

«Venerables ancianos» y «viejas alcahuetas»: imágenes pictóricas en la Edad Moderna¹

“Venerable Sages” and “Old Bags”: Pictorial Images in the Modern Age

Díez Jorge, M.^a Elena *
Galera Mendoza, Esther *

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2003.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2003.
C.D.U.: 75.04
BIBLID [0210-962-X(2004); 35; 29-40]

RESUMEN

En el siguiente trabajo se analizan algunas imágenes de la vejez que a través de la pintura del Renacimiento y Barroco han consolidado y expresado distintos estereotipos asignados a hombres y a mujeres. La vejez, entendida como oposición de la juventud, sentenciaba por medio de las representaciones pictóricas a las mujeres como alcahuetas y llenas de vicios frente a los hombres que podían alcanzar en esa edad la máxima sabiduría.

Palabras clave: Pintura renacentista; Pintura barroca; Iconografía; Mujeres; Representación artística; Estereotipos.

Topónimos: Italia; España; Flandes; Holanda.

Período: Siglos 16, 17.

ABSTRACT

In this study we examine images of old age in Renaissance and Baroque painting, where typical stereotypes of men and women are to be found. Old age is seen in opposition to youth and elderly women are relentlessly pictured as old bags, often vicious procuresses, as opposed to men who are seen as reaching a peak of maturity and wisdom in old age.

Key words: Renaissance painting; Baroque painting; Iconography; Women; Artistic representation; Stereotypes.

Place Names: Italy; Spain; Flanders; Holland.

Period: 16th and 17th centuries.

La vejez no ha sido un estado vital deseado en las diferentes épocas de la cultura occidental². Este rechazo ha afectado a hombres y a mujeres. Partiendo de esta premisa común no se pueden obviar las diferencias atribuidas y exigidas desde la perspectiva de género. Este es el objetivo del presente trabajo, abordando en las siguientes páginas el estudio de las

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

imágenes de mujeres desde la perspectiva de la vejez. Estas imágenes de la vejez, enfrentadas a las de la juventud, no hacen más que consolidar un imaginario colectivo sobre los roles asignados socialmente a las mujeres.

El contexto estilístico es el de la pintura occidental del Renacimiento y Barroco. La elección de estos dos momentos responde a los cambios que a través de la pintura se aprecian en torno a la predilección de imágenes de mujeres jóvenes en el Renacimiento frente a una mayor presencia de la vejez de las mujeres en la pintura del Barroco. No obstante, las reflexiones que ofrecemos suponen una primera aproximación a grandes rasgos en la que hay que tener presente las diferencias según las escuelas y los géneros pictóricos, de tal manera que la pintura italiana muestra una fría indiferencia hacia las mujeres ancianas frente a la mayor representación en la pintura holandesa y española.

1. LA VEJEZ EN EL ARTE DESDE LA PERSPECTIVA DE GÉNERO

La vejez ha estado presente en el arte desde la Antigüedad. La diversidad formal en la representación de la ancianidad se aprecia al comparar, por ejemplo, los naturalistas retratos romanos frente a idealizados estereotipos de la ancianidad en el medioevo. Del mismo modo, en el período que nos ocupa podemos hablar de la idealización de la vejez en el Dios de Miguel Ángel de la Capilla Sixtina o el de Veronés en la *Creación de Eva* del Instituto de Arte de Chicago. Frente a ello nos encontramos con un mayor realismo en el *Retrato de viejo* de Filippino Lippi en los Uffizi, en el conocido retrato de *Anciano con su nieto* de Ghirlandaio, en el *Retrato de anciano* de Hans Holbein del Museo del Prado, y especialmente en la *Cabeza de vieja* de Bruegel de la Pinacoteca de Munich o en el *Retrato de Michael Wolgemunt* de Durero.

El propio Leonardo da Vinci llamaba la atención sobre el aprendizaje para dibujar el cuerpo humano en cualquiera de sus estados vitales. En su *Tratado de Pintura* señala que el pintor se ha de fijar en cómo son los huesos y músculos según la edad: «Esto mismo habrás de considerar en un chicuelo, desde su nacimiento hasta el tiempo de su decrepitud, atendiendo a todos los estadios de su edad, así la infancia, la pubertad, la adolescencia y la juventud, etc. Y a cada paso describirás los cambios de los miembros o junturas que se ceban o enflaquecen»³.

A pesar de estas breves referencias que hemos apuntado, se puede afirmar que la vejez no ha sido un referente predilecto en la Historia del Arte, siendo el tema más tradicional para representarla el de las tres edades. No es infrecuente que cuando las tres edades se representen como hombres, el muchacho interrogue al hombre joven mientras que el anciano aparezca ajeno a la conversación. Es el caso de la descripción de una pieza de orfebrería que recoge Ghiberti en sus *Comentarii*: «Las figuras de esta cornalina eran un anciano sentado sobre unas rocas, con un pie de león y atado por las manos a un árbol seco; a sus pies estaba un *infans* con una rodilla en el suelo y mirando a un joven que en su mano derecha tenía un papel y en la izquierda una cítara, como si el *infans* fuese a pedir enseñanzas al joven. Estas tres figuras se hicieron para representar las edades del hombre»⁴. Este tipo de representación donde el joven enseña al muchacho lo encontramos, por

ejemplo, en el cuadro de Giorgione, *Las tres edades del hombre*, del Palacio Pitti de Florencia. Giorgione realizará otro cuadro del mismo tema, hoy en la Galería Doria Pamphili, en el que a lo lejos representa a un anciano observando los cráneos de la muerte, mientras que la infancia queda en un segundo plano y tras la juventud, ésta última representada mediante una pareja de enamorados. Dentro de estas escenas donde se confronta la vejez y la juventud resulta inquietante la mirada perdida y melancólica de un anciano retratado junto a un joven que mira desafiante al espectador en una obra atribuida tradicionalmente a Tintoretto y posteriormente a Marietta Robusti, aunque actualmente la autoría no está clara, del Kunsthistorisches Museum de Viena.

Hay un aspecto común desde la Antigüedad en la consideración de la vejez, y es el de las diferencias de género. Encontramos claras diferencias en la formulación de los ciclos vitales: para los hombres se dividirá en el infante, niño, adolescente, joven, maduro y anciano, mientras que los ciclos vitales de las mujeres atienden a las etapas de fertilidad —joven y madura— e infertilidad, consideradas ya como ancianas en esta última etapa⁵.

Cuando las mujeres avanzan en edad y pierden la capacidad de procrear, se considera que llegan a la vejez, perdiendo también interés su imagen pictórica. Estas primeras reflexiones alcanzan una mayor dimensión al relacionarlas con las imágenes de hombres, donde es habitual que la vejez sea sinónimo de sabiduría y experiencia. La decadencia corporal de la mujer con que se asocia su vejez contrasta fuertemente con la serenidad mental con que se caracteriza a los hombres. Este contraste responde a la importancia externa concedida a la imagen de la mujer frente a la belleza interna para el hombre⁶. En la belleza femenina se exaltará por lo general la imagen de juventud o de joven doncella⁷. Mientras que para las mujeres se considera la vejez física como una etapa de decrepitud, para los hombres la vejez podía significar la etapa culminante de sus virtudes.

No obstante, no existen unas fronteras tan nítidas ni siempre la simbología se corresponde con estas interpretaciones. Aunque en menor incidencia, la representación pictórica en la decrepitud del cuerpo y de la mente la hallamos también en las imágenes de hombres, como en el *San Andrés* del Museo del Prado de José Ribera.

2. DEL IDEALISMO NEOPLATÓNICO AL NATURALISMO: EXALTACIÓN DE LA JUVENTUD Y EXPRESIÓN DE LA VEJEZ

El *renacer* de la pintura a partir del siglo XV está estrechamente ligado al protagonismo de la imagen femenina que invade todos los temas y todos los géneros: escenas mitológicas, retrato, interiores, alegorías, pasajes bíblicos... Pero la mujer, su imagen, fue abstraída de la realidad, para representar no al individuo o al sujeto, sino un concepto de mujer basado fundamentalmente en la belleza física y moral. La pintura contempló a la mujer ante todo como una bella criatura en la plenitud de su juventud. Tanto si protagoniza un tema religioso (*El sueño de Santa Úrsula*, Vittore Carpaccio —1490/1500—) como una escena laica (*Musa ¿Calíope?*, Cosme Tura —1458/1460—), el modelo femenino responde a las mismas características de juventud y belleza. Quizás cabe atribuir a Sandro Botticelli la concreción más depurada de aquél concepto de mujer. El *Nacimiento de Venus*, *La Prima-*

vera, *Las Tentaciones de Cristo* de la Capilla Sixtina, *Venus y Marte*, la *Historia de Nastagio degli Onesti*... proponen un mismo modelo femenino caracterizado por un cuerpo esbelto y delgado, un rostro dulce, una larga y rubia cabellera, y un alma serena, exenta de pasiones, que hace de ella además de un ser hermoso, un ser virtuoso, heroicamente perfecto. Una imagen similar de la mujer exponen otros pintores del Cuattrocento italiano, por ejemplo Piero di Cosimo en la *Muerte de Pocri* o en el *Retrato de Simoneta Vespucci*, o Giovanni Bellini en la *Alegoría de la Fortuna o de la Melancolía*⁸.

La filosofía neoplatónica proporcionó la base teórica a esta manera de ver y representar a las mujeres. Marsilio Ficino, quien por primera vez utiliza los términos de amor «platónico» y amor «socrático», en su complejo sistema de pensamiento, no como mera repetición del pensamiento de Platón o de los neoplatónicos antiguos, estableció con claridad la unión de tres valores: Verdad, Bondad y Belleza. Aunque Ficino se refirió fundamentalmente al amor a Dios, la pintura supo trasladar esta idea al amor profano, y en consecuencia a las imágenes de mujeres. En palabras de Kristeller, «su platonismo, en cuanto metafísica basada en la razón y la tradición platónica, pudo satisfacer las necesidades espirituales de los que estaban acostumbrados e inclinados a permanecer firmemente anclados en el cristianismo y a estudiar al mismo tiempo a los antiguos, y que buscaban una nueva justificación histórica y filosófica a su doble empeño»⁹. En la Edad del Humanismo, en la Edad de la afirmación del yo individual, se contó con el género femenino en ese proceso de progresiva autoconfianza, pero entendiendo que no importaba tanto la mujer en sí misma como por lo que añadía al ser masculino (placer, sensibilidad, fertilidad...) ¹⁰. Desde este punto de vista, poco se había progresado respecto a la Edad Media cuando la cuestión de la mujer se debatió entre una corriente alegórica feminista frente a otra corriente teológica misógina, sin que ninguna de las dos posturas llevara a una verdadera definición del género femenino ¹¹.

En el quinientos, las gigantescas figuras de Rafael o de Miguel Ángel propondrán un modelo femenino más inspirado en lo propiamente romano, mujeres más corpulentas, como matronas romanas, aunque sin dar la espalda a aquella misma serenidad espiritual y a aquella juventud que prestaban su valor y su razón de ser a las mujeres, y en cualquier caso, como en el *Quattrocento*, expresado en un lenguaje que tenía mucho de grandilocuente (Rafael Sanzio, *El Triunfo de Galatea*).

Es evidente que cabe encontrar alguna excepción a esta norma general de juventud y belleza, pero esto tiene que ver más con el género pictórico o con un tema concreto que con una propuesta alternativa. Así, en el Renacimiento, la representación de la maldad o el pecado igualmente se personifican en la figura femenina, ahora no ya tan joven, no ya tan bella, o si lo es aparece oculta bajo la negrura de un manto (Boticelli en *La Calumnia* o *La ejecución de la mujer arrepentida* de Paolo Ucello). Ciertas escenas religiosas, por fidelidad al relato bíblico, o el propio retrato, ofrecen más ocasiones para representar a la mujer madura, nunca verdaderamente vieja, y nunca la vejez será tan protagonista como en el retrato masculino (Ghirlandaio, *Anciano con su nieto*, Museo del Louvre).

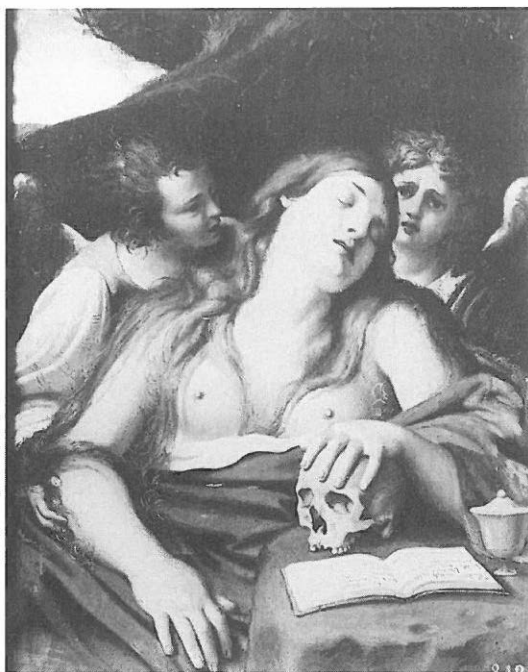
La libertad expresiva que caracterizó buena parte de la pintura religiosa renacentista, y que llevó por ejemplo a representar el tema de la embriaguez de Noé como si éste fuera el mismo Baco, o a introducir un auténtico torrente de desnudos en el tema del Juicio Final

de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina, o antes Luca Signorelli en *Los condenados* para la Capilla San Bricio de la Catedral de Orvieto entre 1499-1504, llevó también a tratar ciertas figuras femeninas sacadas de las Sagradas Escrituras, como la Magdalena, con la misma sensualidad con que se representaban a las mujeres en escenas mitológicas o alegóricas (*Magdalena* de Tiziano de la Galería Pitti, *Magdalena penitente* de A. Carracci del Museo del Prado, o *Magdalena penitente* de Elisabetta Sirani del Museo de Besançon), si bien en el caso de la Magdalena esto podría responder a una visión mucho más cruel que recordaba no tanto el arrepentimiento de la Magdalena, cuanto su originario oficio.

La juventud es el tiempo del amor. Sólo las mujeres jóvenes, en edad fértil, son susceptibles de ser amadas. La pasión amorosa, expresada la mayor parte de las veces con tintes eróticos, sólo se produce en la edad juvenil, la mujer madura y por supuesto la “vieja”, quedan al margen del amor. En

1565, Bronzino interpretaba alegóricamente este tema del amor y el tiempo pintando en primer término una bella mujer, desnuda, besada por el Amor, mientras el tiempo, representado como un hombre de cierta edad, lanza una mirada amenazadora a una figura que tapa su rostro con una máscara, quizá porque es vieja, e intenta ocultar aquella escena de amor y juventud con un lienzo. El amor cortés, expresado en la poesía como un debatirse entre la pasión que despierta la mujer —joven, fértil— y la contención que salvaguarda la castidad, es difícilmente interpretado en la pintura. Este tema hay que buscarlo bajo la imagen mitológica o en otros temas como el *Amor Sagrado* y el *Amor Profano*¹².

Si viajamos de Italia a Flandes u Holanda encontraremos que en estos países del norte de Europa, que habían quedado más al margen del neoplatonismo, triunfa una imagen de mujer completamente distinta a la italiana renacentista. Las mujeres fueron representadas por los pintores flamencos y holandeses con la misma sinceridad y visión de la realidad con que trabajaron otros temas desde el siglo XV (Jan Van Eyck, *Matrimonio Arnolfini* —1434—; Maestro de Flémalle, *Santa Bárbara* —1438, donde predomina el ser femenino frente a la santidad—). Substrajeron la imagen femenina de aquellos lenguajes grandilocuentes y simbólicos con los que había triunfado en Italia y su área de influencia, y buscaron representar la vida íntima y personal de la mujer. Se la representa en su ámbito de privacidad, en su cámara, leyendo, bordando, tocando un instrumento, mirando por una ventana etc. La poetización del ser femenino y cotidiano de la mujer adquirió su máximo



I. Annibale Carracci. *La Magdalena penitente*. Museo del Prado.



2. Luis Tristán. *Santa Mónica*. Musco del Prado.

esplendor en el Barroco y especialmente en la figura de Vermeer de Delft. La mujer ya no es sólo por su belleza —aunque es bella—, no es sólo por su juventud —aunque sea joven— sino por su ser personal y particular, aunque a veces también se le dé un sentido trascendente «como microcosmos de la comunidad bien gobernada y como emblema de la educación y domesticación de los sentidos»¹³. Esto es lo que en última instancia quiso decir la pintura flamenca y holandesa de la mujer, y lo que evitó que en el siglo XVIII cayera la pintura en esa empalagosa representación de escenas galantes que tanto triunfaron en otros países europeos.

3. SABIDURÍA Y EXPERIENCIA, UNA CUESTIÓN DE EDAD Y GÉNERO

Sin olvidar que la marginalidad ha estado muy presente para hombres y mujeres ancianos, sin embargo, a través de la pintura observamos un intento de reintegración positiva de los hombres ancianos en la sociedad, destacándose determinadas virtudes como la experiencia y la sabiduría. Frente a ello, la fertilidad y maternidad en el cuerpo joven nos muestran una sociedad donde el papel de las mujeres queda reducido a reproductoras del grupo, siendo clara la relegación y marginalidad de las mujeres ancianas cuando pierden esa capacidad. Estas asociaciones forman parte del mundo simbólico del XVI y XVII aunque se prolongan en el tiempo¹⁴.

A finales del XVI e inicios del XVII, empezamos a documentar con más frecuencia la aparición de mujeres ancianas en el arte. Además de cuestiones estilísticas, como el naturalismo, la introducción en la pintura del Barroco de las escenas de vida privada, ámbito asociado preferentemente con lo femenino, motiva en cierta manera la inclusión de las mujeres ancianas en tareas cotidianas, quizás manteniendo esa idea del Antiguo Testamento de que un hombre anciano en la casa es una carga mientras que una mujer vieja un tesoro¹⁵. La pintura barroca española es un buen ejemplo. Así lo atestiguan los cuadros de Diego Velázquez, *Jesús en casa de Marta y María* así como *La vieja friendo huevos*, o el

de Murillo *Vieja espulgando a un niño*. Pero la ancianidad femenina se representa por sí misma en el excepcional *Retrato de Santa Mónica* de Luis Tristán o en *La anciana sentada* atribuido a Antonio Puga, ambos en el Museo del Prado.

Siguiendo los tratados iconográficos de la época nos encontramos con un claro predominio de las alegorías relativas a la experiencia y sabiduría bajo la figura de una mujer. Que sean alegorías representadas bajo la figura de mujer no significa que sean cualidades atribuidas a las mujeres ya que generalmente son atributos asignados a los hombres.

En el caso del conocido tratado del XVII de la Iconología de Cesare Ripa observamos que gran parte de las alegorías femeninas corresponden a jóvenes mujeres, mientras que para las alegorías relacionadas con el conocimiento se prefiere la representación por medio

de una mujer madura¹⁶. La elección de una edad madura para las alegorías de las ciencias y diversos conocimientos es explicada por los propios tratadistas, señalando que la madurez es la mejor etapa para mostrar la experiencia, es cuando se considera que se tiene mayor capacidad para escoger adecuadamente. En este campo podemos señalar las alegorías de la Arquitectura, del Arte, la Comedia, la Doctrina, la Elocuencia, la Matemática y la Razón. Otras alegorías también relacionadas con la experiencia, y bajo la figura de una mujer en edad madura, son la Autoridad o Potestad, la Continencia, la Corrección, la Distinción entre el bien y el mal, la Meditación y la Memoria. En cuanto a las figuras masculinas de ancianos se seleccionan para las alegorías del Consejo, la Costumbre, el Juez y el Juicio, así como el Pensamiento.

Sin embargo, y frente al mundo de las alegorías, en las pinturas se optará por atribuir a los hombres el estado de vejez como sinónimo de sabiduría. Tomando como ejemplo dos cuadros del Museo del Prado, *Demócrito* de Rubens, y *La Escuela*, anónimo italiano, observamos que tanto al sabio como al maestro se le ha atribuido la cualidad de la vejez. Por otro lado, sabemos que la imagen de los ancianos se escoge en la pintura del Renacimiento para representar a personajes bíblicos, y específicamente del Antiguo Testamento, que bajo una idealización de la ancianidad vienen a expresar la sabiduría y experiencia. Esta asociación del hombre anciano con la sabiduría también se empleará en la representación de los personajes más importantes dentro de la jeraquía eclesiástica. Por el contrario, las mujeres ancianas de la pintura religiosa renacentista no van a expresar esta idea de



3. Anónimo italiano. *La escuela*. Museo del Prado.

sabiduría, salvo casos excepcionales como la imagen de Santa de Ana que enseña a leer a la Virgen. Esta sabiduría femenina alcanzada con la longevidad no se expresa en una intervención pública religiosa sino en la privacidad del hogar y la familia.

Junto a la pintura religiosa, en las obras renacentistas que encuadramos dentro del ámbito del poder público y político se aprecia un rechazo de la ancianidad tanto para hombres como para mujeres¹⁷. La puesta en duda de la claridad mental y especialmente la atribución de ciertos vicios, como charlatanes y lujuriosos, se traduce en un rechazo a la representación de los dirigentes políticos en edad avanzada, prefiriéndose una edad madura como sinónimo de experiencia. Frente a la pintura del XVI, a lo largo del siglo XVII aparecen retratadas un número susceptiblemente mayor de mujeres asociadas con el poder, no como «esposas de» sino con entidad propia. En este caso, para la representación iconográfica del poder de estas mujeres se prefiere también retratarlas en una edad madura. Buen ejemplo de ello es el *Retrato de Maria de Medici* de Rubens en el Museo del Prado. Otros retratos de nobles, retratadas en edad avanzada, nos ejemplifican el gusto de estas mujeres por retratarse igual que los hombres. Así se aprecia en el *Retrato de Margaretha de Geer* a la edad de 78 años de Rembrandt, o *Las regentes del asilo de ancianos* de Frans Hals.

En el tratado de Cesare Ripa, y frente a un predominio de virtudes representadas bajo la imagen de mujeres jóvenes, encontramos algunas virtudes que son representadas como mujeres ancianas. Virtudes como la Fe en la amistad, ya que la fe y fidelidad se haya en los hombres de mayor experiencia, la Ley, la Medicina, la Riqueza, la Tenacidad, la Tolerancia, la Asiduidad, la Tierra, el Invierno, que también puede ser un hombre, la Melancolía, la Reforma, la Vejez y la Vida larga, vienen representadas por una mujer anciana. No obstante, al comparar el número de vicios frente al de virtudes, es clara la preferencia de la imagen de la mujer anciana como sinónimo no sólo de decrepitud física sino especialmente moral. Ello no quiere decir que la imagen de una anciana se asocie únicamente con los vicios y la maldad, aunque esta edad será la preferente para un importante número de vicios¹⁸.

Es en este aspecto donde encontramos claramente la diferencia establecida según el género. Si la representación de hombres ancianos ha encontrado un campo determinado de representación, y por tanto de aceptación social positiva dentro del proceso de socialización, las mujeres lo han tenido mucho más difícil. El mayor número de mujeres ancianas en la pintura del Renacimiento lo encontramos preferentemente asociado con el vicio y la maldad, manteniéndose la idea cristiana que asocia la decrepitud del cuerpo físico con el pecado, el mal y la muerte. De hecho, la iconografía de la vejez ha venido representada desde la Antigüedad como una mujer vieja cubierta con una capa negra, apoyada en un bastón y con una copa en la mano y junto a ella una clepsidra casi agotada. Esta representación será similar a la empleada para simbolizar a la muerte, asociándose claramente la muerte con la vejez a través de la figura femenina. El cuadro *Las tres edades y la muerte* de Hans Baldung Grien, discípulo de Durero, es un buen ejemplo: un esqueleto con la guadaña y el reloj del tiempo, simbolizando la muerte, aparece cogiéndole el brazo a la anciana.

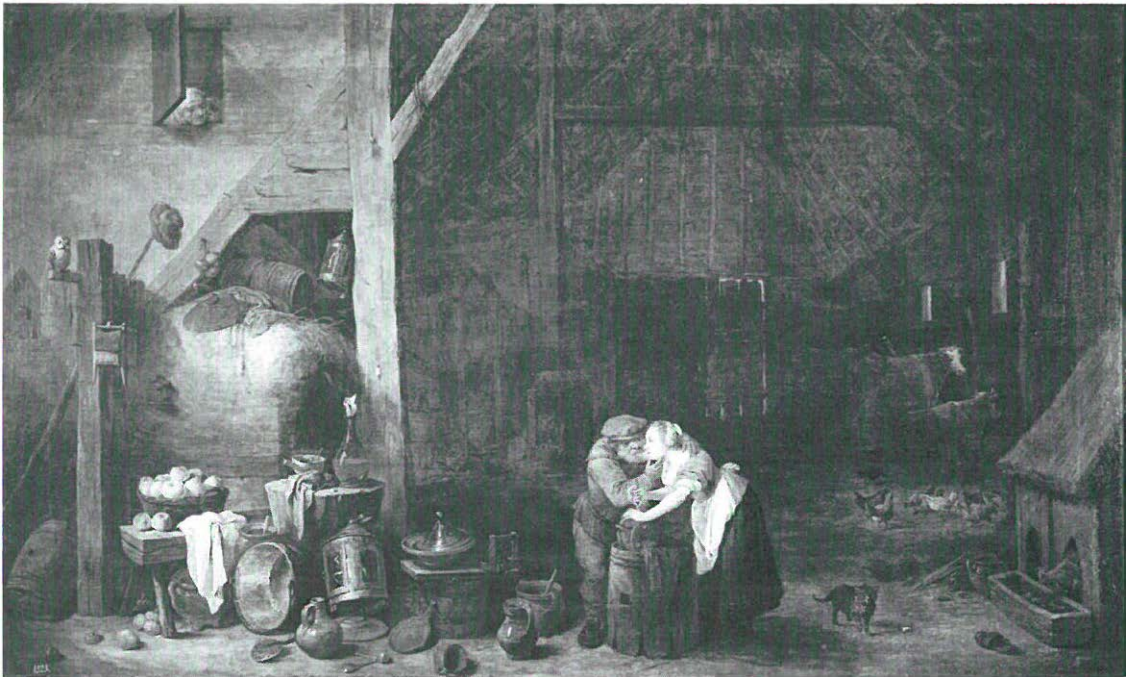
Por tanto, para gran parte de los vicios y defectos se selecciona como imagen más representativa la de una mujer anciana, señalándose en muchos de los casos que se

alegorizará con una mujer fea, vieja y mal vestida, que en caso de la Acidia o Pereza se justifica porque en los años seniles queda la capacidad de trabajar muy disminuida. Asimismo podemos observar esta asociación con otros vicios como la Adulación, donde se representarán dos rostros, el joven como sinónimo de palabras bellas y el rostro feo y viejo como sinónimo de la traición, representación ésta similar a la del Fraude. La Avaricia como una mujer vieja ya que la avaricia tiraniza en mayor medida a los ancianos. La alegoría de la Comedia vieja ya que ésta entretenía al pueblo contando cosas ridículas. La Embriaguez porque el exceso del vino hace a los hombres débiles envejeciéndolos rápidamente. Del mismo modo la Envidia, la Indecisión, la Ingratitud, la Penitencia, la Peste, la Sospecha o la Superstición. Con mujeres maduras es menor el número de vicios, entre los que destacan la Malevolencia y la Represión.

Frente a este número de vicios bajo la figura de una mujer anciana, la figura del hombre anciano queda reducida a las alegorías del Interés propio, el Ocio y el Odio. El caso de hombres maduros se emplea para alegorías como la Locura. No obstante, hay un tema que sí se ha representado frecuentemente y es el hombre anciano dentro del ámbito de lo cotidiano en la tradicional imagen del viejo lujurioso, y que en realidad está actualizando la tradición el episodio de Susana y los viejos del Antiguo Testamento, claramente rechazado en el cuadro de Artemisia Gentileschi en la colección Schonborn, Pommersfelden. Los múltiples cuadros de Lucas Cranach sobre el tema, o *El viejo y la criada* de David Teniers, recogen este tema del viejo enamorado. El enamoramiento del viejo de una muchacha más joven es satirizado desde la Antigüedad. En el caso contrario, esto es, una mujer anciana y un joven, la relación era



4. Hans Baldung Grien. *Las Edades y la Muerte*. Museo del Prado.



5. David Teniers. *El viejo y la criada*. Museo del Prado.

duramente criticada. Este tema pictórico está íntimamente unido con la realidad. No olvidemos el frecuente desfase entre las edades de los esposos donde el marido es habitual que sea de más edad. Este contraste no era desconocido en el imaginario colectivo. Baste recordar en este sentido las representaciones de la Sagrada Familia donde la juventud de la Virgen contrasta con la imagen del anciano San José. En el *Tondo Doni* de Miguel Ángel, o en *La Sagrada Familia del Roble* de Rafael y Giulio Romano, la Virgen es una mujer joven y en un segundo plano se representa a San José anciano. El tema de la juventud de la Virgen se mantiene a lo largo del XVI y XVII, incluso en el tema de la Piedad donde aparece una idealizada y joven Virgen, casi de la misma edad que su hijo muerto. Así la vemos en *La piedad* de Aníbal Carracci de inicios del XVII. No obstante, algunos pintores, como Andrea del Sarto, se habían atrevido a inicios del XVI a pintar una Virgen de edad madura como en *La Piedad* del Museo de Viena.

Pero en el campo de las alegorías, las mujeres ancianas sí representan con frecuencia los vicios, pudiendo afirmarse que del mismo modo que asistimos a la predilección en la pintura del hombre anciano como sinónimo de sabiduría, la imagen de la mujer se escoge para asociarla con imágenes de vicios. Es el caso, por ejemplo, de *La alegoría de la calumnia* de Sandro Boticelli en los Uffizi. Incluso la vejez de la Sibila de Cumas, que

eternizara Miguel Ángel en la Capilla Sixtina o Rafael en la Capilla Chigi de Santa Maria della Pace en Roma, responde a su avaricia por vivir muchos años ya que a cambio de acceder a ser amante de Apolo le pide que le prolonge la vida tantos años como granos hay en un puñado de arena, olvidándose de pedirle que le mantuviera la juventud. Estas imágenes difieren de virtudes como la Esperanza o el Amor donde las mujeres son eternamente jóvenes.

Otro aspecto asociado a las mujeres de avanzada edad es el de la tercería. El de las alcahuetas será un tema preferente del Barroco donde la vejez femenina se sigue asociando con lo diabólico y que bien representara Vermeer en *La cortesana*. Temas de tradición bíblica como el de la madre de Salomé o el caso de la sierva de Judith que aparecen en la pintura barroca como viejas instigadoras, fueron representadas como mujeres jóvenes en el Renacimiento. Comparemos el *Retorno a Betulia* de Boticcelli, donde Abra y Judith aparecen igual de jóvenes, con la vieja Abra que aparece en el mismo tema de Caravaggio o Sarraceni; del mismo modo, la joven Herodías que aparece con Salomé en la interpretación de Pollaiuolo del Baptisterio de Florencia, con la vieja Herodías de Caravaggio o de Carracciollo. No obstante, no está de más recordar que los textos bíblicos no se recrean en ningún momento en la vejez de Herodías o Abra, es más una interpretación de la pintura de fines del XVI e inicios del XVII. En el caso de Herodías, madre de Salomé, debía ser una mujer madura pero al incitar a Salomé algunos pintores del Barroco la interpretan como una vieja; del mismo modo, en el texto bíblico no se describe si la sierva de Judith era de edad avanzada, y sin embargo se prefiere representarla como tal¹⁹. No obstante, siempre hay excepciones, y no está de más señalar que en las representaciones de Judith decapitando a Holofernes de Orazio Gentileschi así como en las de Artemisia Gentileschi la criada no es una anciana.

En definitiva, a la vejez interpretada según el género puede atribuírsele la creación de ciertos estereotipos en los que, por lo general, los hombres ancianos vienen a significar iconos de sabiduría y experiencia mientras que las mujeres ancianas, marginadas con mayor frecuencia y más duramente que los hombres, simbolizaban los vicios y la tercería cuando el fin de su juventud las eliminaba de cumplir su principal rol social asignado como era el de la maternidad.



6. Quentin Massys. *Vieja mesándose los cabellos* [¿Alegoría de la ira o la envidia?]. Museo del Prado.

NOTAS

1. Este trabajo se inició con motivo del *II Coloquio Internacional Imágenes de Mujeres* celebrado en Granada del 29 de Marzo al 1 de Abril de 2000.

2. No obstante, nos encontramos en la historia con documentos que elogian a la vejez. Véase al respecto el caso señalado en SALVATIERRA, Aurora. «El elogio de la vejez: uso y ruptura de la convención en un poema de Moseh ibn 'Ezra'». *Miscelánea de Estudios árabes y hebraicos* (Granada), 49 (2000), pp. 147-164.

3. Texto en GARRIGA, Joaquín. *Renacimiento en Europa. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983, Vol. IV, p. 214.

4. *Ibidem*, p. 155.

5. Cfr. GRANJEL, Luis S. *Los ancianos en la España de los Austria*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1996, pp. 13-14. Sorprende que la ancianidad de la mujer se sitúe en esta época en torno a los 50 años frente a la de los hombres que se puede alargar más allá de los 70 años. *Ibidem*, pp. 135-136.

6. Esta idea proviene de la Antigüedad y la recoge claramente Cicerón en *De Officiis* al describir dos tipos de belleza, la belleza masculina y la femenina, correspondiéndose con la oposición platónica de lo heroico y la fuerza frente a la tranquilidad. La belleza es, según Cicerón, o bien digno-majestuosa o bien decorativo-graciosa: «cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas: venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem». Cit. en BRUYNE, Edgar de. *Historia de la estética. La Antigüedad griega y romana*. Madrid: Biblioteca de Autores españoles, 1963, t. I, p. 242.

7. Este aspecto se aprecia incluso en la arquitectura. Leon Battista Alberti, transmitiendo algunas ideas del legado de la Antigüedad en su tratado de arquitectura, señala que a las diosas más gráciles, como Venus, Diana o las Musas, se les debe consagrar templos que imiten la gracilidad de las doncellas y la ternura de la flor de la edad; sin embargo, a Hércules, a Marte y a los dioses más poderosos, se deben construir templos que transmitan más autoridad por su sobriedad que por su belleza. Alberti (Libro VII, cap. III.). La edición manejada es ALBERTI, León Battista. *De Re Aedificatoria*. Madrid: Akal, 1991.

8. Cfr. BLÁZQUEZ MATEOS, Eduardo. «El ideal de belleza femenino en el Renacimiento». *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* (Zaragoza), 68 (1997), pp. 25-43.

9. KRISTELLER, Paul Oskar. *El pensamiento renacentista y las artes*. Madrid: Taurus, 1986, p. 106.

10. VILLA, Rocío de la. «Hombre, belleza y juicios estéticos en Giovanni Pico della Mirandola». *ER. Revista de Filosofía*, 7-9 (1988-1989), pp. 231-240.

11. Cfr. SARANYANA, Josep Ignasi. *La discusión medieval sobre la condición femenina*. Salamanca: Universidad Pontificia, 1997.

12. ACCATI, Luisa. «Imágenes de mujeres, palabras de hombres. La belleza en Venecia entre finales del Cuatrocientos y principios del Quinientos». *Arenal. Revista de Historia de las mujeres*, 3 (1), 1996, pp. 59-72.

13. CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1999, p. 120.

14. Baste recordar las palabras de Winckelmann en el XVIII: «¿Qué es lo que tendría de hermoso la mujer, que nosotros no tuviésemos? Porque hasta un busto hermoso es de poca duración, y la Naturaleza no lo ha hecho para la belleza, sino para criar a los hijos. Con tal intención no puede mantenerse bello. En cambio, la belleza es propia de los hombres, aún en la vejez, y se puede decir de muchos ancianos que son hermosos». WINCKELMANN, Johann J. *Lo bello en el arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1964, p. 26.

15. Cfr. MINOIS, Georges. *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*. Madrid: Nerea, 1987, p. 65. Del mismo modo, Catón criticaba que un hombre cuando llegaba a la ancianidad se retirase de los asuntos públicos para dedicarse a los asuntos domésticos, según el autor, propio de las mujeres, *Ibidem.*, p. 106.

16. RIPA, Cesare. *Iconología*. Madrid: Akal, 1987, 2 vol.

17. Cfr. MINOIS, Georges. *Historia de la vejez...*, pp. 351-354. Sin embargo frente al rechazo pictórico por representar a los políticos en edad avanzada la realidad ofrece un panorama bien diferente, *Ibidem*, pp. 385-386.

18. Cfr. ORTEGA LÓPEZ, Margarita. «Sospechosas, feas o brujas: las ancianas de la sociedad popular española del Antiguo Régimen». En: *Las edades de las mujeres*. Eds. PÉREZ CANTÓ, Pilar y ORTEGA LÓPEZ, Margarita. Madrid: Universidad Autónoma, 2002, pp. 387-403.

19. Para la narración de Salomé vid. Mt., 14, 1-12. Para el tema de Judith y la sierva, Libro de Judit, 10,5 y 10; 12, 15-20; 13, 3, 9 y 10.