y aportando en los innovadores cánones iconográficos (Cirlot, 2015). El extraordinario simbolismo en la imaginación de la visionaria puede compararse, según esta historiadora, con las afloraciones del inconsciente de los surrealistas del siglo xx como Marx Ernst (Cirlot, 2015). Esto nos habla de fuertes presencias de mujeres, de acciones femeninas innovadoras que resultan ineludibles para comprender los imaginarios de la época.

En cuanto a la autoría, el binomio tan habitual de la mística femenina medieval en base al confesor hombre que escucha y escribe y la mujer que tiene la experiencia ha dado lugar a varias interpretaciones: ¿hasta qué punto estos textos e imágenes reflejan la realidad de la experiencia femenina o bien constituyen construcciones masculinas? Esta ambigüedad sigue latente, pero lo que sí podemos concluir es que la creación de esas

¹⁶ El Código miniado del *Scivias* comienza con esta imagen que corresponde a la primera visión de Hildegard. Anónimo/Hildegard von Bingen. (Siglo XII). Ilustración de *Primera visión* en *Scivias*, códice de Wiesbaden (manuscrito iluminado). Universidad y Biblioteca estatal de RheinMain, Alemania.

imágenes sagradas tuvo como principales artífices a estas mujeres, en tanto que eran ellas quienes las experimentaban. En el caso de Angela Foligno, otra mística medieval del siglo XIII, contamos con el relato de su confesor, un fraile que acepta su condición de receptor. El fraile A. sostiene que su escritura sucede ante su presencia y que las palabras han salido de su boca, y prosigue: «sin añadir nada mío desde el principio hasta el final sino omitiendo mucho de lo bueno que decía, pues no lo podía ni comprender con mi inteligencia ni escribirlo» (IX, 512-515). Confesión respecto de la escritura pero que me permito aplicar también a las imágenes como una construcción concluyentemente femenina.

De la ausencia a la presencia

Otro de los nombres que nos llegaron a través de la obra de Giovanni Boccaccio es el de Tamaris, pintora griega del siglo V a. C.; con ella nos aporta otro engranaje en el que pudieron moverse las mujeres artistas medievales, pues dice que aprendió de su padre: «De Thamaris, mujer griega y noble por la industria de sus manos y de su ingenio. Ca siendo hija de un pintor, ella también lo fue y muy excelente» (Boccaccio, 1374: 338). Esto sitúa otra posibilidad de que no fuese nada improbable que hijas, esposas y/o hermanas practicaran el oficio familiar. En el siglo XIV, sabemos de otra iluminadora francesa, que adquirió los conocimientos artísticos de su padre, llamada Bourgot Le Noir, y que trabajó para la imprenta familiar; lo que refuerza esta idea de que las mujeres tuvieron acceso a los oficios artísticos a través de los talleres familiares; a partir de su obra, se constata un aumento de las mujeres en los registros del gremio de pintores de Brujas hasta finales del siglo XV.

En un manuscrito francés del año 1403, la figura de Diana, que en el libro de Boccaccio está pintando Tamaris, pasa milagrosamente a

transformarse en la Virgen con el Niño, y en otros manuscritos medievales encontramos la misma iconografía personificada en una monja que, en lugar de retratarse a sí misma, está pintando a la Virgen con el Niño (Anónimo, *ca.* 1400; Anónimo, *ca.* 1403) (Ver Anexo I).¹⁷ Son datos que parecen anecdóticos pero que nos hablan de un proceso vivo, cambiante, en donde las imágenes de mujeres se reformulaban y readaptaban a los sistemas ideológicos de la época.

Tenemos el nombre de Diemoth o Diemudus, iluminadora de la abadía de Wessobrunn en la Alta Baviera, que vivió en el siglo XI y se constata que llegó a copiar e iluminar hasta cuarenta y cinco libros. Todos estos, aunque en apariencia sean casos aislados, vuelven a situar la posibilidad de aumentar y generalizar este oficio de creación de imágenes a muchas otras pintoras e iluminadoras que ejercían su tarea de forma anónima.

Sabemos, aunque poco, sobre Angélica, una iluminadora que trabajaba en la catedral de Tarragona, otro centro menor productor de textos.

Fuera del mundo monacal, conocemos miniaturistas de la Universidad de Bolonia y contamos con la lista de ocupaciones de París, de 1292, que incluye a ocho mujeres iluminadoras, que se especializaban en decorar marcos de libros con cenefas ricamente trabajadas o en adornar los fondos de las páginas con paisajes; y se constata que ese número se fue incrementando en los dos siglos siguientes.

A través de la pluma de Christine de Pizán, tenemos conocimiento de Anastasia, de la que afirma:

A propósito de mujeres dotadas para la pintura, yo conozco una pintora llamada Anastasia, que tiene tanto talento para dibujar e iluminar las figuras de los adornos marginales y los paisajes de fondo en las miniaturas que no se podría encontrar en París, donde viven sin embargo los mejores artistas del mundo, uno solo que la supere (De Pizán, 1405: 141).

¹⁷ Anónimo. (*ca.* 1400). *Tamaris pintando a Diana*. Ilustración en libro miniado. En: G. Boccaccio. *De claris mulieribus*. Francia: Rouen. British Library Collection. ID. 43537 Royal 16 G V F68.

Y continúa con este valioso aporte: «Lo sé por experiencia, porque ella ha pintado para mí ciertas miniaturas que, según una opinión unánime, son aún más bellas que las de los grandes maestros» (De Pizán, 1405: 141). Valioso en tanto nos ofrece nuevamente al conjunto de mujeres en acción, en comunión, en intercambio, dentro un sistema femenino de retroalimentación.

Y nos van llegando más noticias, como la de Violant de Algaraví, pintora aragonesa del siglo xv, que descubrió la profesora María del Carmen García Herrero de la Universidad de Zaragoza y que, según cuenta en su testamento, pintaba cortinas, un oficio que más adelante se reconocerá en los estatutos de los gremios de pintores (García Herrero, 2009).

Recientes investigaciones nos presentan a una iluminadora alemana de la que sabemos muy poco, constatándose su actividad a través del hallazgo de su esqueleto, entre cuyos dientes se encontraron restos de lapislázuli. En la Edad Media, esta piedra se empleaba como pigmento en la decoración de manuscritos, siendo tan valorado que se reservaba para temas destacados, por ejemplo, para el manto azul de la Virgen. La placa dental fue hallada en el cementerio de un monasterio medieval localizado en Dalheim, del que quedan pocos registros, pero se sabe que perteneció a una comunidad de mujeres datada en el siglo x. La acumulación del pigmento incrustado en la dentadura de esta mujer invita a considerar que estuvo en contacto con él durante mucho tiempo y a través de un gesto repetitivo; por ello, las investigaciones concluyen que se gestó humedeciendo frecuentemente el pincel en los labios, acto propio y habitual de quien oficiaba la iluminación. Resulta interesante también señalar que el cotizado lapislázuli no era confiado a cualquier artista, por lo que el simple hecho de que una mujer lo utilizara sugiere que era portadora de gran reputación en su oficio.

Lo visual como instrumento de visibilidad

Los mencionados, aunque en apariencia constituyan casos aislados, brindan posibilidades reales y permiten extrapolar este oficio de creación de imágenes a muchas otras que ejercían su tarea de forma anónima; así, día a día, se continúa avanzando hacia la superación de esa noción simplificada de lo excepcional. En definitiva, la tarea de revisar las fuentes con una nueva mirada está en marcha. La labor de facilitar el acceso a las obras medievales de autoría femenina sigue su curso. Y estamos en condiciones de sostener que hoy hay plena consciencia de la existencia de mujeres artistas en el Medioevo, que hay moldes culturales que las dieron a reconocer y hubo, por tanto, condiciones de posibilidad para que las mujeres se ejercitaran en ese campo. Todo ese sistema de reproducción de imagen que Boccaccio expandió en los contextos culturales humanistas creó una categoría de reconocimiento para la acción pictórica de las mujeres y, a medida que avanzan los estudios, se van recuperando muchas otras. La posibilidad sigue abierta entre tantas piezas artísticas anónimas. Cristine de Pizán las reconoció y las instauró en su tiempo; ella misma nos advertía de esa carencia: «Si la gente se molestara en buscarlas, encontraría a muchas mujeres extraordinarias» (De Pizán, 1405). Será cuestión, entonces, de continuar en esta búsqueda.

Referencias bibliográficas

- Adán Lledín, S. (Enero, 2022). Artistas en la Edad Media: constantemente auto-representadas, conscientemente ignoradas. *Mirabilia Journal*, (34). Cortijo, A. y Martines, V. (orgs.).
- Álvarez Cordón, E. (2017). *Las mujeres y la religión cristiana*. Valladolid: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid.
- Arias, I.; Moreno, R.; Campaña Jiménez, L.; Ruiz Doménech, M. D. y Sánchez Marfil, J. A. (2009). *Aportaciones a la historia del arte desde una perspectiva de género (s. X – s. XX)*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Educación. Premios Rosa Regàs.
- Arribas Ramos, L. (2024). Teresa Diez me fecit y las pinturas del convento de Santa Clara de Toro. Algunas consideraciones epigráficas. *Eikón Imago*, (13). Disponible en: <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90207>
- Boccaccio, G. (1374). *Las mujeres ilustres*. Fundación El Libro Total proyecto de responsabilidad social e intelectual de la firma Sistemas y Computadores S. A. Disponible en: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=6876>
- Cirlot, V. (2015). Conferencia De Hildegard von Bingen a Max Ernst. Fundación Caja Canarias. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Larf70Xclww>
- Cirlot, V. y Garí, B. (2021). *La mirada interior. Mística femenina en la Edad Media*. Madrid: Siruela.
- De Pizán, C. (1995) [1405]. *Le Livre de la Cité des trames*. Introducción, traducción, notas y bibliografía de M. J. Lemarchand. Madrid: Siruela.
- Díaz de Rábago, C. (1999). El silencio como ornato: las mujeres en la historia medieval europea. *Dossiers féministes*, (3). Disponible en: <https://raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/102372>
- Duby, G. y Perrot, M. (1992). *Historia de las mujeres, la Edad Media*. Tomo 2. Barcelona: Penguin Random House.
- Earenfight, T. (2013). *Queenship in Medieval Europe*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

- Fraboschi, A. (2006). Scivias, de Hildegarda de Bingen: declaración de las verdaderas visiones que fluyen de Dios. (Análisis y comentario al modo de una *lectio medievalis*). Stylos, (15). Buenos Aires: Biblioteca digital de la Universidad Católica Argentina.
- Ferrer, S. (2016). *Mujeres silenciadas en la Edad Media*. Madrid: Puntos de Vista.
- García Herrero, M. C. (2009). *Artesanas de vida. Mujeres de la Edad Media*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico (2922).
- Gaze, D. (1997). *Dictionary of Women Artists*. Routledge.
- Gentil Baldrich, J. M. (2018). Sobre espejos, autorretratos y *selfies*. *Revista Expresión Gráfica Arquitectónica*, (34). 25 años. Universidad de Sevilla, España.
- Guillerault, G. (2005). *Dolto, Lacan y el estadio del espejo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Kelly-Gadol, J. (1977). «*Did Women Have a Renaissance?*». En R. Bridenthai y C. Koonz (eds), *Becoming Visible: Women in European History*. Houghton Mifflin.
- López Fernández Cao, M. (2002). *Las mujeres en la Edad Media. Creación y representación*. Madrid: Universidad Complutense, Asociación Española de Investigación de Historia de las Mujeres (AEIHM).
- Martin, T. (2011). Mujeres, hermanas e hijas: el mecenazgo femenino en la familia de Alfonso VI. *Anales de Historia del Arte, volumen extra(2)*, 147-179. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid. ISSN: 0214-6452. Disponible en: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37485
- Mérida Jiménez, R. (1998). *La mujer medieval ante el espejo: la intimidad imposible de la lírica*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Muñoz, Á. (2021). Tabula Picta, la experiencia histórica de las mujeres medievales. Conferencia de Fundación de Amigos del Museo del Prado, Madrid, España. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=AAC0JbdiMrE&t=2975s>
- Parker, R. (1984). *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. Nueva York: I. B. Tauris.
- Patton, P. (1997). «*Ende*» en *Delia Gaze Dictionary of women artist*. Londres: Fitzroy Dearborn.

- Perrot, M. (Dir.). (1984). *Une histoire des femmes est-elle possible?* París: Rivages.
- Rivera Garretas, M. M. (1994). *Nombrar al mundo femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona: Icaria.
- Silleras Fernández, N. (2003). Queenship en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media. Estudio y propuesta terminológica. *La Corónica*, 32(1), 132.
- Solé Romeo, G. (2008). *La mujer en la Edad Media: una aproximación historiográfica*. Navarra: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra.
- Varela Rodríguez, M. E. M y Vinyoles Vidal, T. (2012). Sembrando luces y colores: las huellas de algunas artistas medievales. En *La diferencia de ser mujer. Investigación y enseñanza de la historia*. Barcelona: Duoda, Centro de Investigación de Mujeres, Universidad de Barcelona.
- Warinner, C. (2019). Medieval women's early involvement in manuscript production suggested by lapis lazuli identification in dental calculus. *Science Advances*. DOI: [10.1126/sciadv.aau7126](https://doi.org/10.1126/sciadv.aau7126)
- Williams, J. (1994). *El Beato ilustrado: un corpus de las ilustraciones del comentario al Apocalipsis*. Londres: Harvey Miller.

Anexos



A. Estola de san Narciso (siglos x-xi), con la inscripción: «María me fecit». Iglesia de Sant Feliu, Gerona, España.



B. Fragmento del mural *Ciclo de la vida de Jesús* (ca. 1316), con la inscripción: «Teresa Díez me fecit». Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro, Zamora, España.



C. Anónimo/Teresa Díez (ca. 1316). *Epifanía* (fragmento), Ciclo Evangélico (pinturas murales al fresco seco). Real Convento de Santa Clara. Iglesia de San Sebastián de los Caballeros, Toro, Zamora, España.



D. *Codex Hitda* (ca. 1020). Hessische Landes bibliothek, Darmstadt.



E. Homiliario de san Bartolomé (siglo XII). Autorretrato de Guda de Weissfauen. Biblioteca de Frankfurt, Alemania.



F. Salterio de Augsburg (siglo XII). Autorretrato de Claricia. Museo Walters de Arte, Baltimore, Estados Unidos.



G. *Des femmes nobles et renommées*, de Giovanni Boccaccio (1403). Con la inscripción: «Marcia pintando su autorretrato». Biblioteca Nacional de Francia.



H. Códice de Wiesbaden (siglo XII). *Primera visión de Hildegard en Scivias*. Universidad y Biblioteca estatal de RheinMain, Alemania.



I. Anónimo (ca. 1403). *Tamaris mientras ayudante le prepara colores*. Ilustración en libro miniado. *De claris mulieribus*, de Giovanni Boccaccio. Biblioteca Nacional de Francia. BNF, ms. Français, 12420, fol. 86 r.