

CELESTINAS, PARCAS Y DIOSAS: REPRESENTACIONES ARTISTICO-
LITERARIAS DE LA MUJER UNIDAS POR EL HILO

A Dissertation

by

ALICIA ZAVALA GARCIA

Submitted to the Office of Graduate and Professional Studies of
Texas A&M University
in partial fulfillment of the requirements for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Chair of Committee,	Alessandra Luiselli
Committee Members,	José Pablo Villalobos
	Juan Carlos Galdo
	Edward Murguia
Head of Department,	María Irene Moyna

May 2016

Major Subject: Hispanic Studies

Copyright 2016 Alicia Zavala Garcia

ABSTRACT

“Celestinas, parcas y diosas: representaciones artístico-literarias de la mujer unidas por el hilo,” studies iconography and literary works to analyze the relationship between women and thread throughout history. There are examples dating from Greek mythology and pre-Columbian goddesses up to the present in which women can be observed with thread in their hands. Thread is the framework of the research because of its symbolic value. Thread opens a window of interpretations and metaphors depending on the circumstances in which it is used. Furthermore, these symbolic connections are apparent in the unconscious metaphoric uses of verbs such as “spin” and “weave” to represent the linking together of thoughts and words into narrative patterns. One of the expressions most commonly used when talking about people who are in government is that “they pull the strings,” implying by this that they have the power to move society at their will. In this sense, the thread is a metaphor of control and power that a few have over many.

The dissertation is based on an extensive reading of different areas such as anthropology, Greek mythology, indigenous studies and current literary works. The ultimate outcome creates a unique interdisciplinary perspective on women studies. The investigation demonstrates that the tasks resulting from manipulating yarn such as spinning and weaving have given women a sense of empowerment with which they have been able to express and denounce the abuses they have been victims of, and I also prove

that what began as an imposition or occupation has become an asset as women have slowly learned to master these skills.

RESUMEN

“Celestinas, parcas y diosas: representaciones artístico-literarias de la mujer unidas por el hilo” estudia la iconografía y obras literarias para analizar la relación entre las mujeres y el hilo a través de la historia. Existen ejemplos que datan de la mitología griega, las diosas precolombinas hasta el presente en los cuales se puede observar a la mujer con el hilo entre sus manos. El hilo y su flexibilidad abren una ventana de interpretaciones y metáforas dependiendo de las circunstancias en las cuales se esté utilizado. Es por esta razón que el hilo es lo que sirve de marco teórico a la presente investigación. Las conexiones simbólicas son evidentes en el uso metafórico que inconscientemente se le da a algunos verbos, por ejemplo, “hilar” y “tejer” para representar la vinculación de pensamientos y palabras en los patrones narrativos. Una de las expresiones más comunmente utilizada cuando se habla de las personas que están en el gobierno es que “ellos son quienes mueven los hilos”, dando a entender con esto que ellos tienen el poder para mover la sociedad a su voluntad. En este sentido, el hilo es una metáfora de control y el poder que unos pocos tienen sobre muchos.

La disertación se basa en la lectura extensiva de diferentes áreas de estudio como la antropología, la mitología griega y estudios de obras literarias indígenas actuales. El resultado final crea una perspectiva única e interdisciplinaria de los estudios de la mujer. La investigación demostró que las tareas que resultan de la manipulación del hilo, como lo son el hilar y tejer brindan a las mujeres un sentido de empoderamiento con el cual han sido capaces de expresar y denunciar los abusos de los cuales han sido víctimas. El

presente trabajo demostró que aquellos oficios que pudieron haber comenzado como una imposición o simple ocupación se han convertido en una herramienta de denuncia que las mujeres han aprendido a dominar.

DEDICATION / DEDICATORIA

Esta disertación está dedicada a mi padres, quienes muy a su manera me han apoyado durante los siete años de maestría y doctorado. Gracias por su comprensión, paciencia y por soportar mi ausencia todo este tiempo. Quiero que sepan que la mujer en la que me he convertido, es el resultado de todas sus enseñanzas y regaños. ¡Los amo!

A mis hermanos y sobrinos, porque por cada “¡Todavía no acabas la tesis!” que me decían, provocaban una sonrisa, pero también me inyectaban fuerzas para continuar y poder decirles, ¡Aquí está, ya la terminé!

A los profesores que formaron parte del comité. Especialmente a la Dra. Luiselli por toda la ayuda que me brindó y por las largas horas de charla en su oficina que hacían que la carga de trabajo se sintiera más ligera.

A todos ellos, muchas gracias.

INDICE

	Page
ABSTRACT	ii
RESUMEN	iv
DEDICATION / DEDICATORIA	vi
INDICE	vii
LISTA DE FIGURAS	ix
CAPITULO I INTRODUCCION	1
1.1 Marco histórico	4
1.2 La mujer en la Prehistoria	6
1.3 La mujer en la Edad Antigua	7
1.4 La mujer en la cultura mesoamericana	9
1.5 La mujer en la Edad Media	10
1.6 La mujer en la Edad Moderna	13
1.7 La mujer en la Edad Contemporánea	15
1.8 División de la tesis	18
CAPITULO II EL INICIO DEL HILO MITOS ENTRETEJIDOS	32
2.1 Las Moiras: tejedoras del hilo de la vida y la muerte	35
2.2 Ariadna: el hilo que guía	48
2.3 Atenea y Aracne: el hilo desafiante	53
2.4 Penélope: el hilo de la fidelidad y el tejido del tiempo	68
CAPITULO III DEL HILO DE LA RUECA AL HILO SAGRADO	75
3.1 Introducción a lo cotidiano y su estudio	75
3.2 La Querelle des femmes	78
3.3 El huso y la rueca	83
3.4 La mujer imaginada: pura o pecadora	98
3.5 Eva: la pecadora	103
3.6 María: la pura	107
3.7 El hilo sagrado de la Virgen María	117

	Page
CAPITULO IV HILOS QUE HABLAN Y CREAN, TEJIDOS CULTURALES QUE	
SE LEEN	122
4.1 La invención y desarrollo de la escritura	122
4.2 Elaboración y lectura de los códices	127
4.3 Traducción y clasificación de los códices	130
4.4 Las mujeres en la cultura mesoamericana y las diosas del Códice Borgia .	134
4.5 Tlazolteotl	139
4.6 Xochiquetzal	144
4.7 Ix Chel	148
4.8 Ixtab	153
4.9 Hilanderas y tejedoras indígenas	155
4.10 El hilo, la creación del universo y el tejido del ser humano	164
 CAPITULO V EL HILO PICTORICO, BORDADOR DE HISTORIAS Y TEJEDOR	
DE REDES	168
5.1 La Celestina	168
5.2 El cordón de Melibea y su simbolismo	178
5.3 La Dama de Shalott	183
5.4 La Dama de Shalott: el hilo aprisionador	183
5.5 La Dama de Shalott y los mitos griegos	197
 CAPITULO VI CONCLUSIONES	 205
 OBRAS CITADAS	 218

LISTA DE FIGURAS

	Page
Figura 1. <i>Las tres Moiras</i> . Relieve encontrado en Scholoss Tegel, Berlín. “Reprinted from Jover Peris, Ivan. “Moiras: las hilanderas del destino”. <i>Alberri: Quaderns d’investigacio del centre d’estudis contestants</i> 22 (2012): 95-116. Impreso.”	39
Figura 2. <i>Brocal de pozo o Puteal de la Moncloa</i> (Siglo 1 d. C.), nacimiento de la diosa Atenea y las Moiras a su lado. Museo Arqueológico de Madrid. “Reprinted from Domingo, Beatriz. “El relieve del nacimiento de Atenea en el Puteal (Brocal de Pozo) de La Moncloa.” <i>Catálogo del Museo Arqueológico Nacional</i> (2000): 1-11. Impreso.”	46
Figura 3. <i>El triunfo de la muerte o los tres destinos</i> (1510-1520). Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra. “Reprinted from V&A. The World’s Leading Museum of Art and Design. Londres. <i>Victoria and Albert Museum</i> . Web.8 July 2014. < http://www.vam.ac.uk/ >.”	47
Figura 4. Strudwick, John M. <i>Un hilo de oro</i> (1885). Tate Gallery, Londres, Inglaterra. “Reprinted from Stardwick, John M. <i>Un hilo de oro</i> . 1885. Londres. <i>Tate Gallery</i> . Web. 8 July 2016. < http://www.tateimages.com/ >.”	48
Figura 5. Westall, Richard. <i>Teseo y Ariadna en la entrada del laberinto</i> (1810). North Lincolnshire Museum, Inglaterra. “Reprinted from Westall, Richard. <i>Teseo y Ariadna en la entrada del laberinto</i> (1810). <i>The Athenaeum</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.the-athenaeum.org/ >.”	50
Figura 6. Fernandes Ferreira, Marcos Vinicius. <i>El hilo de Ariadna</i> (2007). “Reprinted from Fernandes Ferreira, Marcos Vinicius. <i>El hilo de Arianda</i> . 2007. <i>Picasso mio galería en línea</i> . Web. 8 July 2014. < http://www.picassomio.com/ >.”	52
Figura 7. Fidias. Parte del <i>Friso de las Panateneas</i> (siglo V a. C.) Museo del Louvre, París. “Reprinted from Fidias. Parte del <i>Friso de las Panateneas</i> (siglo V a. C.) Museo del Luvre. Web. 8 July 2014. < http://www.louvre.fr/en/ >.”	55
Figura 8. Tintoretto, Jacopo Comin. <i>Atenea y Aracne</i> (1543-1544) Galería Uffici, Florencia, Italia. “Reprinted from Tintoretto, Jacopo Comin. <i>Atenea y Aracne</i> (1543-1544). <i>Gallerie degli Uffizi</i> . Web. 8 July 2014.	58

	Page
Figura 9. Rubens, Pedro Pablo. <i>Palas y Aracne</i> (1636-1637) Virginia Museum of Fine Arts. “Reprinted from Rubens, Pedro Pablo. <i>Palas y Aracne</i> (1636-1637) <i>Virginia Museum of Fine Arts</i> . Web. 8 July 2014. < http://www.vmfamuseum.com/ >.”	60
Figura 10. Veronese, Paolo. <i>Aracne o la Dialéctica</i> (1578-1582) Palazzo Ducale, Venecia, Italia. “Reprinted from Veronese, Paolo. <i>Aracne o la Dialéctica</i> (1578-1582) <i>Palazzo Ducale</i> . Web. 8 July 2014. < http://www.palazzoducale.visitmuve.it/ >.”	61
Figura 11. Rubens, Pedro Pablo. <i>El banquete de Tereo</i> (1636-1637) Museo del Prado, Madrid España. “Reprinted from Rubens, Pedro Pablo. <i>El banquete de Tereo</i> (1636-1637) <i>Museo del Prado</i> . Web 8 July 2014. < http://www.museodelprado.es/en >.”	67
Figura 12. Waterhouse, John William. <i>Penélope y sus pretendientes</i> (1912) Aberdeen Art Gallery and Museum. Aberdeen, Reino Unido. “Reprinted from Waterhouse, John William. <i>Penélope y sus pretendientes</i> (1912) <i>Aberdeen Art Gallery and Museum</i> . Web. 8 July 2014. < http://www.aagm.co.uk/ >.”	72
Figura 13. Caro Baroja, Julio. <i>Lámina X, ruecas</i> . “Reprinted from Caro Baroja, Julio. <i>Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y la fabricación del hilo</i> , Madrid: Museo del Pueblo Español, 1950. Impreso. (42)”	84
Figura 14. Caro Baroja, Julio. <i>Lámina VI, husos</i> . “Reprinted from Caro Baroja, Julio. <i>Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y la fabricación del hilo</i> , Madrid: Museo del Pueblo Español, 1950. Impreso. (38)”	85
Figura 15. <i>Mujer con la rueca en la mano y una canasta de espinacas en la cabeza</i> (1385). “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos” <i>Arte y vida cotidiana en la época medieval</i> . Zaragoza: Institución “Fernando el católico”, Excma. 2008. Impreso.”	88
Figura 16. Bourdichon, Jean. <i>Les quatre etats de la société; L’Artisan ou Le Travail</i> (1505-1510) Escuela de Bellas Artes, París. “Reprinted from Bourdichon, Jean. <i>Les quatre etats de la société; L’Artisan ou Le Travail</i> (1505-1510) <i>École Nationale Supérieure des Beaux-Arts</i> (ENSBA). Web 8 July 2014. < http://www.beauxartsparis.com/fr >.”	91

- Figura 17. “Pamphile of Kos” *De claris mulieribus* (1361-62). Biblioteca Nacional, París, Francia. “Reprinted from “Pamphile of Kos” *De claris mulieribus* (1361-62). *Medieval & Renaissance Material Culture*. Web. 8 July 2014. <<http://www.larsdatter.com/>>.” 92
- Figura 18. “Venturia” *De claris mulieribus* (1361-62). Biblioteca Nacional, París, Francia. “Reprinted from “Venturia” *De claris mulieribus* (1361-62). *Medieval & Renaissance Material Culture*. Web. 8 July 2014. <<http://www.larsdatter.com/>>.” 92
- Figura 19. Dufour, Antoine. “Mujer hilando” *La vie des femmes célèbres* de 1505. Musée Dobree, Nates, Francia. “Reprinted from Optiz, Claudia. “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500).” *Historia de las mujeres en Occidente*. 2. La Edad Media. Madrid: Taurus, 1992. 321-400. Impreso. 5 vols.” 94
- Figura 20. *Gaia Caecilia o Tanaquil en su telar, mientras que las mujeres hilan la lana* (Siglo XV) Biblioteca Nacional, París, Francia. “Reprinted from *Gaia Caecilia o Tanaquil en su telar, mientras que las mujeres hilan la lana* (Siglo XV). *British Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts*. Web. 8 July 2014. <<http://www.bl.uk/catalogues/>>.” 95
- Figura 21. *Expulsión del Edén: Adán escarbando y Eva hilando*. Folio 8r de la muestra Hunterian Psalter de Glasgow University Library MS Hunter 229. “Reprinted from “Expulsión del Edén: Adán escarbando y Eva hilando”. *The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow Library MS Hunter 229*. Web 9 July 2014..... 105
- Figura 22. *Eva con el huso en la mano*. Catedral de Monreale, Sicilia, Italia. “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.” 106
- Figura 23. *Eva con sus hijos y Adán sembrando*. Monasterio de Santa María de Sigüenza, Aragón, España. “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.” 107

- Figura 24. *Anunciación*, detalle a la decoración del muro del lado del Evangelio de la iglesia de Sandreo de Sorpe, Siglo XII. “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.” 110
- Figura 25. Bertam, Meister. *The visit of the Angels or “The Knitting Madonna”* (1390). “Reprinted from Thomas, Mary. *Mary Thomas’s Knitting Book*. New York: Morrow & Co, 1938. Print.” 110
- Figura 26. Besancon, Jaques. *María tejiendo con Jesús en los pies* (1490). Ludolph of Saxomy. París, Francia. “Reprinted from Besacon, Jaques. *María tejiendo con Jesús en los pies* (1490). *The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow Library MS Hunter 229*. Web 9 July 2014. <<http://www.special.lib.gla.ac.uk/>>.” 112
- Figura 27. Maestro de Catalina de Clèves. *La sagrada familia trabajando* (1440). *Libro de las horas de Catherine de Clèves*. The Morgan Library & Museum, Utrecht, Nueva York. “Reprinted from Maestro de Catalina de Clèves. *La sagrada familia trabajando* (1440). *The Morgan Library & Museum. The Hours of Catherine of Cleves*. Web 9 July 2014. <<http://www.themorgan.org/>>.” 112
- Figura 28. Melchior Schmidtner, Johann George. *Nuestra Señora de Knotenlöserin* (Desatanudos) (1700), Iglesia de San Peter am Perlach, Augsburgo, Alemania. “Reprinted from *Nuestra Señora de Knotenlöserin* (Desatanudos) (1700). Mary who unties knots. Web 9 July 2014. <<http://www.mariequidefaitlesnoeuds.com/fr/>>.” 116
- Figura 29. Mainardi, Sebastiano. *Asunción o Virgen del cingulo* (1490), Capilla Baroncelli, Iglesia de la Santa Croce, Florencia, Italia. “Reprinted from Salvador González, José María. “La Iconografía de *La Asunción de la Virgen María* 118
- Figura 30. Granacci, Francesco. *Madonna della cintola* (1616), Museo de la Academia, Florencia, Italia. “Reprinted from Granacci, Francesco. *Madonna della cintola* (1616). *The Assumption gallery*. Web. 10 July 2014. <<http://www.catholictradition.org/>>.” 120
- Figura 31. “Tlazolteotl, lámina 55”. “Reprinted from *Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso. 55.” 129

Figura 32. “Nacimiento de la raza humana”, lámina 37. “Reprinted from Melgarejo, Vivanco José Luis. <i>Códice Vindobonensis</i> . Xalapa, Ver: Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, 1980. Impreso. 37.”	138
Figura 33. “Tlazolteotl en posición de parto”, lámina 40. “Reprinted from Martínez, Marín Carlos. <i>Códice Laud</i> . México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1916. Impreso. 40.”	140
Figura 34. “Tlazolteotl-Toci”, lámina 12. “Reprinted from <i>Códice Borgia</i> . México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso. 12.”	142
Figura 35. “Tlazolteotl en posición de parto”, lámina 40. “Reprinted from Martínez, Marín Carlos. <i>Códice Laud</i> . México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1916. Impreso. 40.”	143
Figura 36. “Tlazolteotl”, lámina 26. “Reprinted from Maarten, Jansen, Anders, Ferdinand, García Reyes, Luis y Van der Loo, Peter. <i>Códice Cospi</i> . México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso. 26.”	144
Figura 37. “Xochiquetzal”, lámina 18. “Reprinted from Maarten, Jansen, Anders, Ferdinand, García Reyes, Luis y Van der Loo, Peter. <i>Códice Cospi</i> . México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso. 18.”	145
Figura 38. “Festividad de Atamalqualiztli”, folio 254r. “Reprinted from De Sahagún, Bernardino y Del Paso y Troconso Francisco. <i>Códice Matritense del Real Palacio</i> . Madrid: Hauser y Menet, 1906. Impreso.”	147
Figura 39. “Ix Chel tejiendo en el telar de cintura”, lámina 79. “Reprinted from Escalante, Henández R. <i>Códice Madrid: Tro-cortesiano</i> . Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.”	149
Figura 40. “Ix Chel con vasija en las manos”, lámina 30 a. “Reprinted from Escalante, Henández R. <i>Códice Madrid: Tro-cortesiano</i> . Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.”	151
Figura 41. Took, Thalia. <i>Ixchel, Mayan Triple Goddess of the Moon and Weaving</i> (2013). A Muse-ing Grace Gallery. “Reprinted from Took, Thalia. <i>Ixchel, Mayan Triple Goddess of the Moon and Weaving</i> (2013). A Muse-ing Grace Gallery. Web. 18 Nov. 2015. < http://www.thaliatook.com/AMGG/ixchel.php >.”	153

	Page
Figura 42. Anónimo. "Ixtab", lámina 53a. "Reprinted from Rossell, Cecilia. <i>Códice Dresden</i> . México: INAH, 1994. Impreso."	154
Figura 43. "Mujer frente al telar". "Reprinted from De Sahagún, Bernardino. <i>Códice Florentino</i> : Secretaría de Gobernación, 1979. Impreso."	156
Figura 44. "Mujer enseñando a su hija a usar el telar de cintura". "Reprinted from Berdan, Frances, Rieff Anawalt, Patricia. <i>The Essential Codex Mendoza</i> . Berkeley: University of California Press, 1997. Impreso."	157
Figura 45. "Fraile golpeando a las tejedoras de telar" (693). "Reprinted from Poma de Ayala, Felipe Guaman. <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> . Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso."	159
Figura 46. "Sacerdote golpeando a las tejedoras de telar" (597). "Reprinted Poma de Ayala, Felipe Guaman. <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> . Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso."	160
Figura 47. "Hilanderas de 80 años "(215). "Reprinted Poma de Ayala, Felipe Guaman. <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> . Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso."	161
Figura 48. " <i>Acllacona</i> (las elegidas)" (197). "Reprinted Poma de Ayala, Felipe Guaman. <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> . Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso."	162
Figura 49. Goya, Francisco. <i>Capricho 44, Hilan delgado</i> (1799). Museo del Prado, Madrid. "Reprinted from Goya, Francisco. <i>Capricho 44, Hilan delgado</i> (1799). Museo del Prado. Web 10 Dec. 2015. < http://www.museodelprado.es/en >."	170
Figura 50. Picasso, Pablo. <i>La Celestina</i> (1904). Musée National, París. "Reprinted from Picasso, Pablo. <i>La Celestina</i> (1904). <i>Musée National</i> . Web 10 Dec. 2015. < http://www.museepicassoparis.fr/ >."	172
Figura 51. Waterhouse, John William. " <i>Harta estoy de tinieblas</i> " dijo la Dama de Shalott (1915). Art Gallery of Ontario, Canadá. "Reprinted from Waterhouse, John William. " <i>Harta estoy de tinieblas</i> " dijo la Dama de Shalott (1915). <i>Art Gallery of Ontario</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.ago.net/ >."	187
Figura 52. Egley, William Maw. <i>La Dama de Shalott</i> (1858). Sheffield City Art Galleries, Inglaterra. "Reprinted from Egley, William Maw. <i>La Dama de</i>	

	Page
<i>Shalott</i> (1858). <i>Jone's Celtic Encyclopedia</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.mayjones.us/jce/shalott.html >.”	189
Figura 53. Waterhouse, John William. <i>La Dama de Shalott (en bote)</i> (1888). The Tate Gallery, Londres, Inglaterra. “Reprinted from Waterhouse, John William. <i>La Dama de Shalott (en bote)</i> (1888). <i>The Tate Gallery</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.tateimages.com/ >.”	191
Figura 54. Robertson, George Edward. <i>La Dama de Shalott llegando a Camelot</i> (1900). Royal Academy, Inglaterra. “Reprinted from Robertson, George Edward. <i>La Dama de Shalott llegando a Camelot</i> (1900). <i>Artnet</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.artnet.com/ >.”	192
Figura 55. Waterhouse, John William. <i>La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote)</i> (1894). Leeds Art Gallery, Leeds, Inglaterra. “Reprinted from Waterhouse, John William. <i>La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote)</i> (1894). <i>The Art and Life of John William Waterhouse</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.johnwilliamwaterhouse.com/ >.”	195
Figura 56. Holman Hunt, William. <i>La Dama de Shalott</i> (1886-1905). Manchester Art Gallery, Inglaterra. “Reprinted from Holman Hunt, William. <i>La Dama de Shalott</i> (1886-1905). <i>ArtUk</i> . Web. 10 Dec. 2015. < http://www.artuk.org/ >.”	201

CAPITULO I

INTRODUCCION

En 1779 Francisco Goya puso a la venta su *Colección de estampas de asuntos caprichosos, inventados y grabadas al aguafuerte*. Esta colección es considerada por los expertos como la obra más significativa de la faceta del pintor aragonés como grabador. La serie consta de ochenta grabados o caprichos en los cuales se encuentra satirizada la sociedad española de finales del siglo XVIII. La primera mitad de los grabados es muy realista, aunque al mismo tiempo es satírica y crítica. La segunda parte de los caprichos está formada por grabados fantásticos en los cuales aparecen seres extraños, tenebrosos y horribles. Dentro de las ochentas estampas se encuentra una que lleva por título *Hilan delgado* (fig. 55). En este *Capricho* se observa tres mujeres ancianas hilando. Una de ellas tiene el huso y la rueca en las manos, mientras las otras la miran. En el fondo de la imagen se ve un grupo de niños enredados entre finos hilos que cuelgan del techo. En la descripción de este *Capricho*, el cual se encuentra en el Museo del Prado de Madrid, se lee “Hilan delgado y la trama que urden ni el diablo la podrá deshacer”. Por otro lado, en la descripción de la Biblioteca Nacional de este mismo grabado se lee, “Las alcahuetas llevan una cuenta muy cabal de sus tercerías, y se hacen pagar muy bien los niños que van despachando, y se ven detrás como cerros de lino”. Estos comentarios sobre el capricho cuarenta y cuatro de Goya hacen recordar a la más famosa célebre e inolvidable alcahueta de las letras españolas, la Celestina de Fernando Rojas. En 1903 Pablo Picasso pintó uno de los retratos más reconocidos de la Celestina. En esta imagen se ve a una

mujer anciana y tuerta que bien podría ser cualquiera de las tres que aparecen en el capricho de Goya.

En el catálogo en línea de los *Caprichos*, Juan Carrete Parrondo describe a las mujeres del grabado de Goya como “horribles mujeres, mezcla de brujas, celestinas y parcas, son calculadoras, metódicas y frías. Expertas en decidir destinos ajenos, quien cae en sus manos puede perecer aún antes de haber vivido” (35). Otra interpretación del aguafuerte que se debe mencionar es la que aparece en *El libro de los caprichos Francisco Goya. Dos siglos de interpretaciones [1799-1990]. Catálogo de los dibujos, pruebas de estados, láminas de cobre y estampas de la primera edición*: “Son las Parcas, pues Cloto aparece dando la estopa al hilado, lo cual no se aleja demasiado de los recetarios iconográficos tradicionales; Laquesis, al no tener hebra que hilar, lleva la escoba y, finalmente, Átropos, caracterizada por su ceguera, tiene a su lado una cruceta de la que penden las almas (representadas, siguiendo viejos clichés, como niños) hiladas”. (Mantilla 179)

Las citadas interpretaciones y descripciones de los grabados tienen varios elementos en común: primero, son mujeres ancianas que se dedican a la alcahuetería y que por consiguiente tienen en sus manos el destino de las demás personas. El otro elemento que comparten es el hilo. Si bien en la pintura de la Celestina no aparece el hilo, dentro de la novela es el hilado y la acción de hilar lo que da entrada a la alcahueta a la casa de Melibea. Se puede decir que, con el hilo, Celestina no solo envuelve y retuerce el hilado, sino que va tejiendo la telaraña con la cual atraerá a sus víctimas para atraparlas y lograr su objetivo. El hilo es pues, el elemento que une con mayor fuerza a

estas cuatro mujeres y es el hilo también el que unirá, tejerá y dará forma a esta investigación.

Quizás lo primero que se debe preguntar es ¿Por qué se habla muy poco de la mujer en la historia y sin embargo existen infinidad de imágenes sobre ella? Dichas imágenes ayudan a tejer una teoría de lo que podría haber sido la historia de la mujer, su papel dentro de la sociedad. Sin embargo, habrá que preguntarse también ¿Por qué la mujer ha sido representada, pintada, esculpida, pero escasas veces se le ha otorgado la libertad de contar su propia historia? Tomando en cuenta que toda creación artístico-literaria es la interpretación, adaptación y copia visual y/o textual del objeto original, se puede decir que las pinturas, esculturas y las descripciones de los personajes femeninos en las obras artísticas y literarias no son más que las interpretaciones de lo que una mujer representaba, en otras palabras, es la visión que el hombre tiene de ella.

Dicho lo anterior, el propósito de esta tesis es analizar la relación que existe entre la mujer y el hilo a través de la historia. Existen ejemplos que van desde la mitología griega, y las diosas prehispánicas hasta nuestros días en los cuales la mujer tiene el hilo en sus manos o se encuentra haciendo la labor del hilado. El objetivo de la investigación es estudiar las diferentes representaciones pictóricas y obras literarias en las cuales aparecen la mujer y el hilo. Se pretende encontrar una relación mística, religiosa y en ocasiones de carácter socio-económico entre ellos. También se contempla la posibilidad de que dicha iconografía encierre elementos de la historia de la mujer que ayuden a comprender de una manera mejor la experiencia histórica del género femenino a través de los siglos. Lo más importante para esta investigación es demostrar como la mujer a lo

largo de la historia se ha valido del tejido para denunciar los abusos de los cuales ha sido víctima, logrando de esta manera poner esta labor a la misma altura de la escritura. Así pues, se demostrará que aquello que pudo haber comenzado como una imposición, poco a poco en las manos de la mujer se ha convertido en una herramienta de empoderamiento y denuncia.

1.1 Marco histórico

En la década de los sesentas surgió la llamada segunda ola del feminismo¹ lo cual trajo consigo entre otras cosas, un interés por conocer el papel que la mujer ha ocupado en la historia. Trabajos como los de Renate Bridenthal y Claudia Koonz *Becoming Visible. Women in European History*, Anna Davin, “Women and History”, *The Body Politic*, *Women’s Liberation in Britain 1969-1972* y Carl N Degler, *Is there a History of Women?: an inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 14 March 1974* llegan a la conclusión de que la mujer se ha caracterizado por su invisibilidad. Esto, debido a que su lugar y sus roles dentro de la sociedad siempre han estado relegados a la esfera de lo privado, del hogar y por tanto ha permanecido en las sombras, a la sombra del hombre.

Es claro que se debe rechazar la idea de aceptar que la mujer nunca ha salido del espacio privado, puesto que existen trabajos de historiografía académica en los cuales aparecen mujeres que sobresalieron en su época. Dichas mujeres ocuparon puestos de reinas, religiosas y hasta guerreras. No obstante, se debe recordar que la mayoría de las

¹ Durante el siglo XVIII, siglo de la Ilustración o Siglo de las luces como también es conocido, surgieron escritoras como Olimpia de Gouges (*Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*, 1791) y

mujeres estuvieron en estas posiciones. Así que se tiene que buscar textos, documentos, investigaciones que vayan más allá de lo evidente y de lo que ya se ha escrito. Sin embargo, se debe evitar caer en generalizaciones o en estereotipos y crear un enfoque que permita superar la dicotomía de víctima por un lado y de reina/religiosa/guerrera que ha alcanzado sus objetivos por el otro.

Para lograr el objetivo de un estudio cuya figura principal sea la mujer se tiene y se debe ir más allá de los estudios tradicionales. Se debe echar mano de estudios sociológicos, antropológicos y literarios, puesto que estos han estudiado a la mujer desde una perspectiva diferente. Como se dijo anteriormente a finales de la década de los sesentas y principios de los setentas existió un auge de estudios historiográficos de la mujer. Estudios como *Women: The Longest Revolution* de Juliet Mitchell, *Placing Women in History: Definitions and Challenges* de Gardar Lerner y *Women on Top* de Natalie Zemon Davies, por mencionar algunos, plantean y elaboran marcos interpretativos nuevos para el estudio de la mujer. Dicha propuesta intenta crear una historia que abarque el estudio e investigación de la esfera privada, la estructura de la familia, la sexualidad, reproducción, el trabajo doméstico y la cultura femenina. Al indagar los diferentes aspectos de la vida se pretende crear una visión más profunda de la experiencia histórica de la mujer.

Uno de los trabajos que mejor resume lo dicho anteriormente es *Historia de las mujeres en Occidente* (1991) coordinada por George Duby y Michelle Perrot. Dicha obra consta de cinco volúmenes que abarcan las diferentes etapas de la historia: Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, Siglo XIX y Siglo XX. El propósito de estos volúmenes es

recopilar las distintas miradas que se han hecho a la historia de la mujer e ilustrar las diferentes condiciones sociales, religiosas, y culturales para terminar con el estereotipo que se ha creado de la imagen de la mujer a través de los siglos. Debido a que el presente estudio abarca una gran parte de la historia, se analizará brevemente la vida de la mujer en las diferentes edades de la historia. La idea es hacer un resumen acerca de las actividades y roles que las mujeres llegaron a ocupar o que simplemente les fueron asignados.

1.2 La mujer en la Prehistoria

De acuerdo con los trabajos arqueológicos y antropológicos de Margarita Sánchez Romero, publicados en su libro *Las mujeres y la paz. Génesis y evolución de conceptualizaciones, símbolos y prácticas* (2004), el papel de la mujer era preparar los alimentos y cuidar de los miembros del grupo. Sánchez sostiene que no existe evidencia alguna de que las mujeres no hubieran participado de la caza o participado en las labores de talla de piedra o metalurgia. Además, según los restos humanos encontrados en las localidades españolas de Monachil, Motilla del Azuer en Daimiel, Peñalosa y Galera en Granada; los restos de la mujer muestran que ésta trabajaba demasiado con la parte superior del cuerpo, lo cual puede significar que ejercía actividades como la molienda del cereal o el acarreo de objetos pesados de un lugar a otro.

Por su parte la arqueóloga María Ángeles Querol y Consuelo Triviño Anzola, en su obra *La mujer en el origen del hombre* (2000), trata de demostrar la importancia de la recolección que llevaba a cabo la mujer. Según Querol y Triviño, algunos grupos pretecnológicos del África y Oceanía en los que el hombre se dedicaba exclusivamente a

la caza, el sustento de éste dependía en un 90 % a la recolección de vegetales realizada por la mujer. Con este argumento, la arqueóloga quiere evidenciar el valor del papel de la mujer en la alimentación y preservación del grupo. En cuanto a la religión, si es que existía alguna, existen infinidad de figurillas que datan de la era prehistórica, en las cuales se aprecia el cuerpo de una mujer y que se presume representaban a la Gran Diosa o Gran Madre (Ashe 10). La mayoría de estas estatuas diminutas tienen grandes senos y vientres exagerados como indicios de la maternidad, fertilidad, sustento y la abundancia. Se cree que las estatuillas de la Gran Madre o Gran Diosa son los objetos de culto y arte más antiguos que se conocen. Además de que se les ha encontrado en un territorio muy extendido que va desde Siberia hasta los Pirineos en Europa (Neumann 94, 96: James 21-22).

1.3 La mujer en la Edad Antigua

En “Sobre la situación de la mujer en la antigüedad clásica” de Juan Carlos Tello Lázaro, el autor habla de la situación social y jurídica a la que las mujeres romanas y griegas estaban sujetas durante este periodo histórico. Tello dice que ni las mujeres griegas ni las romanas tenían la capacidad política y por lo tanto no formaban parte de la polis. De hecho eran sus padres primero y maridos después quienes tenían control de su vida. La mujer griega era limitada al rol reproductivo, puesto que de la educación de los hijos el encargado era el hombre. En tanto que la mujer romana tenía un poco de acceso a la vida fuera del hogar. Es decir, la mujer romana participaba en banquetes, podía aconsejar a su marido y colaboraba con una parte de la crianza y educación de los hijos.

Las mujeres eran consideradas como seres inferiores que actuaban por causa de la pasión y no de la razón. Los grandes pensadores y filósofos contribuyeron en gran medida a este pensamiento. Por ejemplo, Sócrates decía que la mujer era inferior por naturaleza. Aristóteles creía que las mujeres eran seres humanos defectuosos, por ejemplo, en *Historia de los animales I* el filósofo escribe lo siguiente: “La hembra, ya que es deficiente en calor natural, es incapaz de preparar su fluido menstrual al punto del refinamiento, en el cual se convierte en semen (es decir, semilla). Por lo tanto, su única contribución al embrión es su materia, un campo en el cual pueda crecer. Su capacidad para producir semen es su deficiencia” (728). Aristóteles afirmaba que la mujer necesitaba de la tutela del hombre, puesto que éste era quien dominaba la sociedad debido a su inteligencia. “La relación entre el varón y la hembra es por naturaleza aquella en la que el hombre ostenta una posición superior, la mujer más baja; el hombre dirige y la mujer es dirigida” (82).

Estas líneas de pensamiento pueden ser vistas en los escritos de los pensadores y en las obras literarias clásicas como *La Odisea*, *La Iliada* y *Teogonía*. La ley romana influenciada, sin duda, por los grandes pensadores y filósofos también afirmaba que la mujer era inferior al hombre, y por ende era él quien tenía todo derecho sobre ella. La mujer era propiedad del padre quien tenía la libertad de casarla con quien creyera sería el mejor marido para su hija. Una vez casada, la mujer era vista como un objeto cuyo propósito era la procreación de la familia, pues tenía que procrear por lo menos tres hijos, de otra manera el hombre no podría tomar posesión de su herencia (Rousselle 338).

1.4 La mujer en la cultura mesoamericana

El término Mesoamérica se utiliza para hablar del área geográfica que abarca el centro-sureste de México y la zona norte de Centroamérica donde florecieron varias de las principales culturas prehispánicas más importantes. Los pueblos que habitaron esta región compartían varios rasgos sociales, económicos, gastronómicos y religiosos. Para su estudio se le divide en tres períodos: preclásico, que data del año 1500 a. C. hasta el 200 d. C.; el período clásico abarca del 200 d. C. hasta el 900; y por último, el período posclásico que comienza en el año 900 y termina con la llegada de los españoles a estas tierras en 1521 (*En torno a la historia* 12-14). El desarrollo de estos pueblos fue muy notable pues pasaron de ser una comunidad recolectora a fundar grandes ciudades con magníficos centros ceremoniales. Cada una de las etapas muestra un crecimiento social, económico e incluso tecnológico. Sin embargo, el período clásico es el que más avances registra, sobre todo en los ámbitos políticos y económicos. La causa de este auge puede ser a que es en este tiempo cuando se consolidan las elites gubernamentales que al formar alianzas logran propagar su control político e ideológico (López y López 13-15).

En cuanto al estudio del papel de la mujer durante esta época, la investigación se divide en dos bloques. El primer grupo argumenta que la situación de la mujer prehispánica era óptima, ya que ésta era bien recibida dentro de la sociedad llegando a ocupar altos cargos dentro del gobierno (Spinden 437). Alma Luisa Spota arguye que la mujer azteca era bien educada al igual que el hombre, sin embargo, su preparación principal era la de convertirla en una buena esposa y ama de casa (71). Miguel León-portilla coincide con Spota y además agrega que los oficios que se le enseñaban a la

mujer eran aquellos que tenían lugar en la privacidad del hogar (*Toltecáyotl* 300). El segundo grupo ve a los pueblos precolombinos como sociedades patriarcales en las cuales la mujer estaba subordinada al hombre. Se cree que las mujeres contaban con derechos, pero éstos eran inferiores a los derechos de los hombres tenían (Soutelle 185). Se esperaba y exigía que la mujer permaneciera casta hasta el matrimonio y una vez casada debía ser fiel a su marido y hacerse cargo de los hijos. De hecho se plantea la posibilidad de que se le respetaba más por el hecho de ser madre que por ser esposas y compañeras de los hombres (Krickeberg 226). La discusión sobre la situación de la mujer indígena en los pueblos prehispánicos es muy amplia, razón por la cual será retomada en el tercer capítulo para de esta forma ahondar más en el tema.

1.5 La mujer en la Edad Media

Durante esta época la mujer comenzó a ocupar posiciones distintas a las que tenía en años anteriores. Sin embargo, las tareas y oficios seguían siendo aquellos que tenían como lugar de ejecución el hogar. Los clérigos y hombres de fe fueron algunos de los más interesados en continuar con la educación y comportamiento de las mujeres, y que ésta pudiera ser la razón por la cual se erigieron los dos grandes arquetipos religiosos de la época que perduran hasta nuestros días: Eva y la Virgen María. Se pretendía mantener alejadas de las intenciones y acciones de pecado al sexo femenino, así que se inventaron o mejor dicho se asignaron labores y tareas que mantuvieran ocupadas a las féminas y sobre todo las mantuvieran alejadas del deseo y el pecado.

Ante la particular voluptuosidad con que las mujeres parecen abandonarse a los placeres de la inercia y quedar en disposición para cualquier cosa o

persona capaz de hacer reales las extrañas fantasías a las que les encanta entregarse, no hay otro remedio que el trabajo: una serie de acciones lícitas y honestas, hilar, tejer, coser, bordar, remendar, que tienen ocupadas no sólo las manos de las mujeres, sino también, y esto es lo más importante, el pensamiento. (Casagrande 137)

Estas actividades ayudarían a que las mujeres, si eran pobres, tuvieran un oficio que les facilitara el ingreso monetario. De acuerdo con Francisco de Barberiano,² las hijas de caballeros y jueces también deberían de aprender las artes del aguja y el huso, puesto que esto las prepararía para su vida de casadas y las mantendría alejadas de los momentos melancólicos y el ocio. Quizás sea la insistencia en que la mujer aprenda y se dedique a las labores del hilado lo que ocasiona que las imágenes iconográficas y literarias sobre hilanderas sufran un ahuje durante este tiempo. Y es tal vez, por esta misma razón que los dos grandes arquetipos religiosos sean también pintados con el hilo en sus manos como muestra de que este ha sido siempre oficio de mujer sin importar su historia.

La filosofía griega tuvo gran eco durante este periodo histórico. Los pensamientos de Aristóteles ejercían gran influencia en el sector social y político de las sociedades medievales. Por ejemplo, su teoría sobre la polaridad de los sexos la cual señalaba que los hombres y las mujeres son significativamente diferentes y por lo tanto la superioridad del hombre era inminente. La obra aristotélica fue bien recibida por los

² Citado por Carla Casagrande en su artículo, “La mujer custodiada” que aparece en *Historia de las mujeres*, La Edad Media.

pensadores e intelectuales, razón por la cual sus textos fueron lecturas obligatorias en todas las universidades más importantes de la época. Fue durante este mismo periodo de tiempo y como respuesta a la propuesta de Aristóteles que surge la llamada “Querelle des femmes” que fue un complejo debate de carácter filosófico, político y literario que ponía en tela de juicio la inferioridad de la mujer.

La Querella de las mujeres comenzó en la Edad Media y se extendió hasta la Edad Moderna. Durante todos estos años la polémica se centró en la supuesta superioridad masculina sobre la inferioridad femenina. Una de las autoras más destacadas de esta controversia fue la escritora francesa Christine de Pisan quien en su obra *La ciudad de las damas* (1405) declaraba: “llegué a la conclusión de que al crear Dios a la mujer había creado un ser abyecto... ya que, si creemos a esos autores, la mujer sería una vasija que contiene el poso de todos los vicios y males... ¿Acaso ignoras que lo que más se discute y debate es precisamente lo que más valor tiene?” (7-8). Pisan argumentaba que la mujer estaba tan dotada de razón y era tan capaz como el hombre de recibir educación y de realizar proezas y acciones loables.

Otros de los autores que también salieron en defensa de las mujeres fueron Juan Rodríguez del Padrón quien en su obra *Triunfo de las donas* (1439-1441) pretende elaborar un discurso en el cual enumerará las características de ambos sexos para de esta manera saber cual de los dos es superior. Cuando el narrador se dispone a decir en voz alta las virtudes de las mujeres escucha una voz proveniente de una fuente cercana la cual le recita más de cincuenta argumentos a favor del género femenino. Diego de Varela en su *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (siglo XV) refuta cuatro

argumentos utilizados generalmente por los autores misóginos, oponiéndoles ejemplos y glosas que demuestran el error en el cual han caído aquellos que por tanto tiempo han atacado a las mujeres. Por su parte Álvaro de Luna en su *Libro de las virtuosas e claras mugeres* (siglo XV) sigue el modelo que Boccacio utilizó en *De mulieribus claris* (*De las claras, excelentes y más famosas damas*), y reúne biografías de la vida de mujeres ilustres y en cada una de las biografías hace una pequeña reflexión sobre la virtud más destacada de la mujer de la cual se está hablando.

Al parecer, una de las cosas más importantes durante esta edad de la historia, es el saber que a pesar de la gran controversia por la superioridad o inferioridad de la mujer, existían mujeres que sabían leer y escribir y que gracias a esto hoy se pueden leer y analizar sus legados. *La mujer medieval* (1991) coordinado por Ferruccio Bertini trata sobre las biografías de ocho mujeres medievales que nos permite ver la vida de la peregrina, la madre, la médico, la intelectual y la mística por mencionar algunos. Por su parte Katharina M. Wilson coordinó *Medieval Women Writers* (1984) en donde podemos apreciar las obras escritas por mujeres que vivieron entre los siglos IX y XIV.

1.6 La mujer en la Edad Moderna

Durante la Edad Moderna continuó la Querrela de las mujeres, el debate sobre la “inferioridad natural” de la mujer frente a la naturaleza varonil. Algunos padres de la iglesia continuaron leyendo y retomando como ley los escritos de Aristóteles para hacer ver a la mujer como artífice de las desdichas de la humanidad. Los moralistas del Humanismo habían creado la idea de como debería ser la mujer perfecta. En su libro *Instrucción de la mujer cristiana* (1523) Juan Luis Vives argumentaba que la mujer

perfecta se identificaba por tener varias virtudes, entre ellas la virginidad, la belleza, y la castidad. Ninguna de las virtudes señaladas por Vives incluyen que la mujer debe educarse o adquirir el conocimientos que vayan más allá del hogar.

A comienzos del siglo XVI en pleno Renacimiento, se argumentaba que la formación intelectual de la mujer era necesaria. No obstante, se limitaba a las áreas de lectura, escritura y religión. La construcción de centros educativos hizo más accesible la educación, sin embargo, se requería que hombres y mujeres fueran educados por separado, para evitar que las mujeres corrompieran a los hombres. El resultado de estas creencias fue que no se contaba con la infraestructura necesaria para mantener dos centros de estudios, así que las perdedoras una vez más fueron las del sexo femenino. Las familias optaban por educar a las jóvenes en el seno familiar o en algún convento. La educación de chicas consistía en aprender a leer, escribir, comprender la doctrina, a saber coser y quizás aprender a tocar algún instrumento musical.

Se podría decir que el acceso a la educación aún cuando fuera en el la casa o el convento, significaba un avance en la condición femenina. No obstante, la formación de la mujer se mantenía vigilada, pues los pensadores como Juan Luis Vives creían que si la mujer aprendía a leer, tendría que limitarse a leer obras determinadas para ella pues creía que “veloz es el pensamiento de la mujer y tonadizo por lo común, y vago y andariego, y no sé bien dónde le trae su propia lubricada ligereza” (993). Las obras que se deberían leer eran el Antiguo Testamento, vidas de santos y los libros que deberían excluirse eran principalmente los libros de caballería y novelas sentimentales.

La situación social y económica de la familia tenía mucho que ver en la educación de los hijos. Por esta razón, sólo las mujeres que pertenecían a las altas esferas sociales podían acceder a ella. No se debe olvidar, que al igual que en épocas pasadas, se seguía creyendo que el rol principal de la mujer dentro de la sociedad era el de esposa y madre; quizás esta sea la razón por la que obras como *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León eran vistas como biblias para la educación del sexo femenino.

1.7 La mujer en la Edad Contemporánea

La Edad Contemporánea comienza con revoluciones que devienen en cambios en los ámbitos sociales, económicos, y políticos entre otros. La Revolución Francesa termina con la monarquía y facilita que la burguesía se apodere del poder y todo lo que esto conlleva. Durante este periodo se llevan a cabo también las guerras de independencia de Estados Unidos, las dos grandes guerras españolas: La Guerra de Sucesión (1700-1713) y la guerra contra los franceses y la invasión napoleónica. Por otro lado, la Revolución Industrial provoca un enorme desarrollo industrial en algunos países, así como el nacimiento del capitalismo y la eterna lucha entre el proletariado y la burguesía.

La Revolución Industrial trajo consigo transformaciones no sólo en la forma de producir y manufacturar, sino un cambio demográfico, agrícola, de comercio y transporte que cimbraron las entrañas de la sociedad. Las condiciones y la imagen de la mujer también cambiaron de una manera muy significativa durante esta época. Por ejemplo, a partir de la Revolución Francesa, la mujer comienza a participar públicamente de las actividades políticas y reclama derechos políticos y legales como el

divorcio y el derecho a una educación completa y adecuada. En su libro *La declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana* (1791) Olimpia de Gouges reclama libertad, igualdad y derechos políticos así como el derecho al voto para la mujer.

Durante la Primera Guerra Mundial el papel de la mujer dentro de la sociedad pasó a ser de mayor importancia. Mientrás los hombres se encontraban en el campo de combate la mujer comenzó a trabajar en hospitales militares. Esto también sucedería durante la Segunda Guerra Mundial, donde existían carteles que indicaban que la mujer era capaz de realizar los mismos trabajos que el hombre. “We Can Do It!” se leía en pósters de la época donde la mujer mostraba su brazo fuerte, listo y dispuesto para el trabajo. Uno de los mayores triunfos que quizás se llevó acabo durante este tiempo, fue el derecho al voto otorgado a la mujer durante las primeras décadas del 1900s.

Si bien la condición del sexo femenino ha mejorado durante los últimos siglos, aún quedan cosas por investigar y libros por escribir. Existe la “necesidad de explicar a las mujeres como sujetos válidos históricos” (Robles 358). Sin embargo, la tarea de esta tesis no es la de (re)escribir la historia pero, este veloz resumen de la misma, ayuda a contextualizar como las actividades y labores de la mujer siempre han estado ligadas al hilo, ya sea por cuestiones económicas y sociales o simplemente porque se creía que por su inferioridad no podrían hacer ninguna otra cosa. No obstante, para el propósito de esta tesis, se debe ir más allá de lo que las actividades de la mujer con el hilo significan. Es decir, eliminar ese primer pensamiento de que la mujer ha sido representada con el hilo en sus manos porque su oficio era el de hilandera. Parece conveniente comenzar a pensar en la metáfora que se esconde dentro de él. Simplemente pensemos en el sinnúmero de

expresiones que se utilizan alrededor del hilo. Por ejemplo, en la obra de Miguel de Cervantes *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605), varias son las ocasiones en las que se lee el siguiente refrán: “Por el hilo sacaremos el ovillo” (Quijote I, 12) y “Por el hilo del gitano sacó el ovillo de su asno” (Quijote I, 30). Esto no quiere decir que la persona esté pensando en tejer literalmente, sino que el refrán da a entender que por el principio de algo, cualquier cosa, se puede llegar al resto, a algo más grande.

El hilo abre una ventana de interpretaciones dependiendo del momento y la circunstancia en la que se esté utilizando como metáfora. La verdad es que sin ser consciente, la sociedad utiliza los verbos hilar, tejer o hilvanar con un significado metafórico para enlazar pensamientos o ¿acaso un discurso no es un tejido de ideas? La forma en la que se entrelazan los hilos a la hora de tejer es lo que da forma al tejido final, de esta misma manera se entrelazan las palabras y los pensamientos que darán forma al discurso y si una puntada/palabra está mal hilvanada, el resultado puede ser desastroso. Por otro lado, si el discurso es muy bueno, pero la persona quien lo pronuncia “le pierden el hilo”, más le valdrá que lo retome lo más pronto posible o de lo contrario el discurso terminará deshilvanándose y perdiendo de un hilo.

Una de las expresiones comunmente más utilizadas cuando se habla del gobierno o de personas que se encuentran en el poder es la de “mover los hilos” insinuando con esto que ellos son quienes tienen el poder de mover a la sociedad a sus antojos y beneplácito. En este sentido, el hilo es metáfora del control, del poder que unos cuantos tienen sobre muchos. Entonces, ¿por qué no pensar que el hilo con el cual han sido representadas las mujeres va más allá de significar un oficio y la opresión del sexo

femenino. ¿Por qué no pensar que el hilo de las Moiras representa el comienzo del hilo de la vida y el hilo alrededor del cuello de la diosa maya Ixtab representa el camino hacia la vida después de la muerte? En este caso, las Moiras e Ixtab son quienes “mueven los hilos” de la vida de los mortales, ese hilo representa el poder que estas mujeres tienen sobre la sociedad. Se espera pues, “Que por ese hilo que está ahí se saque el ovillo de todo” (Quijote I, 20) y que sea tan largo y fuerte que permita tejer los cinco capítulos de esta tesis.

1.8 División de la tesis

La tesis se divide en cuatro capítulos además de la introducción y las conclusiones. En el primer capítulo se estudiarán algunos mitos y personajes de la literatura clásica, entre ellas las moiras, Penélope, Aracne y Ariadna. Para los griegos las *moiras* o *parcas*³ son la personificación del destino. Inicialmente, todo ser humano tenía su *moira*, pero después el concepto se vuelve más abstracto y se convierte en una divinidad femenina. Su carácter es totalmente impersonal e inflexible de acuerdo a la concepción que tenían los griegos del destino. Dentro de las grandes epopeyas homéricas *La Iliada* y *La Odisea*, aparecen los personajes de las tres moiras. La función de las moiras es regular la vida de cada mortal, desde su nacimiento hasta su muerte, con ayuda de un hilo. Las *moiras* son tres hermanas y sus nombres y cualidades son las

³ Este mito parece fundarse en la costumbre de tejer las marcas de la familia y del clan en los pañales de un recién nacido, asignándole así su lugar en la sociedad, pero las Moiras, o Tres Parcas, son la triple diosa Luna, y de aquí sus túnicas blancas y el hilo de lino que se consagra a la diosa como Isis. Cloto es la «hilandera», Láquesis la «medidora» y Atropo «la que no puede ser desviada o eludida». Moira significa «una parte» o «una fase», y la luna tiene tres fases y tres personas: la luna nueva, la diosa doncella de la primavera, el primer período del año; la luna llena, la diosa ninfa del verano, el segundo período, y la luna vieja, la diosa vieja del otoño, el último período (Graves 48).

siguientes: Cloto “la hilandera” es la que hila, y la que está encargada de crear las hebras o hilos. Se podría decir que es la que se encarga de dar *el hilo de la vida*. Láquesis es “la mediadora,” también conocida como la que asigna el destino. En otras palabras, Láquesis es la que decide qué tan largo o que tan corto va a ser el hilo del destino de cada una de las personas. La tercera y última moira es Átropos, “la que no puede ser desviada o eludida”; de las tres hermanas, ésta es la más temida, pues ella es la encargada de cortar el hilo de la vida cuando así lo crea conveniente. En la Antigüedad se creía que eran ellas las que impedían que un dios interviniera en una batalla, para evitar la muerte de un mortal, cuando el deceso estaba ya escrito en su destino.

En las *moiras* marcan el inicio del hilo de la vida y también el inicio de esta investigación pues son, el primer ejemplo de la mujer representada con este filamento entre sus manos. Como se mencionó anteriormente, aparecen en las representaciones artísticas, refiriéndome con esto a los cuadros y pinturas, que fueron y han sido elaboradas para reconstruir la cultura griega. En estas imágenes, las *moiras* aparecen de una manera muy semejante a la de las mujeres del *Capricho 44* de Goya: son tres mujeres que se encuentran tejiendo un hilado, el cual representa la vida de los mortales y de los dioses. Con el último pensamiento en mente, se puede deducir fácilmente el porqué las *moiras* o parcas son mujeres y no hombres. Las mujeres son las dadoras de vida, no hay hombre que no haya nacido de una mujer. Por tanto, son las mujeres las que crean *el hilo de la vida* de todos los seres humanos. Recordemos que lo primero que une a un recién nacido con el mundo fuera del vientre de la madre es el cordón umbilical,

que a final de cuentas es un hilo. Sin embargo, el *hilo* es muy fino y delgado y puede romperse en cualquier momento.

El siguiente ejemplo, también perteneciente a la literatura clásica, es Ariadna.⁴ En la historia de Teseo aparece Ariadna, una mujer valiente que corrió el riesgo de ayudar al guerrero para que éste pudiera matar al minotauro. Parece justo decir que si ella no le hubiera dado el ovillo de hilo para que él pudiera encontrar la salida del laberinto, quizás la historia hubiera sido diferente, y hoy no se sabría nada de ninguno de los dos. El hilo que Ariadna obsequia al hijo de Egeo puede ser visto como aquello que orienta y guía al hombre cuando más lo necesita. Y una vez más, al igual que el cordón umbilical es lo único que conecta al bebé con el mundo que hay fuera del vientre, ahora el hilo es lo único que conecta a Teseo con el mundo fuera del laberinto. Entonces, se puede decir que el ovillo de hilo puede ser visto como aquello que guía y orienta en los tiempos difíciles.

Del ovillo, el cual sirve para mantener el hilo en su lugar para poder tejerlo, devienen los siguientes ejemplos de mujeres que dedicaron gran parte de sus vidas al tejido, Aracne y Penélope. El mito de Aracne es una mezcla entre una historia de fantasía y una fábula. Fantasía, porque se encuentran elementos mágicos que son utilizados por los dioses para transformar a los seres humanos en alguna especie animal. Y puede ser considerada como una fábula, porque el final contiene una moraleja; la

⁴ «Ariadna», que los griegos interpretaban como «Ariagne» («muy santa»), tenía que ser el título de la diosa Luna honrada en la danza y en el ruedo taurino: «la alta y fértil madre Cebada», llamada también Aridela («La muy manifiesta»). La conducción de ramos cargados con frutos en honor de Ariadna y de Dioniso, y el suicidio de ésta ahorcándose «porque temía a Ártemis», indican que se ataban a esos ramos muñecas que representaban a Ariadna. (Graves, 395)

moraleja de que la vanidad y el ser ostentoso conducen al ser humano a la perdición y a perder la gracia de los dioses, los cuales terminarán castigando a quien padezca de estos malos sentimientos. La historia dice que Aracne es considerada una de las mejores tejedoras de su pueblo, motivo por el cual ella se comporta de una manera muy ostentosa y llena de vanidad, razones que la harán sentir la represalia de los dioses.

El mito de Aracne inspiró a varios pintores, quienes no dudaron en plasmar la imagen de la mujer que desafió a los dioses en sus obras. Algunos de estos pintores son: Jacopo Robust Tintoretto (1518-1594), Taddeo Zuccari (1529-1566), Luca Cambiasi (1527-1585), Peter Paul Rubens (1577-1640), Paolo Veronese (1528-1588) y Diego de Velázquez (1599-1660). Para el propósito de la tesis, sólo se hablará de las pinturas de Veronés y Velázquez. *Aracne o la Dialéctica* (fig. 10) es la obra de Paolo Veronese que se encuentra en el Palacio Ducal de Venecia. En esta pintura se puede observar a una joven mujer en cuyos dedos se entretejen finos hilos que forman una telaraña. La imagen de Aracne que Veronese pintó, resume el mito, sobre todo el final. Sin embargo, el final del mito como ya se vio antes, es la metamorfosis de Aracne, y en la pintura de Veronese se ve a la joven, no a la araña en la que fue convertida. No obstante, la mujer sí está tejiendo una telaraña en sus dedos, conduce al título de la pintura, *Aracne o la Dialéctica*.

Para Platón, la dialéctica era el proceso de dialogar para llegar al significado de las palabras y, por ende, al conocimiento de las realidades trascendentales del mundo. Años más tarde, Hegel opinaría diferente; para Hegel la dialéctica no es sólo un método por el cual se llega al conocimiento, sino que es algo más, es la fusión de la tesis con la

antítesis que sumadas dan como resultado una síntesis. La síntesis reunirá todos los aspectos positivos de ambos elementos. Si se sigue la lógica propuesta por Hegel tenemos que en su pintura Veronese representó la síntesis del mito de Aracne, por un lado es una mujer, pero a la vez es una araña, pues con sus dedos sigue tejiendo como lo hacía antes, pero ahora el hilo forma parte de ella misma.

El siguiente ejemplo es de otra tejedora, Penélope. Penélope se pasa veinte años tejiendo una mortaja para su suegro, Laertes. Cada noche deshacía, o mejor dicho, destejía, la labor que había completado durante el día y, por este medio, evitaba tener que elegir un marido. Su propio hijo Telémaco le dice que su obligación es la de tejer. En estos ejemplo, si bien no se encuentra la palabra hilo textualmente, si contiene el verbo *tejer*, que es una de las actividades principales que se pueden llevar a cabo con él. Así que una vez más la imagen de la mujer está ligada al hilo, o mejor dicho representada a partir del hilo. El pretexto de tejer es lo que ayuda a Penélope a soportar la ausencia de su esposo Ulises/Odiseo, y al mismo tiempo le ayuda para rechazar a todos los pretendientes que tenía. El que Penélope haya esperado a Ulises por veinte años sin cometer adulterio la ha convertido en el símbolo de fidelidad y castidad conyugal por excelencia, aún cuando algunos historiadores no lo consideren de esta manera.⁵

⁵ Al ciclo pos homérico pertenecen tradiciones que afirman que Penélope no fue un modelo de castidad y que había tenido relaciones, incluso, con todos sus pretendientes –de estas relaciones habría nacido el dios Pan, como parece que contaba Esquilo en su “comedia para sátiros” perdida *Penélope*–. Pausanias (VIII, 12, 5) comenta que Ulises, se dio cuenta de que su esposa le había sido infiel y la desterró, retirándose la reina a Esparta, donde murió (en Mantinea se levantaba su sepultura). Sin embargo, Apolodoro dice que, en lugar de desterrarla, la mató por haber tenido relaciones con Anfínomo, uno de los pretendientes (38). La *Telegonía* de Eugamón continúa la historia después del regreso de Ulises: Penélope tuvo un segundo

En el segundo capítulo se estudiará a profundidad el uso del telar, el huso y la rueca para desempeñar las labores del hilado y del tejido. También se analizarán las imágenes de Eva y la Virgen María, quienes a pesar de ser figuras opuestas, ambas han sido representadas con el hilo en sus manos. El huso y la rueca son utilizados para el tratamiento de las fibras textiles. María del Carmen García Herrero los describe de la siguiente manera:

La rueca es una delgada vara que en su extremidad superior tiene un armazón en forma de piña, llamado *rocadero*, compuesto por tres o más varillas curvas que sirven para sostener y fijar el fleco de la fibra que va a hilarse. Por su parte, el huso es una fina barra de madera ligeramente cónica, que en la parte más delgada tiene una incisión y en la parte inferior un disco, bien de madera, bien de cerámica, y se utiliza para retorcer el hilo cuando se trabaja manualmente con la rueca, de manera que el hilo se va enrollando en el huso a medida que se va hilando. (23)

El huso y la rueca son dos de las herramientas más utilizados para la elaboración del hilo, razón por la cual toda mujer las tenía en su poder. Estos instrumentos eran tan

hijo, Ptoliportes, y el héroe vuelve a marchar, esta vez a Tesprocia, uniéndose a la reina Calídice. Cuando ésta muere, vuelve a su patria y es asesinado por Telégono, su hijo engendrado por Circe y que no conocía. Este joven lleva a Penélope a la mansión de su madre, se casa con ella y Circe los transporta a la isla de los bienaventurados. Las Ménades, en las pinturas de los vasos, tienen a veces los miembros tatuados con un dibujo de trama y urdimbre en forma de escalera de mano. Si sus rostros estaban en un tiempo igualmente tatuados como un camuflaje para la orgía en el bosque, esto podría explicar el nombre de Penélope («con una tela de araña sobre el rostro») como un título de la diosa orgiástica de la montaña; alternativamente, puede haber llevado una red en sus orgías, como Dictina y la diosa británica Goda. El supuesto nacimiento de Pan de Penélope, después de haber dormido promiscuamente con todos sus pretendientes durante la ausencia de Odiseo, indica la existencia de una tradición de orgías sexuales pre-helenas; el pato Penélope, como el cisne, era probablemente un ave totémica de Esparta.

indispensables y comunes que en ocasiones se utilizaban como figuras del erotismo femenino (Velarde 14). No obstante, de esto se hablará en quinto capítulo, por ahora sólo serán usados para demostrar que estos artefactos estaban tan arraigados a la imagen y labores de la mujer, que aparecen a su lado cuando se le pinta.

Durante la Edad Media el papel de la Iglesia era de suma importancia y por ello influía tanto en los aspectos económicos como en los sociales. La Iglesia era quien dictaba y establecía las normas de comportamiento de la sociedad. No es de extrañarse entonces que estableciera los modelos de personas que se deberían seguir y los que se debían evitar. En el caso de las mujeres estos ejemplos son: Eva y la Virgen María. Ésta última se volvió el símbolo de la mujer ideal, ya que era considerada la madre abnegada, casta, pura e intachable. Se puede decir que es la Virgen María quien continúa con la tradición que había comenzado con Penélope, la de la esposa casta, sumisa y abnegada que toda mujer debería de imitar. Por el otro lado, la imagen de la mujer que no se debería de imitar en ningún momento era la imagen de Eva. A diferencia de la Virgen, Eva era vista como el símbolo de la desobediencia, y la causante de la expulsión del paraíso. Por consiguiente era, y sigue siendo, la imagen antagónica de María. No obstante, aún cuando la una se antepone a la otra, ambas fueron pintadas con los instrumentos textiles en sus manos.

En uno de los mosaicos de la catedral de Monreale en Sicilia, Italia se puede ver a Eva con una rueca en la mano, hilando después de la expulsión del Jardín del Edén; luce fatigada y un tanto melancólica. En la sala capitular del Monasterio de Santa María de Sigüenza en Aragón, España, se encuentra otra pintura. En esta pintura se puede ver a

Adán trabajando con un azadón y a Eva que está sentada hilando, con sus hijos a ambos lados. En la fachada del monasterio de San Zenón de Verona se podía encontrar una imagen de Eva en la cual se le veía alimentando al mismo tiempo a Caín y a Abel. Mientras tanto, la rueca se encuentra en la mano derecha de Eva.

La iconografía en la cual aparece la Virgen María con el hilo entre sus manos o urdiendo es muy variada, por ejemplo, la *Virgen de la Anunciación* que se encuentra en la iglesia de San Pere de Sorpe en Cataluña. En esta representación, se puede observar al Arcángel San Gabriel cuando desciende a anunciarle a María la futura llegada de su primogénito Jesús. También se puede ver a María con el hilo⁶ en las manos. Se puede decir entonces que María se encontraba tejiendo en el momento de la Anunciación. En tanto en el momento de su ascensión al cielo, deja su ciño para consuelo y adoración del pueblo mariano.

En la Baja Edad Media y para ser más exactos en el *Quattrocento* italiano, varios pintores se inspiraron en la muerte y ascensión de María al cielo y plasmaron en sus pinturas este tan increíble suceso. De acuerdo con José María Salvador González la iconografía de la ascensión de la Virgen María está inspirada en un texto apócrifo escrito por Pseudo José de Arimatea. En el texto José de Arimatea cuenta que el Apóstol Tomás fue el único que no estuvo en la muerte y entierro de María ya que se encontraba celebrando misa en la India. Sin embargo, Dios lo trasportó hasta el monte Olívate en donde tuvo la oportunidad de ver el cuerpo de María mientras subía a los cielos. Al

⁶Aunque en esta imagen la Virgen María tenga el hilo en sus manos, el objeto que triunfó en la iconografía bajomedieval de Occidente en esta representación fue el libro (García Herrero 25).

verla, Tomás le pidió su bendición y María le obsequió su ciño. En las diferentes representaciones iconográficas de este hecho se observa a María ascendiendo y al mismo tiempo dirigiendo su mirada hacia Tomás y entregándole su cinta, que aparece como un cordón de color rojo. De acuerdo con Matilde Azcárate de Luxán la cinta de la Virgen María se convirtió en un símbolo de protección y testimonio de que al subir al cielo María no abandona a sus hijos. Hoy en día el supuesto cordón se conserva en la Catedral de Prato, Italia, en donde se venera con gran fervor.

Previamente, cuando se habló de Ariadna, se dijo que es su hilo lo que orienta a Teseo para que pueda salir del laberinto después de haber asesinado al Minotauro. También se mencionó que el cordón umbilical es lo que une al feto con el mundo exterior. Ahora, con el ejemplo de la Madonna della Cintola, se puede decir que ese cordón une a las personas con el mundo místico. Y, siguiendo la hebra que devino cordón, parece preciso mencionar y recalcar que el hilo que la mujer teje y tiene en su poder, sirve como dador de vida, para mostrar la salida del laberinto y sobre todo guía y une no sólo con el mundo fuera del vientre de la madre, sino con el mundo espiritual y eterno.

Hasta este momento se ha hablado de diferentes mujeres que de alguna manera son íconos dentro de la literatura y la religión. Sin embargo, ellas no son las únicas que han sido representadas con el hilo. Existen varias pinturas de mujeres, las cuales están caracterizadas por tener el huso y la rueca con ellas. Y es que no es coincidencia que la mayoría de las mujeres poseyeran un huso y una rueca, ya que el hilado era una de las actividades principales realizadas por las mujeres durante los siglos XV y XVI. María

Ángeles Calero Fernández señala que el hilar y el coser eran comúnmente practicados por mujeres. Las características de la buena hilandera eran: ser muy trabajadora, levantarse temprano, no distraerse en pláticas, saber utilizar de una manera adecuada, y con maña en algunas ocasiones, los instrumentos necesarios para desempeñar sus actividades diarias (46). María del Carmen García también menciona que “durante siglos hilar fue un trabajo típicamente femenino, quizás la tarea femenina por antonomasia. No es casual que uno de los textos que recogen dichos y saberes femeninos lleve por título *Evangelios de las ruecas*”⁷(23).

La cotidianeidad es una de las causantes de la existencia de una variedad de imágenes de mujeres con rueca y huso en mano. García muestra en su investigación una pintura que aparece en *De mulieribus claris* de Giovanni Boccaccio, titulada la *Hilandera*. En dicha imagen, se puede observar a una mujer joven que con una mano sujeta el huso y con la otra toma el hilo. En este mismo libro, *De mulieribus claris*, aparece otra imagen en la cual se puede ver a una mujer, presumiblemente una reina, que está con varias doncellas. Algunas de ellas tocan instrumentos, mientras solo una sujeta un huso con hilo en sus manos. En el cuadro *Les quatre états de la société; L'Artisan ou Le Travail* de Jean Bourdichon se puede ver, al igual que en las otras pinturas a una mujer con el huso en las manos trabajando en un taller junto a un hombre. Una de las actividades más comúnmente realizada por las mujeres era el telar.

⁷ Texto presentado por Lacarrière, Jacques, en Barcelona en el 2000.

Para seguir con el hilo religioso el capítulo anterior, el tercer capítulo hablará de las deidades prehispánicas a las cuales se les otorgan atributos que están relacionados con el hilo y el tejido. También, cabe mencionar que las representaciones de las diosas indígenas dentro de los Códices, el hilo aparece con ellas. Para los pueblos precolombinos el tejer tenía una dimensión simbólica, ya que a través del tejido los dioses crean y dan orden al mundo (Morales 98). Por otro lado, para las mujeres mayas, la acción de tejer representa el nacimiento y la creación (Solanilla 93).

La diosa mexicana Xochiquetzal era considerada como la diosa de la belleza y el amor, y además era la patrona de las tejedoras. Se cree que ella fue quien inventó el arte de hilar algodón, bordar y tejer en el telar de cintura (Ibíd, 92). Esta diosa era celebrada con la fiesta de *Atamalqualiztli*, durante la cual las tejedoras practicaban el ayuno y oficiaban ceremonias en su honor. Los mexicas reconocían a Tlazolteotl-Toci como la diosa del amor, del algodón y del henequén, tres fibras importantísimas para la elaboración de prendas de vestir. En la representación pictórica de esta deidad se puede observar que en su tocado portaba el huso y algunas madejas de algodón.

Ixchel es la deidad maya de la luna, del agua, de la medicina, su nombre significa “la de las trece madejas de tela de colores”. Ixchel es la esposa del dios Sol Itzamná y su hija Ix-chebel Yak es considerada la patrona del bordado y la fecundidad. Hoy en día en algunos pueblos de la zona maya, las mujeres piden que la diosa de la luna les bendiga sus hilos con los que después tejerán un hupil ceremonial (Ibíd, 93). Otra de las deidades mayas que aparece en el Códice Dresden es Ixtab. Los mayas creían que el suicidio era una forma digna de morir y por tanto iban al paraíso. “Decían también, y lo tenían por

muy cierto, (que) iban a esta su gloria los que se ahorcaban; y así había muchos que con pequeñas ocasiones de tristeza, trabajos o enfermedades, se ahorcaban para salir de ellas e ir a descansar a su gloria donde, decían, los venía a llevar la diosa de la horca que llamaban Ixtab” (De Landa 102). Ixtab, “la de la cuerda” es esposa de Chamer dios de la muerte. Ella era quien se encargaba de acompañar a los suicidas por ahorcamiento en su camino hacía el Xibalbá. A esta deidad se le representa con los ojos cerrados por la muerte y colgada del cuello por un hilo que llegaba hasta el cielo.

Además de las deidades prehispánicas, en el tercer capítulo también se analizarán los códices prehispánicos y las crónicas de Guaman Poma de Ayala ya que en dichos documentos aparecen imágenes de tejedoras indígenas. Por ejemplo, en el Códice Florentino se encuentra la ilustración de una mujer que se encuentra haciendo las labores del tejido junto a su telar de cintura. Se sabe que las niñas indígenas recibían los conocimientos por parte de sus madres, quienes les enseñaban las tareas más importantes, entre ellas el tejido. En el Códice Mendocino, aparece una mujer que visiblemente está compartiendo sus conocimientos del tejido con su hija. La niña se encuentra de rodillas frente al telar.

Durante el periodo colonial, las labores de las mujeres no cambiaron mucho a diferencia de las que ejercían antes de la llegada de los europeos. En *Nueva coronica y buen gobierno* de Poma de Ayala, explica cuales eran las actividades que las mujeres realizaban desde que eran niñas. De acuerdo con el cronista, desde muy temprana edad las jóvenes dedicaban tiempo a las labores del hilado y del tejido. Lo primero que aprendían era a recolectar las plantas que se usarían para teñir los hilos, después

comenzaban a tejer y no paraban de hacerlo hasta que cumplían los ochenta años. En el dibujo que lleva por nombre “qvarta calle, oncoc cvmo” se encuentra a una mujer enferma, vieja y jorobada quien lleva el huso con hilo entre sus manos. Para terminar con esta parte de la tesis, se hablará brevemente del cuento inédito de la joven escritora mexicana Paola Klug. En el cuento de “Madre-Telar” se narra el génesis de la humanidad, ya que la Madre-Telar se ha encargado de tejer cada uno de los seres vivos que poblaron el planeta. Al morir esta madre tejedora creadora, deja sus conocimientos a sus hijos, sabe que sus hijos estarán bien porque a través del hilo que tejió les ha transmitido toda su sabiduría. Y sabe también que el hilo con el que tejió a sus hijos será el mismo hilo con el que ellos tejerán su futuro. Como se puede apreciar, en este cuento se vuelve a hacer referencia al hilo de la vida del que se habló con las moiras. Una vez más la mujer se ha encargado de dar la vida al ser humano, y una vez más lo ha hecho a través del hilo.

En el cuarto y último capítulo de esta investigación se estudiarán las obras literarias en las cuales la mujer, el hilo y el telar ocupan un lugar principal. En obras como *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, y el poema “The Lady of Shalott” de Lord Alfred Tennyson el hilo ha sido utilizado de distintas maneras. Por ejemplo, en *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, la alcahueta Celestina, utiliza el hilado para dos cosas: primero para invocar al demonio y hacerlo que entre en el textil para que luego le ayude a controlar a Melibea. El segundo propósito que cumple el hilado es como excusa para introducirse en la casa de la joven, pues dice a la madre de ella que sólo ha ido con

el firme objetivo de venderlo. Una vez que Celestina ha logrado cautivar a la joven, ésta le entrega su cordón, que sirve como metáfora de la virginidad y cuerpo de la doncella.

Por su parte en el poema “The Lady of Shalott” el hilo y el tejido forman parte de la maldición que mantiene cautiva a la Dama prohibiéndole ver el mundo fuera de la torre y de la isla en la que se encuentra. Además se harán comparaciones entre la protagonista de este poema y algunas de las mujeres de la mitología clásica del primer capítulo, entre ellas, Aracne, Penélope y Ariadna. De esta manera, se comenzará a recoger el hilo de esta investigación.

CAPITULO II

EL INICIO DEL HILO MITOS ENTRETEJIDOS

*Nuestro hermoso deber es imaginar que
hay un laberinto y un hilo.
Nunca daremos con el hilo; acaso lo
encontraremos y lo perderemos en un acto
de fe, en una cadencia, en el sueño,
en las palabras que se llaman filosofía...*

Jorge Luis Borges.

Toda sociedad cuenta con un grupo de cuentos y leyendas que forman parte de sus creencias al cual se le llama mitología. De acuerdo al origen griego de esta palabra que se forma de la suma de *mythos* (relato o narración) y *logos* (reunir, recoger, decir), se deduce que la mitología es una colección de relatos. La función principal de la mitología es explicar todo acontecimiento que sea difícil de comprender, así como la formación y origen del mundo, del ser humano y todo lo que lo rodea (Bergua 3). La mitología clásica es, sin duda, una de las más conocidas a nivel mundial y al mismo tiempo una de las más estudiadas. La riqueza de la mitología clásica, compuesta especialmente por la griega y la romana, viene del sinnúmero de mitos que la componen y de las similitudes que comparten.

A lo largo de los años, diferentes estudios de la literatura, psicología e incluso de antropología han tratado de definir lo que es un mito y la importancia que éste tiene dentro de la sociedad actual. El mito puede ser un relato, historia, narración que suele contener elementos simbólicos y que es transmitida, de manera oral en un principio y

después por escrito, de generación en generación (García Gaul12). José Carlos Bermejo Barrera y Fátima Díez Platas afirman que “el mito es un logos, una palabra en la que se hace presente la verdad” (57). Hans-Georg Gadamer aseguraba que el mito era inagotable ya que “según su más propia esencia, el mito nunca es apresable en su pureza originaria” (42). Para Sigmund Freud, los mitos eran parecidos a los sueños y al igual que éstos emergían del subconsciente. Freud creía que la respuesta a los sueños del individuo se encontraba en el folklore:

Derivamos nuestro conocimiento de fuentes muy diversas: de cuentos maravillosos y los mitos, de los chistes y ocurrencias, del folklore, es decir, de lo que sabemos sobre usos y costumbres, dichos y canciones de diferentes pueblos, y del uso coloquial y poético de la lengua. En cualquier parte de estos campos ocurre el mismo simbolismo, y en muchos de ellos podemos llegar a comprenderlo sin que se nos haya enseñado nada sobre ellos. Si consideramos estas diversas fuentes individualmente, encontraremos un gran número de paralelos al simbolismo de los sueños, lo que nos convence de lo correcto de nuestras interpretaciones. (188)

Al igual que Freud, Carl Gustav Jung consideraba que los mitos eran productos del inconsciente colectivo, puesto que es el acervo de conocimientos con los que nacemos. El inconsciente colectivo contiene imágenes primordiales, arquetipos y preferencia por experimentar algunas cosas de manera muy semejante. El inconsciente colectivo es lo que permite que el individuo pueda compartir las experiencias, imágenes

similares, sueños, fantasías, mitos y cuentos con el resto de la sociedad. En este sentido, los símbolos que pueden ser reconocidos inmediatamente no son más que la conjunción de la realidad interior inconsciente con la exterior (42).

Para el estadounidense Joseph Campbell los mitos tienen como fin explicar el origen del cosmos y validar cuestiones sociales puesto que se dirigen a lo más profundo de la psiquis humana. En *Meaning and Being in Myth* (2002), Norman Austin afirma que la finalidad del mito es proveer una explicación para todo lo que encontramos en el universo desde estructuras sociales hasta la ética o la dinámica de la psiquis individual, agrega también que cada mito reconoce una cosmología y posee un sistema teórico completo (2). Por último, el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss argumentaba que en el mito pueden encontrarse los componentes nucleares de la conciencia cultural, los cuales reflejan el pensamiento de la sociedad quien a su vez colabora para darle forma (231). Lévi-Strauss creía que el mito era un tipo de lenguaje cuya expresión más importante era la verbal e incluso poseía las mismas estructuras que Saussure atribuyó a la lengua. De esta manera, el mito es la estructura invariante (lengua), y los textos, recopilaciones y variantes son el habla. Con su interpretación, el antropólogo francés ofrecía un acercamiento estructural al mito por medio del cual trataba de descubrir la lógica que contiene, todo esto para encontrar los patrones básicos del pensamiento humano.

En este sentido debe decirse que los mitos están llenos de simbolismo, por ello se prestan a diferentes interpretaciones y “aún nos dicen algo profundo y enigmático sobre nosotros mismos” (García Gual 12). Es por esta razón que aún después de tantos siglos

la mitología clásica ayuda a comprender y a explicar, entre otras cosas, los diferentes estereotipos de masculinidad y feminidad. En los mitos griegos se encuentra una fuente inagotable de conocimiento que permite a la sociedad explorar y dar sentido a la vida, así como buscar y descifrar realidades morales e históricas del ser humano. Parece pertinente decir que los mitos son los hilos que unen el pasado, el presente y el futuro de la humanidad, pues una y otra vez, los individuos regresan a ellos para tratar de explicar los misterios del mundo.

El propósito de este capítulo es analizar los mitos que tienen como personaje principal a la mujer, pero sobre todo a aquellas mujeres a quienes se les ha relacionado directamente con el hilo y las labores derivadas de él. El hilo es el elemento que acerca a estos mitos para trenzarlos y tejerlos, dando como resultado imágenes y representaciones de mujeres que a través de este elemento encontraron la voz y la forma de expresarse y denunciar sus situaciones personales. La primera hebra de este tejido son las Moiras, tejedoras arduas e incansables cuyo material principal es el hilo de la vida. Se unirá este hilo, al hilo guiador de Ariadna y al hilo desafiante de Aracne para terminar con el tejido, de día elaborado y de noche destruido, de Penélope. Se espera que el resultado sea un lienzo en el cual se puedan apreciar las experiencias, pero sobre todo la relevancia que el hilo tiene en las vidas de estas míticas tejedoras.

2.1 Las Moiras: tejedoras del hilo de la vida y la muerte

De acuerdo con Friedrich Georg Jünger, la palabra “Moira” significa porción o parte, puesto que cada una de las hermanas se encarga de una fracción de la vida de los individuos (99). Para Jünger el trabajo de las Moiras es hilar y decidir cuan larga o corta

será la hebra de la vida de los seres humanos. No obstante, la definición que Jünger le ha dado a la palabra “Moira,” va mucho más lejos de lo establecido por el poeta alemán.

El término Moira, en singular, aparece en varias ocasiones en los poemas homéricos, sin embargo el significado y atribuciones que se le da son diferentes a las que tendrá más tarde en la obra de Hesiodo. De acuerdo con las investigaciones de Bernard C. Dietrich que aparecen en su libro *Death, Fate, and the Gods: The Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*, los significados con los que la palabra Moira aparece en estos poemas son los siguientes:

1. Deidad o agente que trae la muerte inmediata o lleva a una persona a la muerte.
2. Muerte: derivado del significado anterior.
3. Poder impersonal que decide la muerte.
4. Deidad, alto poder, que ejerce un oficio no necesariamente conectado con la muerte.
5. Desarrollo del 1 y 3 en un campo restringido a lo concerniente a la conducta y posición social expresada por el honor y la superioridad en frases como *katà moîran* que significa de acuerdo con el destino.

(Dietrich 212)

Bermejo García asegura que en la *Odisea*, la Moira mantiene los valores 1, 2, 3 y 5, pero que el valor número 4 adquiere un sentido diferente, esto debido a que se le comienza a relacionar más con los dioses. Es en la *Iliada* donde la Moira aparece ya no sólo para la muerte de los personajes sino en el nacimiento de los mismos y es ahí donde

les fijará el destino que seguirán sus vidas (55). Tomando en cuenta lo dicho por Dietrich, en los poemas homéricos la palabra Moira estaba vinculada con la muerte, además de que es un vocablo singular. Será hasta más tarde, en los trabajos de Hesiodo, donde aparezca la palabra plural, Moiras, para referirse a las tres hermanas y no sólo a la deidad Moira de la que se hablaba en las obras de Homero.

Teogonía proviene del griego *Θεογονία* y significa *origen de los dioses*. Entre los siglos VII y VIII a.C. el filósofo griego Hesiodo escribió una obra en la que hablaba sobre el origen de los dioses así como de su genealogía, descendencia, sus familias y las uniones y relaciones que llegaron a tener con los seres humanos. Se cree que los alejandrinos fueron quienes otorgaron el título de *Teogonía*⁸ al texto de Hesiodo y es por esta razón que hoy día se le conoce de esta manera. Es en la obra de Hesiodo en donde se hablará del origen de las Moiras, el cual es uno poco confuso, ya que en un principio se menciona que son hijas de la Noche:

...la oscura Noche, dio a luz sin acostarse con nadie a la Burla, al doloroso Lamento y a las Hespérides que, al otro lado del ilustre Océano, cuidan las bellas manzanas de oro y los árboles que producen el fruto. Parió igualmente a las Moiras y las Keres, vengadoras implacables: a Cloto, a Láquesis y a Átropo que conceden a los mortales, cuando nacen, la posesión del bien y del mal y persiguen los delitos de hombres y dioses.

⁸ En su trabajo sobre la *Teogonía* de Hesiodo, Martin Litchfield West menciona que Crisipo fue el primero que otorgó el título de *Teogonía* a la obra de Hesiodo. West, Martin L. *Hesiod Theogony*. Oxford: Clarendon Press. 1978. Impreso.

Nunca cejan las diosas en su terrible cólera antes de aplicar un amargo castigo a quien comete delitos. (80)

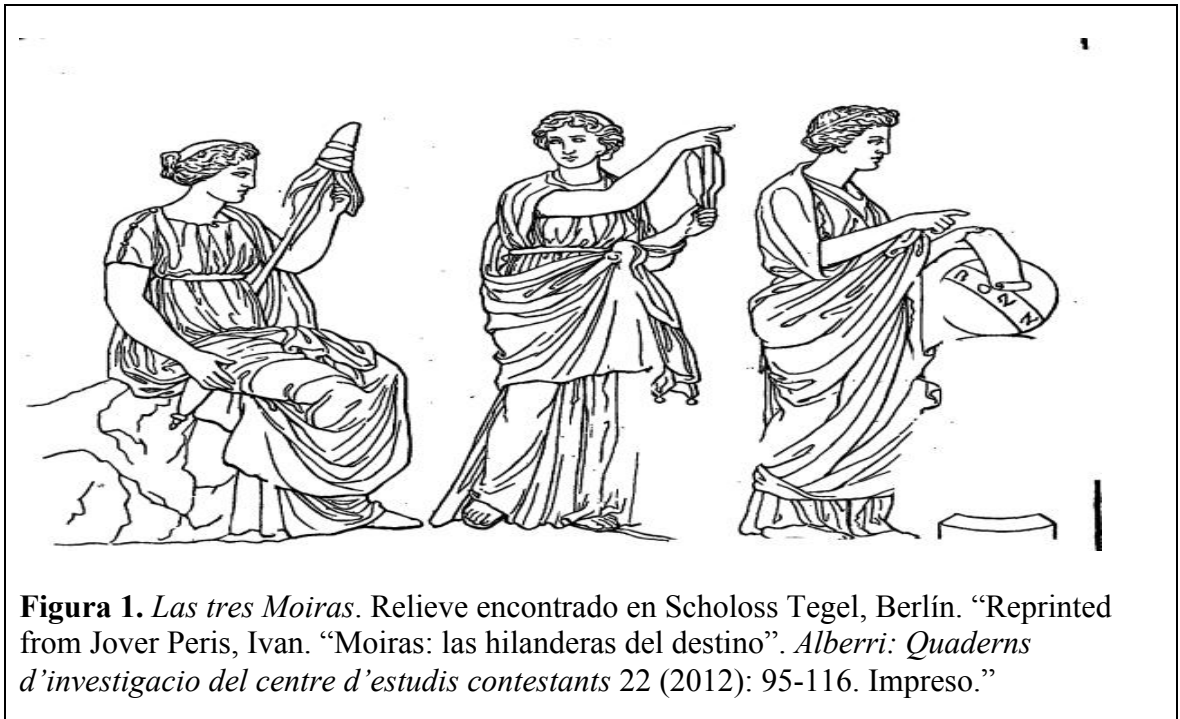
No obstante, más adelante menciona que son hijas de Zeus y Temis:

En segundo lugar, se llevó a la brillante Temis que parió a las Horas, Eunomía, Dike y la floreciente Eirene, las cuales protegen las cosechas de los hombres mortales y a las Moiras, a quienes el prudente Zeus otorgó la mayor distinción, a Cloto, Láquesis y Átropo, que conceden a los hombres mortales el ser felices y desgraciados. (109)

Si bien el origen de las tres hermanas no está muy claro y el significado que tienen en los poemas homéricos son un tanto diferentes al que tienen en el poema de Hesiodo, lo cierto es que ambos coinciden que las Moiras tienen el don de controlar el destino y con esto se entiende que ejercen dominio sobre el principio y final de la vida de los mortales.

Las representaciones iconográficas de las Moiras, muestran a tres hermanas cuya función es regular la vida del ser humano, desde su nacimiento hasta su muerte con ayuda de un hilo. En la figura 1, se observa a tres mujeres las cuales han sido reconocidas como las Moiras. La primera de la izquierda es Cloto, “la hilandera”, la más joven de las tres y la creadora de hebras. Cloto es la encargada de crear y dar el hilo de la vida, esta es quizás la razón por la cual en la mayoría de las representaciones aparece con un ovillo en las manos. La segunda hermana y que aparece a la derecha en la figura 1, es Láquesis, “la mediadora”. Láquesis es conocida también como la encargada de asignar el destino, ella es quien decide cuan largo o corto será el hilo de la vida. La

tercera y última es Átropos, “la que no puede ser desviada o eludida.” Átropos es la encargada de ponerle fin a la vida pues una vez que utiliza sus tijeras para cortar el hilo, el ser humano morirá sin que nadie pueda impedirlo.



El poder que se le adjudica a las Moiras es innegable, sin embargo, lo que más llama la atención es porqué, si en los poemas homéricos y la *Teogonía* de Hesiodo no se menciona ni el aspecto, ni el oficio de las hermanas. ¿Por qué entonces a la hora de pintarlas, se les pinta con las herramientas de las hilanderas y sobre todo con el hilo? Existen dos teorías, por llamarlas de esta manera, que ayudan a comprender la razón del

uso del hilo y demás herramientas de las hilanderas en las representaciones iconográficas de las Moiras.

Robert Graves considera que el mito de las Moiras proviene de la costumbre que las familias tenían de tejer las marcas de la familia y del clan en los pañales de los recién nacidos, pues de esta manera se le estaba asignado su lugar dentro de la familia y de la sociedad. Menciona también que “las Moiras o Tres Parcas, son la triple diosa Luna, y de aquí sus túnicas blancas y el hilo de lino que se consagra a la diosa Isis...Moira significa ‘una parte’ o ‘una fase’, y la luna tienen tres fases y tres personas: la luna nueva, la diosa doncella de la primavera, y el primer periodo del año; la luna llena, la diosa ninfa del verano, el segundo periodo, y la luna vieja, la diosa vieja del otoño, el último periodo” (48).

Las fases de la luna mencionadas por Graves concuerdan con las fases de la vida: nacer, crecer y morir. Entonces, tiene sentido pensar que las Moiras fueran tres y que cada una de ellas representara dichas fases. Sin embargo, resulta poco creíble que la razón por la que se representa a las Moiras como hilanderas sea por la tradición de tejer los pañales de los recién nacidos. Se entiende que esto le otorgaba su lugar dentro de la sociedad al recién nacido, y de alguna manera se sabía si el bebé tendría un estilo de vida bueno, en tanto que de situación económica se hable. No obstante, aún siendo así, la situación económica no podría asegurar que la vida del infante sería larga o corta ya que a la hora de la muerte, ésta importa poco. Y más importante aún es pensar en ¿por qué se representa la vida de los mortales por medio de un hilo?

A la hora de expresarse, ya sea de manera oral, escrita o pictográfica, el hombre tiende a echar mano de metáforas y símbolos para expresar el significado de lo que quiere transmitir. El símbolo puede ser un objeto, figura o representación de una idea que puede ser de tipo filosófica, social, cultural o religiosa. En algunas ocasiones, se emplean símbolos que no son necesariamente descriptivos, pero de alguna manera tienen la esencia de lo que el mensaje quiere transmitir. Se puede argumentar que los símbolos habitan entre dos realidades: una que es perceptible y por tanto conocida y otra que, en ocasiones, no es totalmente desconocida. Las religiones son las que más utilizan los símbolos para explicar sus doctrinas y creencias. Por ejemplo, Carl G. Jung contaba una anécdota en la que uno de los indígenas que visitó Inglaterra a su regreso al Nuevo Mundo describía a sus amigos como los ingleses adoraban animales, entre ellos águilas, leones y toros (20). El indígena no entendió lo que estas figuras representaban para la fe de los ingleses ya que, para él eran simples esculturas de animales. Sin embargo, para los cristianos, estos animales son los símbolos de los evangelios derivados de las visiones que Ezequiel tuvo en sueños.

Resumiendo lo anterior, se puede decir que un objeto, una palabra o una imagen pueden ser simbólicas cuando representan algo más allá de lo obvio e inmediato. “Tiene un aspecto ‘inconsciente’ más amplio que nunca está definido con precisión o completamente explicado. Ni se puede esperar definirlo o explicarlo. Cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón” (Jung 20). Jung decía que debido a la existencia de cosas que resultaban más allá del entendimiento del hombre, el ser humano se veía obligado a crear “términos simbólicos”

para expresar y representar todos aquellos conceptos que no logra o puede definir y explicar. Es por esta razón que se cree firmemente que para explicar el significado del hilo, primero se tendría que aceptar que éste es un símbolo que encierra en sí algo más allá del uso que cotidianamente se le da.

En la introducción de este trabajo se mencionó que el lenguaje y las expresiones que el ser humano utiliza diariamente son en muchas ocasiones expresiones metafóricas. Quizás se deba preguntar ¿desde cuándo se utilizan dichas expresiones? Las obras literarias son buenas fuentes históricas a las cuales se puede acudir para búsqueda y adquisición de respuestas. Por ejemplo, aun cuando en los poemas homéricos sólo se hablaba de una Moira, al hacerlo se establecía que era ella quien se encargaba de lo largo o corto que sería el hilo de la vida. “...ya en su casa padecerá lo que el hado y las graves Hilanderas dispusieron al hilar el hilo cuando su madre lo dio a luz” (*Odisea* VII, 197, 186-206). “Lloremos a Héctor sentados en el palacio, a distancia de su cadáver; ya que cuando le parí, el hado poderoso hiló de esta suerte el estambre de su vida: que habría de saciar con su carne a los veloces perros,...” (*Illiada* XXIV, 200-216). Parece evidente que desde la Edad Antigua, el uso de la palabra hilo para referirse a la vida y destino de una persona era muy común. Ahora resta preguntarse ¿por qué utilizar hilo y no cualquier otro material que sea más fuerte y resistente? Quizás la respuesta esté en que cualquier material de gran resistencia necesitaría del uso de una fuerza superior para destruirlo. En cambio, el hilo proviene de un material sumamente frágil y debido a esto puede ser destruido fácilmente. La fragilidad del hilo hace pensar en lo delicada que la vida es, además de la facilidad con la que se le puede quitar a una persona.

Si se asume que para representar la delicadeza de la vida no hay ningún objeto mejor que un hilo, entonces se asume también que no podría haber nadie mejor para encargarse de su producción y terminación que una persona que supiera la labores del hilado. Se puede argumentar también que las Moiras o Parcas son mujeres y no hombres por el hecho de que la mujer siempre ha sido vista como la dadora de vida, pues no hay ser humano que no haya nacido de una mujer. Por tanto, son las mujeres las que crean el hilo de la vida de toda la humanidad. Lo primero que une a un bebé con el mundo fuera del vientre de la madre es el cordón umbilical que a final de cuentas es un hilo. Parece ser entonces, que para producir y eliminar el hilo de la vida se necesita más de una hilandera. Además de que las fases de la vida al igual que las de la luna son tres, lo más sensato es que las hilanderas sean también tres.

De acuerdo con la teoría que Ana Iriarte desarrolló en el libro *Las redes del enigma: Voces femeninas en el pensamiento griego* (1990), las Moiras son representadas como hilanderas puesto que el tejido era una labor femenina y era muy habitual que incluso a las diosas y heroínas griegas se les presentara como mujeres muy hábiles en el arte de tejer. Iriarte menciona que la concepción de femineidad que los griegos tenían estaba fuertemente vinculado con las labores del tejido que la mujer realizaba (32). Christine Downing también argumenta que debido a que los mitos nos llegan de los labios de Homero, Hesiodo, Esquilo y Sófocles, por mencionar algunos autores clásicos, no es raro que siendo esta una perspectiva patriarcal se reduzca a las diosas antiguas a figuras con las cuales los hombres pueden hablar y tratar sin correr ningún peligro. Es decir, Downing cree que la razón por la cual a las grandes diosas olímpicas como Hera,

Atenea, Artemisa y Afrodita siempre se les identifica con un aspecto relacionado con lo femenino es la voz patriarcal de la cual emanan todos los mitos (74-75). Pues los grandes pensadores clásicos se encargaron de resaltar la condición femenina de las diosas y disfrazaron u ocultaron todas aquellas facultades que pudieran llegar a demostrar la grandeza femenina.

Desde una perspectiva patriarcal como la que se ha visto en el marco histórico, se argumenta que el oficio de hilandera, costurera o cualquier otro relacionado con las labores del hilado, servía para que las mujeres estuvieran alejadas de las ocasiones de pecar y al mismo tiempo dentro de su casa, bajo la mirada del hombre. El trabajo de la mujer estaba, pues, relegado a la privacidad de su hogar. Las labores del hilado del destino de las Moiras también se llevaban a cabo en la privacidad y obscuridad y bajo los ojos guardianes de Zeus. No obstante, no se puede dejar de subrayar que el manejo de los hilos por parte de las tres hilanderas es una metáfora del devenir del tiempo y del desarrollo de acontecimientos que habrán de llevarse a cabo en el destino de cada ser humano (Dunn 76).

El poder de las Moiras reside en la habilidad que tienen para crear el hilo de vida para cada persona y como lo van entretejiendo junto a los demás hilos, combinando, tejiendo, trenzando y de vez en cuando separando uno del resto para que jamás vuelvan a juntarse. Ese quehacer de tejer y destejer simboliza las vueltas inesperadas que el destino ofrece y quizás sea la razón por la cual Hesiodo afirma que las Moiras son quienes conceden a los hombres mortales el ser felices o desgraciados. Se puede argumentar entonces, que hilar y tejer son utilizados para hablar del devenir temporal y el hilo que

las Moiras confeccionan demuestra la individualidad del destino de cada ser humano. En este caso, es cuestión de cada individuo decidir cómo vivirá, pues al final de él siempre estarán esperando las tijeras de Átropo para darle el corte absoluto y definitivo.

Las representaciones iconográficas que se tienen de las Moiras son muy variadas y han cambiado conforme pasan los siglos. Por ejemplo, en el siglo V a.C. los artistas griegos pintaban a las Moiras con cetros y una caja misteriosa entre sus manos (fig. 2). Durante el siglo IV a.C. es cuando comienzan a aparecer pinturas y demás representaciones de las hermanas en las cuales se les otorgan atributos de hilanderas, de esta manera se observa a “la primera hilando con su huso; la segunda, alisando el hilo con una espátula, y la tercera, portando una caja para guardar los hilos cortados” (Elvira 318). Hoy en día se conservan algunas pinturas y esculturas de la Moiras, las cuales han sido representadas por varios artistas en momentos determinantes de la vida. En ocasiones incluso son mujeres que observan los nacimientos tanto de mortales como de dioses, como es el caso del nacimiento de Atenea que se observa en el Puteal de la Moncloa (fig. 2).

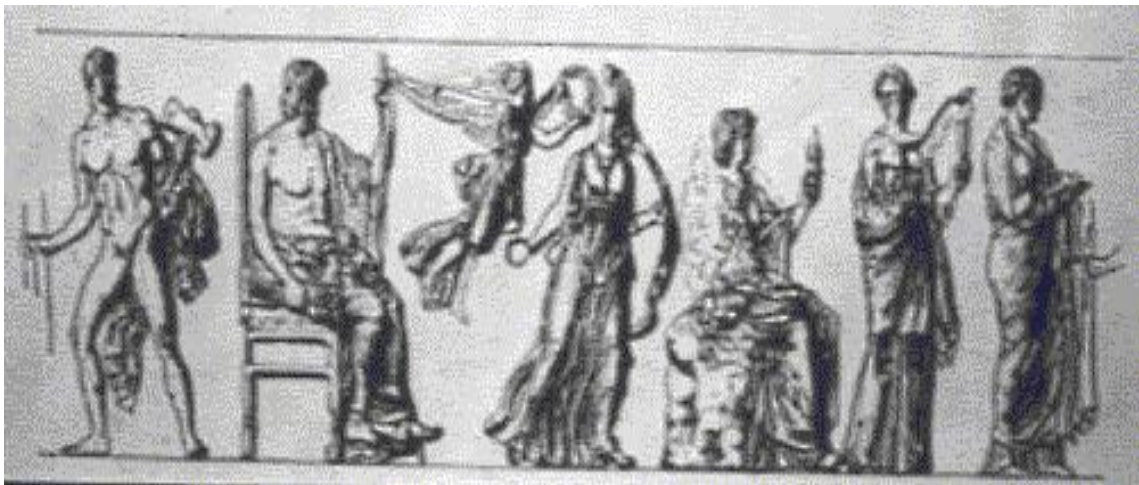


Figura 2. *Brocal de pozo o Puteal de la Moncloa* (Siglo 1 d. C.), nacimiento de la diosa Atenea y las Moiras a su lado. Museo Arqueológico de Madrid. “Reprinted from Domingo, Beatriz. “El relieve del nacimiento de Atenea en el Puteal (Brocal de Pozo) de La Moncloa.” *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional* (2000): 1-11. Impreso.”

El Puteal de Moncloa es una estructura de mármol con una dimensión de 99.50 cm de altura y un diámetro de 84 cm. Su elaboración data del Siglo I d. C. aunque no se sabe quien lo esculpió. A la izquierda del imagen se encuentra Hefesto con el hacha que utilizó para abrir la cabeza de Zeus. En el centro del brocal aparece Zeus sentado en el trono, frente a él está Nike, la Victoria alada, quien sujeta una corona de laurel destinada para Atenea. La hija de Zeus ha nacido dando un grito de guerra y totalmente armada como se observa en la imagen. Al lado de la diosa se encuentran las Moiras, Clotó está sentada y sujeta la rueca. Le sigue Láquesis, quien tiene la mirada fija hacia el frente y entre sus manos sostiene un objeto que parece ser una espátula para fijar la trama del tejido. Por último aparece Átropo, lleva una caja en la cual deposita las hebras que han sido cortadas, pues se creía que cuando Átropo abría la caja era porque alguien moriría

(Domingo 3). Las Moiras también han sido pintadas como jóvenes doncellas (fig. 3) y en ocasiones como mujeres adultas (fig. 4), mientras que existen pintores como Francisco Goya que las han pintado como una especie de viejas celestinas y alcahuetas⁹ que se encargan de regir los destinos de las almas de quienes no han nacido. Cabe mencionar que más allá del aspecto físico que se les llegue a dar a las Moiras, el huso, el hilo y las tijeras siempre serán elementos importantes en sus representaciones, pues éstas son las herramientas de su trabajo.



Figura 3. *El triunfo de la muerte o los tres destinos* (1510-1520). Victoria and Albert Museum, Londres, Inglaterra. “Reprinted from V&A. The World’s Leading Museum of Art and Design. Londres. *Victoria and Albert Museum*. Web.8 July 2014. <<http://www.vam.ac.uk/>>.”

⁹ La figura de la Celestina será analizada en el cuarto capítulo junto con el Capricho de Goya.



Figura 4. Strudwick, John M. *Un hilo de oro* (1885). Tate Gallery, Londres, Inglaterra. “Reprinted from Strudwick, John M. *Un hilo de oro*. 1885. Londres. *Tate Gallery*. Web. 8 July 2016. <<http://www.tateimages.com/>>.”

2.2 Ariadna: el hilo que guía

Siguiendo con el hilo de la literatura clásica, el siguiente ejemplo se encuentra en la obra de Plutarco, *Teseo*, en donde aparece la joven Ariadna.¹⁰ Debido a la muerte de Andrógeno, hijo de Minos rey de Creta, en el Ática se desató una guerra entre ésta ciudad y Atenas. Para aplacar la ira del rey se estableció que durante nueve años la ciudad de Atenas debía mandar a catorce jóvenes, siete mujeres y siete hombres, para

¹⁰ Robert Graves menciona lo siguiente acerca del nombre de la joven: “Ariadna”, que los griegos interpretaban como “Ariagne” (muy santa), tenía que ser el título de la diosa Luna honrada en la danza y en el ruedo taurino: “la alta y fértil madre Cebada”, llamada también Aridela (La muy manifiesta). La conducción de ramos cargados con frutos en honor a Ariadna y de Dionisio, y el suicidio representaba a Ariadna (Graves 395).

que fueran entregados al Minotauro que vivía en el laberinto. Teseo, hijo del rey Egeo de Atenas, se ofreció como voluntario para ser enviado a Creta, pues su intención era matar a la bestia y conseguir de esta manera su libertad y la de sus acompañantes.

Afrodita había acompañado ciertamente a Teseo pues, no sólo Peribea y Ferebea invitaron al héroe caballero a sus lechos sin que fueran desairadas, sino que, además, la hija de Minos, Ariadna, se enamoró de él a primera vista. “Te ayudaré a matar a mi hermanastro, el Minotauro -le prometió en secreto- si puedo volver a Atenas contigo como tu esposa”. Teseo aceptó de buena gana ese ofrecimiento y le prometió casarse con ella. Ahora bien, Dédalo, antes de salir de Creta, había dado a Ariadna un ovillo de hilo mágico y le dio instrucciones sobre la manera de entrar y salir del Laberinto. Debía abrir la puerta de entrada y atar el dintel el extremo suelto del hilo; el ovillo iría desenredándose y disminuyendo a medida que avanzase tortuosamente y dando muchas vueltas, hacia el recinto más recóndito donde se alojaba el Minotauro. Ariadna entregó ese ovillo a Teseo y le dijo que siguiera el hilo hasta que llegara a donde dormía el monstruo, al que debía asir por el cabello y sacrificar a Poseidón. Luego podría volver siguiendo el hilo, que iría enrollando y formando de nuevo el ovillo. (Graves 333)

Una vez fuera del laberinto Teseo se lleva con él a Ariadna, sin embargo, al llegar a la isla de Naxos y mientras la doncella duerme, Teseo la abandona¹¹ y se hace a la mar.



Figura 5. Westall, Richard. *Teseo y Ariadna en la entrada del laberinto* (1810). North Lincolnshire Museum, Inglaterra. “Reprinted from Westall, Richard. *Teseo y Ariadna en la entrada del laberinto* (1810). *The Athenaeum*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.the-athenaeum.org/>>.”

El personaje de Ariadna tiene una complejidad simbólica marcada por dos elementos: el hilo y el laberinto. Hablemos primero del hilo, éste es visto como aquello que guía a Teseo cuando lo necesita. En este caso el hilo de Ariadna simboliza aquello

¹¹ Existen varias versiones del mito que afirman que Teseo abandonó a Ariadna porque se enamoró de una de las doncellas que viajaba en el barco. Otras versiones afirman que los dioses obligaron a Teseo a abandonar a la joven, entre ellos Dionisio quien se habría enamorado de ella y pretendía desposarla. Las distintas versiones tienen similitudes y divergencias, pero algo en lo que coinciden es que en ninguna de ellas, Teseo le explica a Ariadna las razones por las cuales la dejó en la isla.

que orienta en medio de las dificultades para conseguir la solución a los problemas más difíciles y complicados. En el caso de Teseo, su realidad se convirtió literalmente en un laberinto y por esta razón que tuvo que hacerse valer del hilo para encontrar la salida y así salir de ese lugar. “El hilo de Ariadna deviene así cordón umbilical e hilo de la vida que conduce hacia el monstruo, y que se arriesga sin cesar a ser cortado por Ariadna en el momento del reencuentro” (Fernández Guerrero).¹² En este mito el hilo también puede ser visto como la atadura que une a la pareja. Ese hilo que le da la libertad a Teseo lo ata también a Ariadna, quien al mismo tiempo puede ser vista como la recompensa del héroe por haber asesinado al monstruo. No obstante, la recompensa que recibe Teseo parece no ser de su total agrado, pues en la primera oportunidad que tiene abandona a la doncella, como ya se ha comentado previamente.

El laberinto es uno de los símbolos más antiguos de la humanidad. De acuerdo con Gernot Candolini “El laberinto es una imagen, símbolo sobre el difícil y complejo camino de la vida de los seres humanos. Habla de las verdades de la vida, de las dificultades y las luchas, pero también simboliza la entrada, el centro, y la nueva libertad una vez que se vuelve al exterior” (83). El laberinto es visto como el camino hacia el centro del alma humana, los pasillos oscuros y largos pasadizos son las experiencias y aprendizajes que el individuo ha adquirido y las cuales lo conducirán hasta el centro de su ser. La prueba final es superar las adversidades, derrotar al Minotauro y salir de ahí,

¹² Jacques Poirier traducido y citado en Fernández Guerrero, Olaya. “El saber es poder. La diosa Ariadna como paradigma de emancipación femenina”, *Líneas*. Diciembre 2013. <http://revues.univ-pau.fr/lineas/1121>

ver la luz y ser otro, ser el héroe de Atenas. Dentro del mito de Teseo, Ariadna es vista como el arquetipo del ánima, esa parte femenina que espera fuera del laberinto. Sin embargo, Ariadna es algo más que el ánima de Teseo. El poder de la joven cretense radica en el hilo que posee, pues con ese hilo mágico ella es capaz de introducirse en todos los laberintos para eliminar a los monstruos representantes de los miedos y retos del individuo. Al llegar al centro, éste se convierte en el principio, así que se debe comenzar la salida, el renacimiento de un nuevo ser surge de las entrañas del laberinto.

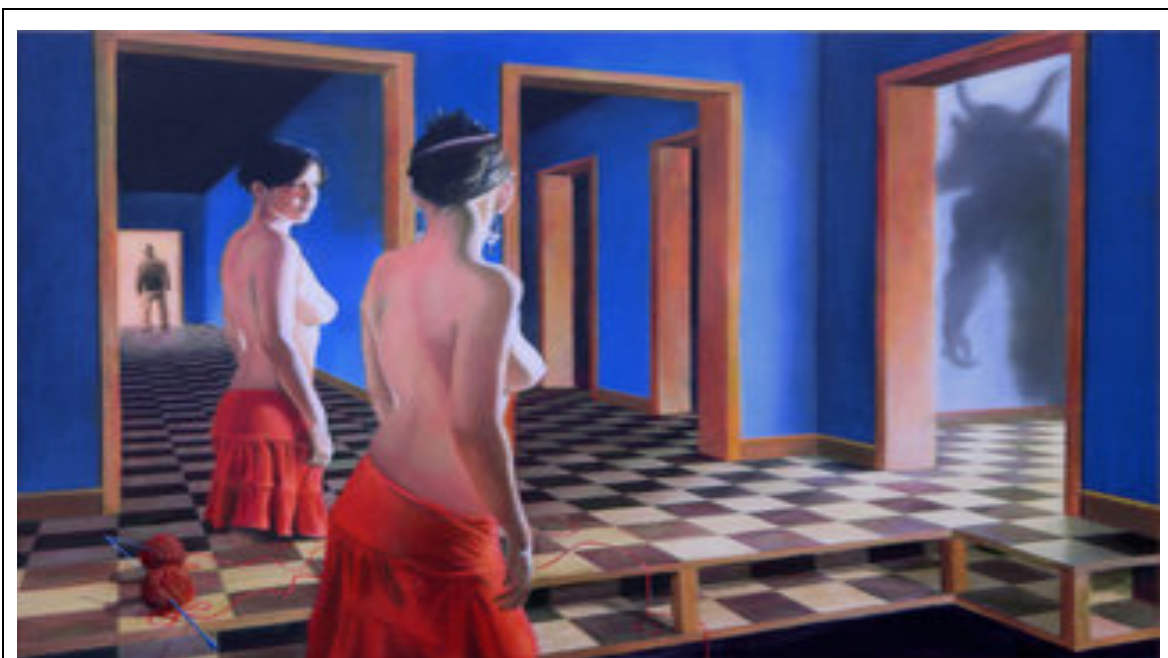


Figura 6. Fernandes Ferreira, Marcos Vinicius. *El hilo de Ariadna* (2007). “Reprinted from Fernandes Ferreira, Marcos Vinicius. *El hilo de Ariadna*. 2007. *Picasso mio galería en línea*. Web. 8 July 2014. <<http://www.picassomio.com/>>.”

La pintura *El hilo de Ariadna* (fig. 6) muestra lo que podría ser una versión alternativa del mito, ya que Ariadna se encuentra en cuarto, sólo viste una falda roja y

sus pechos están descubiertos. La joven se contempla frente al espejo, a un lado se observa una madeja de hilo con un gancho azul. Frente a ella hay varias puertas, representando quizás las diferentes opciones, entradas y salidas que la joven tiene. En una de las puertas se vislumbra la sombra del Minotauro y en otra se aprecia la figura de un hombre quien probablemente sea Teseo. Así pues, Ariadna misma es el laberinto ya que es ella a quien encontraremos en su núcleo y porque es ahí donde comienza el recorrido que ella y toda mujer debe de hacer para poder conocerse a sí misma y construir su identidad (Fernández Guerrero 123). De esta manera el hilo de Ariadna representa el camino que se debe recorrer para al final encontrarse con uno mismo, pues cuando el individuo se conoce a sí mismo, esto le produce confianza, la cual lo llevará a desarrollar sus capacidades personales. Fernández Guerrero resalta que tanto la confianza como el conocerse a sí mismo son considerados elementos fundamentales para el empoderamiento de las mujeres (124). Pues, sólo cuando el individuo sea consciente del poder que hay dentro de él podrá estar seguro de que ha vencido al Minotauro, pero sobre todo que se ha recuperado de cualquier caída o abandono que pudiera haber tenido y por ende se ha convertido en un ser distinto al que fue en un principio.

2.3 Atenea y Aracne: el hilo desafiante

El mito de Aracne la tiene a ella y a la diosa Atenea como protagonistas principales. Por lo tanto, parece conveniente que se hable del nacimiento tan peculiar que tiene esta diosa griega, quien a diferencia de los seres humanos es traída a este mundo por su padre Zeus y no por su madre. Atenea nació de la cabeza del dios Zeus. Se dice que cuando Metis estaba embarazada, Gea y Urano aconsejaron a Zeus que la

matará, pues de acuerdo con sus presagios, además de su hija, Metis daría luz a un hijo que destronaría a su padre. Zeus decidió tragarse a Metis y de esta forma salvar a su hija, a quien cargó en su cuerpo hasta el día de su nacimiento. En el momento del parto, Zeus comenzó a sentir un dolor de cabeza muy fuerte por lo que decidió pedirle a Hefesto que le diera un hachazo para que los dolores terminaran. Hefesto obedeció las órdenes de Zeus y de la herida hecha por el hacha salió Atenea completamente armada y dando un grito de guerra que se escuchó en todo el mundo (Goñi 73).

Por el hecho de haber nacido de la cabeza del gran Zeus, Atenea es conocida como la diosa de la razón y la sabiduría, patrona de la filosofía, patrona de varias ciudades, en especial de Atenas, y es también defensora de la paz y la guerra justa. De acuerdo con Carlos Goñi, Atenea representa el vértice mental de la mujer, la independencia y la pureza. Además de todas estas atribuciones, la diosa también es conocida como tutora de artesanos, bordadoras e hilanderas, pues ha sido ella quien les ha enseñado estos oficios. Para mostrar su devoción a la deidad, los grupos de bordadores y de más artesanos celebraban las Panateneas en su honor.

La fiesta de las Panateneas era una de las celebraciones religiosas más importantes que se llevaban a cabo todos los años en Atenas. Estas fiestas cumplían varios propósitos, el primero era el agradecimiento a la diosa Atenea por sus favores y también servían para celebrar el aniversario de la ciudad. Las Panateneas tenían lugar del 23 al 30 del mes de Hecatombeón. Durante esta celebración se llevaban a cabo varias competencias atléticas, ecuestres, poéticas y musicales, estas competencias ocurrían cada cuatro años y eran conocidas como Grandes Panateneas. A los ganadores de las

competencias se les premiaba con aceite de oliva que procedía de los olivos sagrados de Atenea. Se sabe que eran diez *Athlothetai* (organizadores) quienes se encargaban de la organización de la fiesta, supervisar la recolección y subsecuente distribución del aceite y la manufacturación del peplo (Cook, 5).



Figura 7. Fidias. Parte del *Friso de las Panateneas* (siglo V a. C.) Museo del Louvre, París. “Reprinted from Fidias. Parte del *Friso de las Panateneas* (siglo V a. C.) Museo del Luvre. Web. 8 July 2014. <<http://www.louvre.fr/en/>>.”

Además de los enfrentamientos atléticos también se hacía una procesión en la cual participaban todos los ciudadanos de Atenas. El friso de las Panateneas es una obra escultural hecha por Fidas en el siglo V a. C la cual solía adornar el Partenón en Atenas. El friso narra la procesión que se llevaba a cabo durante esta celebración la cual terminaba cuando las jóvenes entregaban el peplo sacerdotisa de su diosa Atenea. Dicho peplo es una túnica de lana, que era tejida especialmente para esta ocasión y la cual

estaba ornamentada con la representación de la batalla de los dioses y los gigantes en la que Atenea tuvo una feroz participación. La elaboración y bordado del peplo dura un año entero (De la Nuez 53).

Atenea Palas es vista como una de las deidades olímpicas más veneradas y queridas por el antiguo pueblo griego, esto debido a su ayuda y protección constante para con sus súbditos. Como se ha mencionado ya en repetidas ocasiones, Palas era la diosa de las tejedoras y por ende las protegía cuando éstas acudían en busca de su ayuda. Existen varias historias que reflejan la protección que Atenea brindaba, entre éstas se encuentra la de las jóvenes Alcinoe y Nicandra. Alcinoe era hija de Pólipo el rey de Corinto y esposa de Anfiloc. Un día Alcinoe contrató a Nicandra para que le tejiera un ajuar, pero una vez que la joven terminó con su tarea, Alcinoe se negó a pagar sus servicios. Nicandra al sentirse burlada pidió a la diosa que vengara su burla. Atenea escuchó a la joven tejedora e hizo que Alcinoe se enamorara perdidamente del joven Xantos o Jantos a tal grado que abandonó a su esposo e hijos por irse con él. Sin embargo, cuando Alcinoe recapacitó y se dio cuenta de lo que había hecho, se arrojó al mar y murió (Julien 32-33). Como se puede observar en la historia, Atenea brindaba su protección a tejedoras, bordadoras e hilanderas y siempre estaba pendiente de ellas, ya fuera para protegerlas como ocurrió en el caso de Nicandra, o para castigarlas si éstas lo merecían como ocurrió a Aracne.

En la *Metamorfosis* de Ovidio encontramos la fábula de Aracne, quien, de acuerdo con el filósofo, era una joven lidia hija de Idmón un tintorero de púrpura y famosa por sus habilidades con el aguja y el hilo. Aracne sabía de sus dotes y ostentaba

de ser la mejor bordadora incluso mejor que Atenea, a pesar de que fue ella quien le enseñó tal oficio. Hasta los oídos de la diosa llegaron los rumores de que Aracne se creía mejor bordadora que ella y decidió enfrentarse a la joven Lidia no sin antes aparecer ante ella disfrazada de anciana para darle consejo:

No todas las cosas la más avanzada edad que debemos huir tiene; viene la experiencia de los tardíos años. El consejo no desprecia mío. Tú la fama has de buscar máxima de hacer entre los mortales lana; cede ante la diosa y perdón por tus palabras, temeraria, con suplicante voz ruega; su perdón dará ella a quien lo ruega. (127)

No obstante, Aracne desprecia los consejos de la anciana:

De tu razón privada y por tu larga vejez vienes acabada, y demasiado largo tiempo haber vivido te hace mal. Las oiga si tú una nuera tienes, si tienes tú una hija, esas palabras. Consejo bastante tengo en mi yo, y advirtiéndome útil haberme sido no creas: la misma es la opinión nuestra. ¿Por qué no ella misma viene? ¿Por qué estos certámenes evita? (128)

Al escuchar estas palabras Atenea se deshace de sus vestimentas de anciana, se muestra a sí misma, alta e imponente, como toda una diosa olímpica y acepta el reto de Aracne. Ambas tejen arduamente por horas para demostrar que se merecen el título de la mejor tejedora de Grecia. A la hora de mostrar sus trabajos la diosa muestra un maravilloso bordado en el que aparecen los dioses del Olimpo en todo su esplendor y majestuosidad. En las cuatro esquinas y a manera de advertencia para la joven, bordó episodios en los cuales se veía a mortales siendo castigados por desafiar a los dioses.

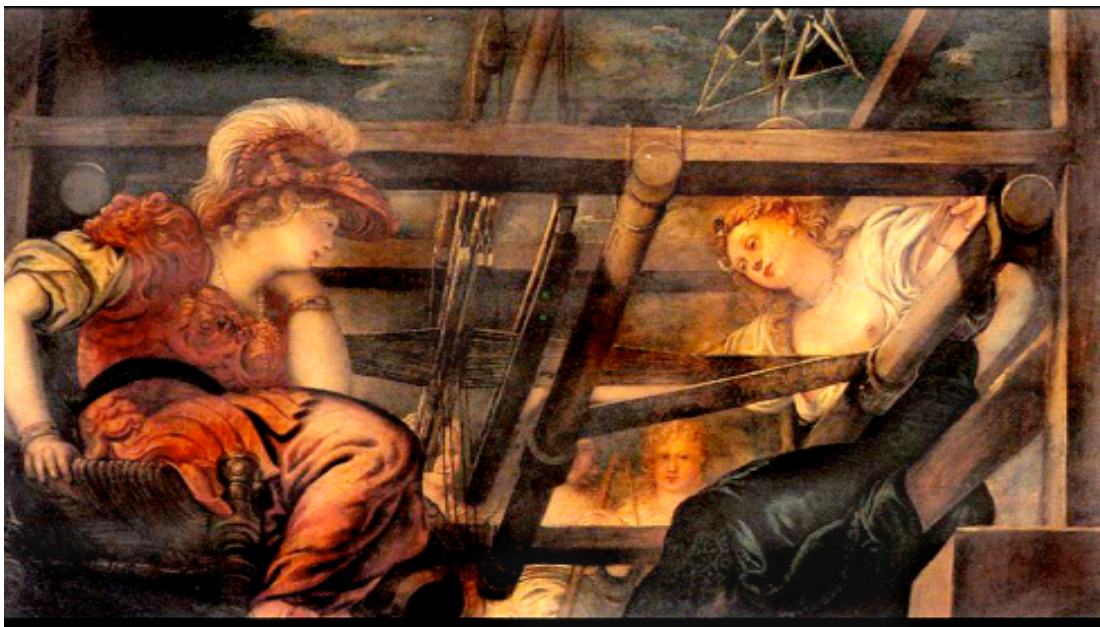


Figura 8. Tintoretto, Jacopo Comin. *Atenea y Aracne* (1543-1544) Galería Uffizi, Florencia, Italia. “Reprinted from Tintoretto, Jacopo Comin. *Atenea y Aracne* (1543-1544). *Gallerie degli Uffizi*. Web. 8 July 2014. <[http:// http://www.uffizi.beniculturali.it/](http://www.uffizi.beniculturali.it/)>.”

Por su parte, en su bordado Aracne representó algunos actos vergonzosos de los amores entre dioses, empezando por los de Zeus. Pero sobre todo, resaltaba los engaños de los cuales se habían valido los dioses para llevar acabo sus amoríos con los seres humanos. Cuando Atenea Palas miró el trabajo de la joven, se enfureció e hizo jirones la tela de su rival y después la golpeó. Aracne se sintió ultrajada por la diosa y decidió ahorcarse. Sin embargo, Palas se compadeció de ella, la salvó de morir ahorcada pero al mismo tiempo la condenó:

Vive pues, pero cuelga, aun así, malvada dijo, y esta ley misma de tu castigo, para que no estés libre de inquietud en el futuro declarada para tu

descendencia y tus nietos sea. Después de eso, cuando se marchaba, con jugos de hierba de Hécate la asperjó: y al instante, por la triste droga tocados, se derramaron sus pelos, con los cuales también su nariz y sus orejas, y se hace su cabeza mínima; en todo su cuerpo también pequeña es, en su costado sus descarnados dedos, en vez de piernas se adhieren, el resto el vientre lo ocupa, del cual, aun así, ella remite una urdimbre y sus antiguas telas trabaja, la araña. (131)

El castigo de Aracne ha servido como inspiración a múltiples pintores que han plasmado la imagen de la joven al momento de recibir su castigo, tal es el caso del pintor flamenco Pedro Pablo Rubens. En la obra de Rubens se observa a Palas justo en el momento en el que levanta el brazo para castigar a Aracne quien desde el piso la mira con temor. Detrás de ellas, dos tejedoras, una que observa las acciones de la diosa y la otra que está trabajando sin parar tratando de ignorar todo lo que sucede a su alrededor. A la derecha de la pintura se aprecia la reproducción que el pintor hizo del Rapto de Europa, obra realizada por Tiziano y que formaba parte del tapiz tejido por Aracne.



Figura 9. Rubens, Pedro Pablo. *Palas y Aracne* (1636-1637) Virginia Museum of Fine Arts. “Reprinted from Rubens, Pedro Pablo. *Palas y Aracne* (1636-1637) *Virginia Museum of Fine Arts*. Web. 8 July 2014. <<http://www.vmfamuseum.com/>>.”

A pesar de que no forma parte de esta investigación, parece sensato mencionar que el pintor español Diego de Velázquez, también tomó como inspiración la historia de Ovidio para la elaboración *Las hilanderas o la fábula de Aracne*, en la cual el artista no sólo pintó hilos sino que elaboró un tejido de imágenes e ideas que necesitan ser destejidas para comprender en su totalidad la obra. Por último, se encuentra Paolo Veronese quien en su pintura *Aracne o la Dialéctica* (fig. 10) plasmó la imagen de una joven mujer en cuyos dedos se entretejen finos hilos que forman una telaraña. Esta pintura resume la historia, pero sobre todo habla de su final. La fábula termina con la metamorfosis de Aracne, sin embargo, la pintura muestra a la mujer, no a la araña en la que fue convertida. No obstante, la mujer está tejiendo una telaraña en sus dedos, lo que remite al título de la pintura.



Figura 10. Veronese, Paolo. *Aracne o la Dialéctica* (1578-1582) Palazzo Ducale, Venecia, Italia. “Reprinted from Veronese, Paolo. *Aracne o la Dialéctica* (1578-1582) *Palazzo Ducale*. Web. 8 July 2014. <<http://www.palazzoducale.visitmuve.it/>>.”

Para Platón, la dialéctica era el proceso de dialogar para, de esta manera llegar al significado de las palabras y por ende al conocimiento de las realidades trascendentales del mundo. Años más tarde, Hegel opinaría diferente; para él la dialéctica no es sólo un método por el cual se llegaba al conocimiento, sino que era algo más, la fusión de la tesis con la antítesis que dan como resultado de su unión una síntesis. La síntesis reunirá todos los aspectos positivos de ambos elementos. Tomando en cuenta lo establecido por el filósofo alemán, se puede argumentar que en la pintura de Veronese, el pintor representó la síntesis de Aracne. Por un lado es una mujer, pero a la vez es una araña, pues con sus dedos sigue tejiendo como lo hacía antes, de hecho ahora el hilo forma

parte de ella misma. Parece ser como si indicará que Atenea la condenó a tejer por el resto de sus días, no sólo a Aracne, sino al resto de las mujeres.

Más allá del castigo de Aracne por haber sido tan osada y haber retado a la diosa, este mito deja una enseñanza más grande. La aguja y el hilo brindan a Aracne la oportunidad de expresarse, de liberarse, de denunciar. Mediante su tejido, la joven lidia es capaz de expresar y denunciar las bajezas y escándalos que los dioses habían cometido. Por su parte Atenea también tejió su amenaza, pues su tejido exhibía la capacidad de castigo que los dioses tenían para con los mortales. En este caso el bordar y tejer se pueden poner de cierta manera al mismo nivel de la escritura, pues a final de cuentas ambos verbos tiene el mismo origen etimológico.

La palabra texto proviene del latín *texere* que significa “construir o tejer”. A su vez el verbo *tekhne*, en griego, se utiliza para referirse al arte, artesanía, habilidad o destreza. De esta manera se puede argumentar que una tejedora no sólo urde tejidos, sino que es capaz de tejer textos (Sullivan 29). El propio Roland Barthes argumenta que “etymologically the text is a cloth; *textus*, meaning ‘woven’” (76). El verbo tejer es utilizado no sólo para hablar de esta actividad, sino que se le emplea para hablar de manera metafórica acerca de cualquier acto creativo. En la literatura, por ejemplo, es común utilizar este verbo para referirse al momento de la planeación, del tejido de la ideas o al instante de urdir la trama.

En su libro *Ariadne's Thread: Story Lines* (1992), J. Hillis Miller propone que el diseño y construcción de un texto es un laberinto, el cual ha sido creado por medio de los hilos de pensamiento, los cuales están formados por hebras que serían las palabras.

Menciona también que lo que el crítico literario debe hacer para descifrar el texto es seguir el hilo hasta llegar al centro del laberinto, pues sólo de esta forma podrá entender como el texto “deconstructs itself in the process of constructing its web of storytelling” (74). Por su parte Virginia Woolf comparaba la creación literaria con una tela de araña:

La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. A veces la atadura es apenas perceptible; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen colgar, completas, por sí solas. Pero al estirar la tela por un lado, engancharla por una punta, rasgarla por en medio, uno se acuerda de que estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en las que vivimos. (32)

Woolf llega a esta conclusión mientras reflexiona el porque las mujeres no habían escrito literatura, mientras que las obras escritas por hombres inundaban las calles de la ciudad. El hilo de pensamiento de Woolf sirve de guía para regresar a la historia de Aracne a quien, por ser mujer, se le negaba la escritura. No obstante, como se verá a continuación, la joven lidia fue capaz de convertir el oficio de tejedora en una forma de denuncia y expresión a su servicio con la misma eficacia como si hubiera escrito su queja.

Como se dijo anteriormente, el tapiz creado por Atenea tiene como función principal mostrar la grandeza de los dioses. Es por esta razón que Atenea se da a la tarea

de escribir/tejer las grandes hazañas llevadas a cabo por las deidades olímpicas. Dentro de la historia que la diosa está tejiendo existe un trasfondo, el de advertir a Aracne sobre lo que puede ser su destino. Esto se pone de manifiesto cuando la diosa muestra su tapiz y en él no sólo se observa a los dioses, sino los castigos que aquellos humanos que han osado levantar su brazo contra ellos han recibido. Sin embargo, Aracne una vez más hace caso omiso de la advertencia y sigue tejiendo su versión de la grandeza de los dioses olímpicos.

Por haber nacido de la cabeza de su padre, se considera a Atenea carente de madre y se le ve como a una pseudo mujer que sólo cree en un orden correcto de contar la historia. Una mujer que piensa que la resistencia contra la jerarquía y la autoridad es inútil (Joplin 28). Es por esta razón que en su tapiz la diosa teje escenas que ella cree reflejan la grandeza de las hazañas de los dioses y al mismo tiempo, muestra como rebelarse en su contra es inútil pues al final el ser humano es quien pierde la batalla.

El tapiz que Aracne tejió es una denuncia, una postura feminista y al mismo tiempo una protesta contra el poder falocéntrico y patriarcal representado por el tapiz de la diosa olímpica. A diferencia de la deidad griega, Aracne asume una posición de rebeldía contra el poder ejercido por los dioses, sobre todo denuncia el maltrato de la mujer a manos de los olímpicos. El tapiz tejido por Aracne muestra y narra imágenes de los abusos que las mujeres han recibido por parte de los dioses, pues no pocas fueron engañadas para forzarlas a copular con ellos y tiempo después dar a luz a lo que podría ser el producto de una violación (Sullivan 68). Al resaltar lo que pudo ser una violación por parte de los dioses, Aracne enciende la ira de Atenea, quien al contemplar lo tejido

por su rival reacciona de la misma forma que cualquier persona en un régimen totalitario lo haría. Destroza la evidencia que muestra la culpabilidad de los dioses y golpea a la creadora de tan revelador trabajo.

Al ver destruido su tapiz y soportar los golpes de la diosa, Aracne decide suicidarse, pues prefiere la muerte a seguir viviendo bajo aquella opresión que representa Atenea. Al verla colgar, la diosa se compadece de ella, no sin antes hacerla pagar por su rebeldía y la condena a tejer por el resto de sus días. No obstante, el castigo es más grande de lo que se puede imaginar. Al convertirla en araña, no sólo le ha quitado el aspecto humano, sino que la ha condenado a tejer por la eternidad; pero lo peor de todo es que desde ese momento en adelante las telas que tejerá Aracne carecerán de mensaje, pues nadie puede leer, descifrar y entender la tela de una araña.

El tejido como escritura o forma de expresión y denuncia a la vez, también fue utilizado por otras mujeres, tal es el caso de Filomena. En la *Metamorfosis* de Ovidio, aparece la triste y al mismo tiempo un tanto repulsiva historia de estas hermanas. Pandion rey de Atenas tenía dos hijas, Progne y la ya citada Filomena. Como muestra de agradecimiento por ayudarlo a vencer a los tebanos, el rey da la mano de Progne en matrimonio a Tereo. Después de tiempo de casados, Progne pide a su marido que regrese a casa de su padre y traiga consigo a su hermana Filomena. Tereo accede a los caprichos de su esposa y visita a su suegro, quien del mismo modo que su yerno permite que su hija Filomena haga el viaje. Sin embargo, Tereo es conquistado por la belleza de Filomena y cegado por el deseo, viola a su cuñada quien trata de resistir de manera vana. Filomena jura denunciar a su violador y buscar que sea castigado por el pecado que

contra ella cometió, pero al escuchar semejante amenaza, su violador decide silenciarla para siempre y le corta la lengua. Una vez que Tereo regresa al lado de su esposa inventa que su hermana ha muerto durante el viaje y ha tenido que sepultarla lejos de casa.

La pobre Filomena es encerrada, y al darse cuenta que no podrá contarle a nadie su desgracia, pues ha quedado muda, busca otra opción que le pueda ayudar a solucionar su falta de voz. Cuenta Ovidio: “Grande es del dolor el ingenio, y acude la astucia a las desgracias situaciones. Una urdimbre suspende, experta, del bárbaro telar, y unas purpúreas notas entretejió en los hilos blancos, indicio de la abominación, y concluido se lo entregó a una, y que lo lleve a su dueña con el gesto ruega” (101). Una vez que Progne tuvo el tapiz de su hermana entre sus manos, observa cuidadosamente el tejido y se da cuenta de la aberración que su esposo ha cometido contra su hermana. Sale en su busca y una vez frente a ella le promete que se vengarán de aquel que le robó su pureza.

Cegada por el dolor y la traición de su marido, Progne decide asesinar a su único hijo, Itis, y cocinarlo como cena para su cónyuge. Cuando al preguntar por su primogénito se da cuenta de las acciones de su esposa y cuñada, Tereo comienza a perseguirlas para vengar la muerte de su hijo. Sin embargo, no es capaz de hacerlo pues los dioses convierten a las hermanas en pájaros, Progne en ruiseñor y Filomena en golondrina. En tanto Tereo, “Él por el dolor suyo y de castigo por el ansia veloz, se torna en pájaro, al que se alzan en su coronilla crestas. Le sobresale, inmódico, en vez de su larga cúspide un pico. Su nombre abubilla de ave, su porte armado parece” (102).



Figura 11. Rubens, Pedro Pablo. *El banquete de Tereo* (1636-1637) Museo del Prado, Madrid España. “Reprinted from Rubens, Pedro Pablo. *El banquete de Tereo* (1636-1637) Museo del Prado. Web 8 July 2014. <<http://www.museodelprado.es/en>>.”

El tapiz que teje Filomena le regresa la voz que le fue arrebatada por su agresor y es de esta manera que puede contar su desgracia para poder ser rescatada primero y vengada después. Ambas historias, la de Filomena y la de Aracne, muestran que tanto el tejer como bordar son actividades que pueden ser utilizadas como forma de expresión, demostrando con esto el valor que el hilo tiene y lo importante y dañino que puede llegar a ser cuando se le sabe manejar. A pesar de que Atenea haya castigado a la mujer, sentenciándola a tejer por el resto de su vida cual araña, al mismo tiempo como lo demuestra la pintura de Veronese, ese hilo que emana de las entrañas de la mujer, se ha convertido en una de sus armas, pues al igual que las arañas tejen sus telarañas, las mujeres han aprendido a tejer literal o metafóricamente las redes de sus telarañas para atrapar a quienes han sido sus agresores.

2.4 Penélope: el hilo de la fidelidad y el tejido del tiempo

La *Odisea* es un poema épico escrito por Homero alrededor del siglo VIII a.C. En este poema se narra el retorno del héroe griego Odiseo (Ulises) después de haber combatido en la Guerra de Troya. Ulises tarda veinte años en regresar a su reino, la isla de Ítaca donde lo esperan su esposa, la fiel Penélope y su hijo Telémaco. Mientras el rey está fuera de su casa, los habitantes de la isla piensan que ha muerto. Por esta razón la reina se ve rodeada de pretendientes que aspiran desposarse con ella para así convertirse en el nuevo rey. En el corazón de Penélope su marido no ha muerto, así que se dedica a la labor del tejido para evitar a sus pretendientes. La reina de Ítaca se pasa tres años tejiendo una mortaja para su suegro Laertes. Todas las noches destejía la labor que había completado durante el día, por este medio evitó elegir marido durante la ausencia de su esposo.

El personaje de Penélope ha sido uno de los más estudiados y reinterpretados, sobre todo por escritoras que se han dado a la tarea de revisar los mitos femeninos para encontrarles nuevos significados. Por ejemplo, el poema homónimo de la reina de Ítaca, de la autoría de Dorothy Parker, el cual dice: “I shall sit at home, and rock; / Rise, to heed a neighbor’s knock; / Brew my tea, and snip my thread; / Bleach the linen for my bed. / They will call him brave” (Parker 325). De acuerdo al poema, la valentía de Penélope radica en la capacidad y paciencia que demuestra para esperar a Ulises puesto que se necesita más valor para quedarse y esperar, que para irse a la guerra (Pettit 187). Sin embargo, la valentía demostrada por Penélope no parece ser importante pues al final

sólo Ulises es el depositario de la fama, quedando ella como personaje relegado y secundario.

Así pues, algunos de los aspectos que más se han querido resaltar de este personaje han sido la lealtad, fidelidad y la soledad en la cual vivía. Por ejemplo, en el poema de Silvia Ugidos, “Circe esgrime un argumento”, Circe está tratando de convencer a Ulises de que se quede con ella, entonces, dice lo siguiente: “Si regresas Ulises / encontrarás allí en Ítaca una mujer cobarde: / Penélope ojerosa / que afanosa y sin saberlo / teje y le desteje una mortaja / al amor. Ella pretende / aferrarse y aferrarnos a lo eterno” (52). La imagen de la reina de Ítaca que provee el poema es la de una mujer débil, enferma quizás quien espera pacientemente el retorno de su amado. Si bien el poema, habla sobre la soledad del personaje, no habla sobre sus sentimientos o pensamientos. ¿Qué pasaría por la mente de Penélope mientras estaba frente a su telar? ¿Cuál sería su sentir hacía el prolongado retorno de su esposo? ¿Qué pensaba de sus pretendientes? Tantas preguntas de las cuales sólo se puede imaginar su respuesta. En *Así habló Penélope* (2014), el poeta Tino Villanueva brinda una pequeña prueba de lo que pudo haber sido el sentir de esta mujer.

Si al menos Odiseo, hombre de audaz voluntad, supiera que mi corazón late hoy en dos sentidos, que lo quiero en vaivén, que sí y que no: que lo quiero, y sin esfuerzo destejo el diseño tejido; que lo odio, y todo lo que hago es tejer, por-arriba-por-abajo-a-lo-largo-y-profundo de la noche. Dejo la lanzadera a un lado, y me froto las manos, y cada día se acrece mi ansia- que no nací para tener apesadumbrada el alma. (Villanueva 19)

En esta interpretación contemporánea, Penélope no sólo tejía una mortaja en su telar, también tejía sus miedos, sus sentimientos y sus deseos. Y cómo podría ser de otra manera, sí sólo frente al telar era libre de elegir y crear lo que ella quisiera “Un trozo de paño: primero lo diseño en mi mente y allí permanece; fundo en el fondo que elijo las siluetas y los dibujos, que quito y pongo a mi gusto, sentada en compañía de mis pensamientos; es decir: cualquier retazo de tela se crea de la nada” (55). Tejer le brindaba la libertad de seleccionar las imágenes, los colores, los hilos que utilizaría en su creación pero sobre todo le proporcionaba la oportunidad de escapar de su realidad, de crear mediante el tejido, un mundo en el que sólo ella tejía los hilos de su propio destino.

Se ha dicho anteriormente que hilar, tejer y bordar eran las ocupaciones que se creía deberían llevar acabo las mujeres. Es por eso que no es de extrañarse que en los poemas del periodo clásico aparezcan las mujeres llevando acabo dichos oficios o que en el caso de Penélope sea su propio hijo quien le recuerde cuál es su obligación:

Replicole el prudente Telémaco:

-¡Madre mía! ¿Por qué quieres prohibir al amable aedo que nos divierta como su mente lo sugiera? No son los aedos los culpables, sino Zeus, que distribuye sus presentes a los varones de ingenio del modo que le place. No ha de increparse a Femio porque canta la suerte aciaga de los dánaos, pues los hombres alaban con preferencia el canto más nuevo que llega a sus oídos. Resígnate en tu corazón y tu ánimo a oír ese canto, ya que no fue Odiseo el único que perdió en Troya la esperanza de volver; hubo otros muchos que también perecieron. Más, vuelve ya a tu habitación,

ocúpate en las labores que te son propias, el telar y la rueca y ordena a las esclavas que se apliquen al trabajo, y de hablar nos cuidaremos los hombres y principalmente yo, cuyo es el mando en esta casa. (*La Odisea*, Canto I, 6)

Es posible que dentro de la literatura clásica no exista mujer más fiel que Penélope. La presentación en el poema épico de Homero hace ver a esta mujer como la esposa modelo, dedicada a sus labores, sobre todo del tejido y fiel a su marido a quien le es fiel a pesar de los pretendientes que día con día se reúnen en su casa. No obstante existen indicios, sobre todo en trabajos posteriores al ciclo homérico que indican que Penélope no fue un modelo de castidad como se decía en la *Odisea*. De hecho se cree que llegó a sostener relaciones con todos sus pretendientes y que el fruto de estos amoríos sería el dios Pan. Pausinias (VIII, 12, 5 y ss.) menciona que cuando Ulises regresó a Ítaca y se da cuenta de la infidelidad de su mujer la destierra a Esparta donde más tarde morirá. Por su parte Apolodoro en el Epitome 5, menciona que no fue desterrada, sino que la mató por haber tenido relaciones con Anfino quien era uno de sus pretendientes. A pesar de los rumores sobre sus posibles infidelidades, la imagen que se tiene de la reina de Ítaca es la de esposa dedicada, sumisa y fiel a su esposo. Se puede decir que Penélope se ha convertido en el símbolo de la mujer sacrificada y angustiada que cuyo heroísmo reside en su espera y fidelidad.

La diferencia entre la fidelidad de Penélope y la de Ulises es muy notoria. Por un lado, Penélope es fiel naturaleza, porque se queda, porque es lo que se espera de la mujer. Mientras que Ulises es fiel porque al final de todas sus aventuras, de su odisea,

regresa a casa con su esposa. Sin embargo, durante la ausencia de su marido, Penélope jamás estuvo con ningún hombre, por eso tejía, para distraerse y no tener que elegir, su fidelidad fue en cuerpo y alma. Por otro lado, Ulises tiene varios amoríos con diferentes mujeres con las cuales incluso procrea descendencia. Sin duda alguna, el doble estándar se ha utilizado desde la mitología, y lo peor que siga vigente en nuestros días.



Figura 12. Waterhouse, John William. *Penélope y sus pretendientes* (1912) Aberdeen Art Gallery and Museum. Aberdeen, Reino Unido. “Reprinted from Waterhouse, John William. *Penélope y sus pretendientes* (1912) Aberdeen Art Gallery and Museum. Web. 8 July 2014. <[http:// http://www.aagm.co.uk/](http://www.aagm.co.uk/)>.”

Lo que sobresale de la consideración anterior es lo ingeniosa que fue la reina de Ítaca para evadir la ley y para que no la obligaran a casarse con alguien a quien ella no quería. Es verdad que el tejido, cual hilo de Ariadna le marca la salida, es decir, la

oportunidad de evadir a sus pretendientes, pero ese tejer y destejer tiene un simbolismo más allá de lo que se puede percibir a simple vista. Para Marta López Castaño, Penélope es la tejedora del devenir del tiempo porque diariamente pospone el objeto de su labor, su no-proyecto, pues al destejer lo tejido durante el día evita su conclusión que cierra el suceso de la espera. “La obra evocada en el propósito mantiene abierto el ritmo insondable del tiempo, ese volver propicio de los ciclos, la figura repetida de la eternidad que el tejido vindica, que propone el juego” (97).

En el tejido se encuentran el mundo diurno y el nocturno como una metáfora de la continuidad, de la vida y de la muerte, representa la constante de crear el caos para después regresar al orden de las cosas. La mortaja que teje Penélope es símbolo de dualidad donde se encarnan el tiempo y el destino, donde el tiempo de espera refuerza los sentimientos y su destino de tejer y destejer guarda las ilusiones y sus sentimientos. El tejido es el reflejo de su vida, en él cada hebra de hilo representa un sentimiento, una experiencia y un acontecimiento. Al tomar entre sus manos cada uno de estos hilos e irlos trenzando para convertirlos en un tejido la reina de Ítaca va tejiendo así su propia vida, su destino. Así ella se rehúsa a aceptar que su vida como esposa de Ulises acabe tan pronto como ella termine con su labor, ya que el hilo que la separa de sus pretendientes es el mismo que la ata a Ulises.

A través de estas páginas hemos expuesto y entendido el vínculo tan grande y profundo que existe entre algunas de las mujeres que aparecen en la mitología clásica y el hilo así como las labores y oficios que derivan de él como lo son hilar y tejer. Nos hemos dado cuenta de que aun cuando a cada una de estas mujeres se les ha asignado un

papel ya sea de esposa, hija, amante o diosa siempre el hilo ha estado a su lado. No obstante, y dependiendo de la mujer de la cual se esté hablando, el significado del hilo que tenga entre sus manos cambia. Así en ocasiones el hilo representará lo frágil y lo larga o corta que la vida puede llegar a ser mientras que en otras marcará la salida del laberinto y el regreso a casa de la amada. Pues si bien la hebra de hilo puede ser delgada y débil, el hilo invisible del amor que une a la pareja es fuerte y resistente.

Por otro lado, se debe de señalar que el oficio relacionado con el hilo les fue impuesto a las mujeres como castigo, pero a pesar de esto, lo que pudo haber sido una condena o asignación por parte del sexo masculino al femenino, las mujeres han sido capaces de usarlo a su favor. Es decir, las tareas del hilado y el tejido le han dado a la mujer una clase de empoderamiento con el cual han sido capaces de expresarse y denunciar a sus abusadores e incluso fueron capaces de ponerse al mismo nivel o tal vez incluso por encima de las mismas diosas que les enseñaron el oficio. Entonces, podemos argumentar que aquello que comenzó como una imposición se ha convertido en un arma de doble filo que las mujeres poco a poco han sabido dominar.

CAPITULO III
DEL HILO DE LA RUECA AL HILO SAGRADO

*Por grande que sea en estado,
por generosa que sea una mujer,
tan bien le parece en la cintura una
rueca como al caballero una lanza,
y al sacerdote su hábito.*

Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*.

3.1 Introducción a lo cotidiano y su estudio

La historia mundial reúne los eventos más significativos de un pueblo y de su gente. Es normal que en ella aparezcan las grandes guerras y los hombres que dirigieron a los ejércitos durante el transcurso de la batalla. En sí, la historia guarda entre sus páginas las vidas y eventos que han sido considerados como dignos de contarse y mantenerse en la memoria de las sociedades. Sin embargo, todas aquellas personas que no llevaban a cabo acciones consideradas trascendentales o significativas para la sociedad quedaron rezagadas y sus historias quedaron olvidadas. El problema con esta situación es que la vida cotidiana de los pueblos es un tanto desconocida y con esto se pierde la oportunidad de conocer más de cerca el funcionar de las sociedades en épocas anteriores a la nuestra.

La vida cotidiana o lo cotidiano puede ser entendido como aquellas acciones y eventos que se llevan a cabo todos los días. Normalmente cuando se habla de lo cotidiano se hace alusión a las cosas que suceden dentro de la rutina de una persona, familia o sociedad. Por ejemplo, las tareas diarias de las amas de casa, de los

campesinos, o de las empleadas domésticas por mencionar algunas. De todos los quehaceres diarios, los que más importan a esta investigación son aquellos que se realizan dentro del seno familiar y en la privacidad del hogar. Estas actividades son las que permiten descubrir el funcionamiento interno de los individuos antes de salir y formar parte de la sociedad a la que pertenecían.

Los historiadores siempre se han dado a la tarea de escribir una Historia total de la humanidad. No obstante, ésta no puede estar completa sino se incluye en ella la vida cotidiana de los ciudadanos. Por esta razón y cansados de las Historias sociales y económicas, a finales del siglo XX, algunos historiadores se dieron a la tarea de resaltar lo cotidiano, convirtiéndolo en una moda y provocando que se comenzará a estudiarlo profunda y detenidamente (Corral Lafuente 7). No es de extrañar que en esta época aparezcan libros que valiéndose del estudio de las labores y oficios de la familia, destaquen el papel y la situación de subordinación en la cual viven algunos de sus miembros, principalmente la mujer. Es precisamente durante el siglo veinte que Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo* (1949), libro en el cual trata la condición de la mujer y todos aquellos aspectos que han hecho que el sexo femenino sea visto como el otro, el subordinado.

Desde la perspectiva de lo cotidiano todo se vuelve historiable, así, las actividades u oficios más comunes se vuelven eventos de suma importancia dentro de una historia que necesita de ellos para reconstruir al pueblo que se estudia. Debido a que las actividades “femeninas” estaban relegadas al espacio de lo privado, el estudio de lo cotidiano ayudará a esta investigación a indagar en las vidas de las mujeres y en sus

oficios. Antes de proseguir, parece pertinente preguntarse ¿cómo historiar lo cotidiano? Para relatar lo cotidiano se debe echar mano a varias ciencias entre ellas la Sociología, la Antropología y la Etnología por mencionar algunas. José Luis Corral La Fuente menciona que para narrar lo cotidiano es preciso revisar las fiestas religiosas (nacimientos, bautizos, matrimonios, funerales), los tabúes, el sexo, las enfermedades, la salud, los sentimientos, la gastronomía, el vestido, las costumbres, la moralidad, los utensilios y su uso entre otros varios aspectos (8-9).

Lo cotidiano es todo aquello que se repite día con día y que por causa de esta repetición se convierte en algo ordinario, que en ningún momento resulta sorprendente o maravilloso. Sin embargo, no se debe olvidar que en el transcurso de la vida cotidiana durante la Edad Media, también ocurren eventos que rompen con la tranquilidad, y la paz del pueblo. Por ejemplo, las revueltas sociales, los actos de brujería, las enfermedades que llegaban a convertirse en pestes que acabaran con aldeas enteras. Las fiestas y eventos sociales también forman parte de lo cotidiano pues a pesar de que no suceden de manera cotidiana sí llegan a ser la razón por la cual las personas trabajan arduamente día con día para la elaboración y celebración de dichos sucesos.

Los recursos con los que se cuenta para el estudio de la vida diaria pueden ser muy variados pues van desde artefactos o instrumentos propios de la época histórica estudiada, hasta obras literarias e iconográficas de la época que tratan sobre los usos, costumbres y tradiciones de la sociedad en cada una de sus etapas. Tanto las investigaciones antropológicas, históricas y las obras iconográficas forman una parte esencial y de suma importancia para el presente trabajo, pues en este capítulo se hablará

de dos cuestiones: la primera será el estudio del uso del telar, del huso y la rueca, herramientas indispensables y claves en la labor del hilado y del tejido. También se analizarán algunas imágenes de mujeres que desempeñaron la labor de hilanderas. Por último se hablará de las imágenes de Eva y la Virgen María quienes a pesar de ser figuras opuestas, ambas han sido representadas con el hilo en sus manos.

3.2 La Querelle des femmes

Durante la Edad Media el pensamiento y filosofía clásicas tuvieron una gran influencia en la vida social de los pueblos. La obra de Aristóteles sobre la polaridad de los sexos argumentaba que los hombres y las mujeres eran significativamente diferentes. El filósofo griego aseguraba que la mujer era inferior al hombre tanto física como mentalmente, razón por la cual ésta debería de ser controlada por el sexo fuerte. El razonamiento aristotélico fue tomado al pie de la letra y pronto se convirtió en texto obligatorio en las universidades más destacadas de la época. No tardaron en ver la luz obras de toque misógino cuyo objetivo era difamar a la mujer y hacerla ver inferior. Obras como *Il corbaccio* (1354-55) de Giovanni Boccaccio,¹³ y *Arcipestre de Talavera* o *El corbacho* (1438) de Alfonso Martínez de Toledo son ejemplos de las obras en contra de las mujeres que se escribían durante esta época.

Il corbaccio de Boccaccio y *El corbacho* de Martínez de Toledo muestran varias similitudes que van más allá del tema misógino que los ocupa. Ambas obras siguen un tropo medieval del sueño, dado que el sueño le proporciona el pretexto ideal para

¹³ Giovanni Boccaccio es un caso especial ya que más tarde escribirá *De mulieribus claris*, obra dedicada a alabar las virtudes de las mujeres.

expresarse abiertamente con libertad y al mismo tiempo librarse de culpas. En *Il corbaccio*, el protagonista tiene una experiencia onírica en la cual su espíritu guía, conversa con él y éste le deja saber su historia de amor, así como detalles físicos y psicológicos de la mujer con la cual mantenía una relación. En *El corbacho*, el protagonista tiene un sueño en el cual está siendo golpeado por un grupo de mujeres hermosas. No obstante, Martínez de Toledo hace hincapié en el uso de maquillaje por parte de las mujeres para poder ser bellas, aunque sea de una manera artificial, incluso lo atribuye a la envidia que unas sienten sobre las otras por el hecho de no ser bonitas por naturaleza. Al igual que Martínez, Boccaccio también otorga al maquillaje una parte en su obra, pues cree que las mujeres se maquillan para parecer más hermosas y de esta manera conquistar al hombre.

Como se aprecia, ambas obras contienen un alto nivel de crítica contra la mujer y lo que ésta representa para ellos. No es de extrañar entonces, que textos como estos circularan entre la población, pues tal como lo explica Anthony Cassell, era común que los autores se copiaran entre sí:

Even in classical times, misogynistic treatises had become reduced to compilations and variations of established commonplaces. Medieval charges against women to convince men of their undesirability, loquacity, pride, vanity, destructiveness, avarice, lust, prostitution, murder, infanticide, ambition, venality, faithlessness, fickleness, were as predictable as they were tiresome. Each treatise seems a faithful imitation of the last, yet the relation between particular works is hard and often

impossible to establish, for the similarity is often due not only to a well-divulged written source or to a powerful oral tradition but also to the constancy of human nature. (xix)

La respuesta a estos y otros textos misóginos de la época estuvo a cargo de la francesa Christina de Pisan, quien en su obra *La ciudad de las damas* (1405) declaraba: “llegué a la conclusión de que al crear Dios a la mujer había creado un ser abyecto... ya que, si creemos a esos autores, la mujer sería una vasija que contiene el poso de todos los vicios y males... ¿Acaso ignoras que lo que más se discute y debate es precisamente lo que más valor tiene? (7-8). Pisan, la cual emblematiza el periodo llamado “la querrela de las mujeres”, etapa en la cual las mujeres ilustradas protestaron la misoginia medieval, argumentaba que la mujer estaba tan dotada de razón y era tan capaz como el hombre de recibir educación y de realizar proezas y acciones loables. Pisan crea personajes alegóricos femeninos como La Razón, La Rectitud y La Justicia para refutar los argumentos irracionales hechos por autores coetáneos como Jean de Meun, autor de la segunda parte de *Roman de la Rose* (1275-1280). *La ciudad de las damas* es una obra fundamental para el feminismo actual pues en ella se encuentran rasgos distintivos que continúan vigentes hoy en día.

Hubo algunos autores que también salieron en defensa de las mujeres, tal es el caso de Juan Rodríguez del Padrón, quien en su obra *Triunfo de las donas* (1439-1441) pretende elaborar un discurso en el cual enumerará las características de ambos sexos y de esta manera saber cuál de los dos es superior. Cuando el narrador se dispone a decir en voz alta las virtudes de las mujeres, escucha una voz proveniente de una fuente

cercana la cual le recita más de cincuenta argumentos a favor del género femenino. Otro apologista de las mujeres fue Diego de Varela quien en su *Tratado en defensa de las virtuosas mugeres* (1444) refuta cuatro argumentos utilizados generalmente por los autores misóginos y le opone ejemplos y glosas que demuestra el error en el cual han caído aquellos que por tanto tiempo han atacado a las mujeres. Por su parte Álvaro de Luna en su *Libro de las virtuosas e claras mugeres* (1446) sigue el modelo que Boccaccio utilizó en *De mulieribus claris*, y reúne biografías de la vida de mujeres ilustres que aparecen en el Antiguo Testamento, así como mujeres romanas, de la mitología, historia y del mundo cristiano. Para cada una de las mujeres mencionadas en el libro, de Luna escribe una pequeña reflexión sobre la virtud más destacada de la mujer de la cual se está hablando.

Álvaro de Luna intenta demostrar lo virtuosa que la mujer es, para lograr su cometido habla de la naturaleza de los dos sexos. Es decir, compara a los hombres y a las mujeres en diferentes ámbitos que van desde el dominio de las artes, la valentía, la fidelidad, la piedad y la compasión. Al final, partiendo de las acciones llevadas a cabo por unas cuantas mujeres, se llega a la conclusión de que las mujeres y los hombres son iguales en tanto que de acciones buenas y malas se hable

Es evidente que la situación de la mujer durante la Edad Media es muy polémica, pues aunque existía el debate sobre su “inferioridad” el estilo de vida que las mujeres llevaban seguía siendo regido por los hombres. Se seguía creyendo que la mujer debería de mantenerse ocupada en labores afines a su sexo para que pudiera mantenerse alejada del deseo, ya que se creía que era fácil que cayeran en el pecado:

Ante la particular voluptuosidad con que las mujeres parecen abandonarse a los placeres de la inercia y quedar en disposición para cualquier cosa o persona capaz de hacer reales las extrañas fantasías a las que les encanta entregarse, no hay otro remedio que el trabajo: una serie de acciones lícitas y honestas, hilar, tejer, coser, bordar, remendar, que tienen ocupadas no sólo las manos de las mujeres, sino también, y esto es lo más importante, el pensamiento. (Casagrande 137)

Como se observa, se creía que los oficios y actividades que mejor mantenían ocupadas y sin riesgo de caer en tentación a las mujeres eran aquellas labores fuertemente ligadas al hilo. Debe resaltarse el hecho de que dichas actividades eran desempeñadas en el seno del hogar, es decir, las mantenían alejadas del mundo fuera de la casa. Se pretendía que estas actividades ayudaran a las mujeres, si es que éstas eran pobres, a tener un oficio que les facilitara un ingreso monetario para su familia. De acuerdo con Francisco de Barberiano¹⁴, las hijas de caballeros y jueces también deberían de aprender las artes la aguja y el huso, puesto que esto las prepararía para la vida de casadas y las mantendría alejadas de los momentos melancólicos y del ocio.

Quizás fuera la insistencia en que la mujer aprendiera y se dedicara a las labores del hilado lo que ocasionó que las imágenes iconográficas y literarias sobre hilanderas tuviesen tanto auge durante este tiempo. Y es tal vez, por esta misma razón que los dos

¹⁴ Citado por Carla Casagrande en el capítulo “La mujer custodiada” en *Historia de las mujeres*, volumen II, La Edad Media.

grandes arquetipos religiosos La Virgen María y Eva sean también representados con el hilo en sus manos como muestra de que este ha sido siempre oficio de mujeres.

3.3 El huso y la rueca

Fray Luis de León y Juan Luis Vives en sus obras acerca de la educación y del papel de la mujer en la sociedad, hablaban sobre las tradiciones y costumbres nupciales romanas. De estas tradiciones, resaltaban una, la que tenía lugar cuando las novias eran llevadas por vez primera a casa de sus maridos. Apenas atravesaban la puerta, algo muy importante las esperaba: “A la primera entrada della y como en el umbral, les tenían como ceremonia necesaria, puesta una rueca, para que lo primero que viesen al entrar en su casa, les fuese aviso de aquello a que se avían de emplear en ella siempre” (De León 110).

El huso y la rueca son dos de las herramientas más utilizadas para la elaboración del hilo, motivo por el cual toda mujer las tenía en su poder. Por esta razón, llegan a convertirse en la representación del trabajo femenino, incluso llegan a ser “símbolos que expresan un valor moral y social” (López-Cordón 98). Estos instrumentos eran tan indispensables y comunes que en ocasiones se utilizaban como figuras del erotismo femenino. María del Carmen García Herrero hace la descripción de estas herramientas de la siguiente manera:

La rueca es una delgada vara que en su extremidad superior tiene un armazón en forma de piña, llamado rocaero, compuesto por tres o más varillas curvas que sirven para sostener y fijar el fleco de la fibra que va a hilarse. Por su parte, el huso es una fina barra de madera ligeramente

cónica, que en la parte más delgada tiene una incisión y en la parte inferior un disco, bien para retorcer, bien de cerámica, y se utiliza para retorcer el hilo cuando se trabaja manualmente con la rueca, de manera que el hilo se va enrollando en el huso a medida que se va hilando. (23)

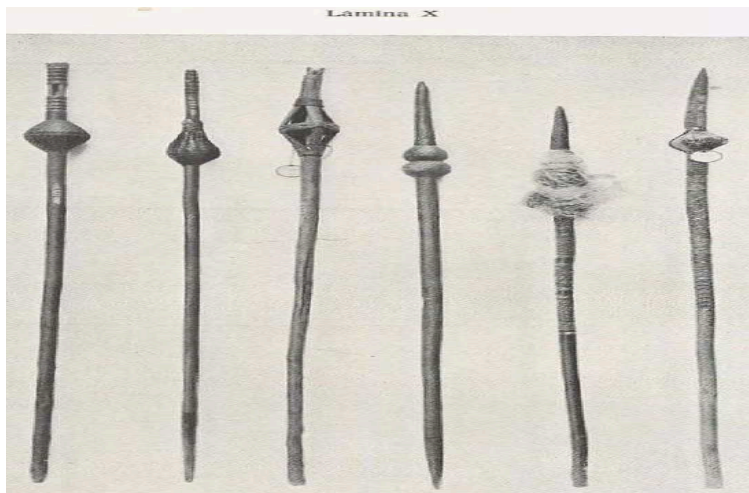


Figura 13. Caro Baroja, Julio. *Lámina X, ruecas*. “Reprinted from Caro Baroja, Julio. *Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y la fabricación del hilo*, Madrid: Museo del Pueblo Español, 1950. Impreso. (42)”

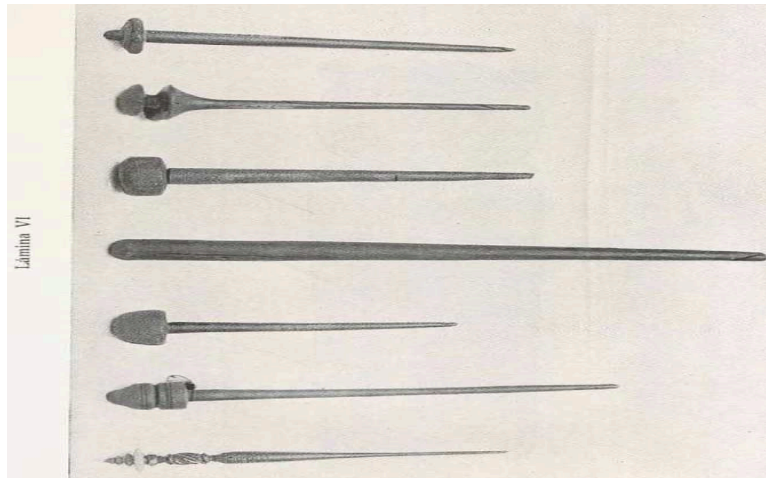


Figura 14. Caro Baroja, Julio. *Lámina VI, husos*. “Reprinted from Caro Baroja, Julio. *Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y la fabricación del hilo*, Madrid: Museo del Pueblo Español, 1950. Impreso. (38)”

Los trabajos que realizaban las mujeres durante la Edad Media fueron varios, aunque algunos suelen ser muy ambiguos e indefinidos, incluso muchas veces son sólo sobreentendidos.¹⁵ Existen contratos que muestran como una persona podría contratar a una jovencita para que trabajara en su casa ayudando y llevando a cabo cualquier actividad que el “amo” le pidiera. Lavar la ropa, acarrear agua y leña, barrer, coser, hilar, hacer recados son algunas de las ocupaciones que las jóvenes podrían desempeñar cuando estaban al servicio de otra familia. Existe una cantidad muy reducida de registros históricos que hablen sobre los trabajos u oficios que desempeñaron las mujeres. No

¹⁵ En 1428 el sastre Jorge de Blanes y su esposa Gracia, recibieron en su casa a Violante, una joven procedente de la aldea de Corbalán quien se quedaría con ellos por ocho años. Violante serviría a los esposos quienes a cambio le enseñarían el oficio que ellos tenían “siades tuvidos mostrarle a la dita mi filla el oficio de costurera bien e diligentment, ella queriendo aquell aprender”. No es necesario decir que Jorge y Gracia deberían enseñar a Violante a coser, pues tan sólo mencionar el oficio de ellos se sobreentiende cuáles serían las actividades que Violante aprendería (García Herrero 20).

obstante, las representaciones iconográficas de la época sirven como testigo de estas labores femeninas.

Durante siglos las labores del hilado han sido una tarea típicamente femenina que las mujeres mayores enseñaban a las jóvenes. No es de extrañar entonces que exista un libro que recoge dichos y saberes femeninos que lleva por título *Evangelios de las ruecas* (1480). Dicha obra cuenta las conversaciones de seis mujeres quienes son llamadas “sabias doctoras e inventoras,” que se reúnen durante seis noches para hablar de las enfermedades y sus remedios, así como de recetas, dichos y consejos que pueden ser útiles a las mujeres. Cada una de las seis noches, las vecinas se reúnen en la casa de Dama Ysengrine du Glay para escuchar los evangelios. Pero las mujeres no sólo llegaban para participar de la tertulia sino que al lugar llevaban “sus ruecas, lino, huso, tendedores, astas y utensilios que sirven para su arte” (46). Y se dedicaban a sus labores mientras escuchaban los sabios consejos de las oradoras. Al parecer, no sólo hilaban, sino que se encargaban de tejer los conocimientos antiguos para después pasarlos a las siguientes generaciones.

Es verdad que los *Evangelios de las ruecas* (1480) recopila una serie de creencias y consejos populares que las mujeres practicaban y que deseaban que hubiera un registro escrito para garantizar su perpetuidad y difusión. No obstante, podría ser que Dama Ysengrine tuviera una agenda diferente. Es decir, buscaba demostrar que las mujeres eran dueñas de un saber que los hombres desconocían. También quería defender el honor de la mujer, el cual desde su punto de vista había sido difamado por los hombres.

Mis muy queridas vecinas y compañeras, en esta ocasión veis, y es por otra parte notorio, que los hombres del tiempo presente no dejan de escribir y hacer libelos difamatorios y libros contagiosos contra el honor de nuestro sexo. Sin embargo, visto que ellos y nosotras hemos sido hechos todos por un mismo artífice, descendiendo uno de la otra, y también, pues debo decirlo, que nosotras, las mujeres, venimos y descendemos de un lugar más alto y más noble, y estamos hechas de materia más pura y clarificada que ellos. (42)

Las palabras de Dama Ysengrine hacen eco de la defensa del género femenino ocurrida durante la querrela de las mujeres. Del mismo modo, preocupada por creer que si ellas no se dedican a divulgar los conocimientos femeninos, estos quedarían olvidados por completo pues el hombre relega a la mujer a su casa, y de esta manera sería difícil que la palabra de estas doctoras fuera conocida. No obstante, es gracias a estas reuniones que los saberes de estas mujeres han llegado hasta nuestros días.

Es preciso mencionar otra observación antes de continuar y esta es, las herramientas de hilado y tejido que las mujeres llevaban consigo a las tertulias. Lo que más llama la atención es que aún cuando la palabra *ruecas* aparece en el título del libro, sólo aparecen un par de consejos sobre las labores de tejido e hilado. “Si se acaba de hilar el lino de la rueca un sábado, el hilo así obtenido no se hilará bien el lunes, y si se hace con él una tela ésta jamás blanqueará” (73). Al parecer, la palabra *rueca* es una metáfora de lo que sucede en estas reuniones. Es decir, las *ruecas* serían las seis sabias doctoras, pues ellas al igual que sus herramientas son las que sujetan o en este caso, son

las poseedoras de la sabiduría con la que se va a trabajar. Noche tras noche, urden los hilos de sus conocimientos que poco a poco quedarán depositados en los husos que son las vecinas quienes las escuchan atentamente. Así, durante las seis noches de conversación e instrucción se han entrelazado los hilos de fibra y los hilos del conocimiento femenino.

Se ha dicho ya que las labores del hilado eran algo tan habitual y cotidiano que no resulta sorprendente encontrar señales de esta actividad en fuentes literarias y artísticas de la Edad Media. En la iconografía de la época, existen imágenes en las que se observa a las mujeres sosteniendo la rueca en sus manos o que estuviera a un lado mientras ellas llevaban a cabo otras ocupaciones.



Figura 15. *Mujer con la rueca en la mano y una canasta de espinacas en la cabeza* (1385). “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos” *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Zaragoza: Institución “Fernando el católico”, Excma. 2008. Impreso.”

Durante los siglos XI y XII aparecieron en Europa los llamados gremios que eran asociaciones de comerciantes y artesanos que practicaban el mismo oficio. La finalidad de dichos gremios era controlar las actividades comerciales, la calidad de los productos y los precios. Uno de los objetivos principales de estas asociaciones era establecer las mismas reglas y condiciones de trabajo en todos y cada uno de los talleres. Se esperaba que todos los maestros artesanos trabajaran las mismas horas, las cuales eran señaladas por las campanadas de la iglesia. En todos los talleres se utilizaban las mismas herramientas de trabajo para que de esta manera se tuvieran las mismas condiciones laborales. Del mismo modo, el número de trabajadores y aprendices que los talleres tenían era semejante. Normalmente, los talleres artesanales estaban situados en la misma casa del maestro y como la mayoría de la población no sabía leer, se colocaba un dibujo en la fachada que mostraba el producto que se elaboraba en ese establecimiento. En ocasiones, los artesanos que se dedicaban al mismo oficio se agrupaban en la misma calle que más tarde adoptaría el nombre de la especialidad de dicho grupo. Existían gremios que eran mayoritariamente o exclusivamente femeninos, tales eran los casos de los gremios de las hilanderas de seda y el de las bordadoras (Wade Labarge 187).

Claudia Optiz menciona que una gran mayoría de mujeres de la ciudad laboraba en talleres artesanales, ya fuera que ocuparan algún puesto de menor importancia o en ocasiones llegaban a convertirse en maestras artesanas independientes. Los talleres artesanales que contaban con un número elevado de mujeres entre sus trabajadores eran los que se ocupaban en la elaboración de peleteros, bordados de oro y seda y en ocasiones los sastres (388).

Para llevar a cabo la labor del hilado con el huso y la rueca, se estiraba una guía de la hilaza y se retorció entre los dedos. Una vez que se obtenía un hilo que fuera lo suficientemente largo, se sujetaba con la parte superior del huso y se iniciaba el hilado. El huso contribuía a un mejor torcido del hilo y a medida que éste iba aumentando se enrollaba en el huso. La iconografía de la Edad Media permite observar varias imágenes como las siguientes. En la figura 16 se ve a una mujer en un taller, sin embargo, el taller parece ser de artesanías de madera o alguna carpintería. No obstante, la mujer no está participando de las labores del taller sino que ella sostiene entre sus brazos el huso y entre sus dedos el hilo. Si bien la imagen no es de un taller de hilandería o bordado, es prueba de que las mujeres participaban en la vida económica de la ciudad y que su presencia en los talleres era evidente.



Figura 16. Bourdichon, Jean. *Les quatre etats de la société; L'Artisan ou Le Travail* (1505-1510) Escuela de Bellas Artes, París. “Reprinted from Bourdichon, Jean. *Les quatre etats de la société; L'Artisan ou Le Travail* (1505-1510) *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA). Web 8 July 2014. <<http://www.beauxartsparis.com/fr/>>.”

La serie de imágenes que siguen (fig. 17, 18, 19) son una muestra de los diferentes lugares en los cuales se llevaba a cabo el hilado. Cabe mencionar también que la iconografía refleja que los diferentes estatus sociales de las mujeres, ya que en algunas imágenes las mujeres utilizan una vestimenta que a simple vista permite ver que no eran simples hilanderas de clase baja. Al contrario, su ropa y joyería, ya que alguna de ellas pareciera traer una corona, demuestra que toda mujer, sin importar su posición económica, poseía un huso y una rueca.



Figura 17. “Pamphile of Kos” *De claris mulieribus* (1361-62). Biblioteca Nacional, París, Francia. “Reprinted from “Pamphile of Kos” *De claris mulieribus* (1361-62). *Medieval & Renaissance Material Culture*. Web. 8 July 2014. <<http://www.larsdatter.com/>>.”



Figura 18. “Venturia” *De claris mulieribus* (1361-62). Biblioteca Nacional, París, Francia. “Reprinted from “Venturia” *De claris mulieribus* (1361-62). *Medieval & Renaissance Material Culture*. Web. 8 July 2014. <<http://www.larsdatter.com/>>.”

Además del huso y la rueca existían otras herramientas que eran utilizadas para las labores derivadas del hilo como lo son el telar y el torno. El torno de hilar aunque era manual, suponía un avance tecnológico para la industria textil. Para usar el torno de hilar, la mano derecha giraba la rueda que estaba conectada con el huso por medio de una correa o polea, mientras el huso giraba, el hilo salía por el otro extremo y se recogía con la mano izquierda. El torno de pedal funcionaba de una manera un tanto distinta. La rueda giraba con el impulso del pedal que se encontraba situado en la parte frontal del torno, justo debajo del banco, en donde también se podía colocar el huso. Se elaboraba hilo de distinto grosor y calidad dependiendo a que estuviera destinado.

El trabajo de hilar era realizado en su mayoría por mujeres a las que se les conocía como *filanderas* y laboraban en sus casas. Ellas recibían las lanas de los peilares, también conocidos como los señores del trapo y que en otras palabras eran ellos dueños de gran parte de la industria textil. La lana ya había sido lavada y peinada cuando llegaba hasta las *filanderas* quienes seguían las órdenes de los pelaires y elaboraban el hilo ya fuera para urdimbre o para trama (Falcón Pérez 234).



Figura 19. Dufour, Antoine. “Mujer hilando” *La vie des femmes célèbres* de 1505. Musée Dobree, Nates, Francia. “Reprinted from Optiz, Claudia. “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500).” *Historia de las mujeres en Occidente*. 2. La Edad Media. Madrid: Taurus, 1992. 321-400. Impreso. 5 vols.”

El hilado tenía como finalidad principal producir dos tipos de hilos mediante el uso de la rueca y del torno de mano: unos hilos cortos para la trama y unos más largos para la urdimbre. De acuerdo con las ordenanzas de los peilares de Zaragoza, la urdimbre que las hilanderas entregaban era de alrededor de 18 onzas de hilo por cada libra de lana que recibían y la trama era de 4 libras de hilo por cada peso de lana. Las hilazas que las hilanderas vendían tenían que estar limpias de cualquier suciedad y su hilado no debería tener ni un solo defecto. Como existían hilanderas que trabajaban por su propia cuenta y comercializaban su producto libremente, los vedores tenían que revisar que todo estuviera en orden.



Figura 20. *Gaia Caecilia o Tanaquil en su telar, mientras que las mujeres hilan la lana* (Siglo XV) Biblioteca Nacional, París, Francia. “Repainted from *Gaia Caecilia o Tanaquil en su telar, mientras que las mujeres hilan la lana* (Siglo XV). *British Library. Catalogue of Illuminated Manuscripts*. Web. 8 July 2014. <<http://www.bl.uk/catalogues/>>.”

El telar fue otra de las herramientas que agilizó la industria textil durante la Edad Media. El principio básico de este artefacto era el siguiente: la persona que estaba sentada frente al telar debería accionar los dos pedales para de esta manera mover los rodillos que le permitirán montar la urdimbre y después se juntarán con los hilos de la trama. Cuando todos los hilos se encontraban levantados, la tejedora ayudada de una lanza, lanzaba el hilo de la trama para unirlo al de la urdimbre una y otra vez. Después de repetir esta acción un sinnúmero de veces la pieza final que ha sido elaborada de enrolla en el cilindro o rodillo de madera que se encuentra delante del tejedor (Contamine 185).

Los telares se dividían en varios estilos: telares sencillos y dobles, verticales o altos y horizontales o bajos. Una de las partes fundamentales de los telares son los peines que son unas piezas hechas de madera con púas. En las púas se ataban los extremos de los hilos de la urdimbre y contra ellos se apretaban los de la trama. Así pues, al conocer toda la información antes citada, todo parece indicar que la historia ha asignado a la mujer un papel protagónico y central en la labor del hilado. Quizás porque el trabajo no requería amplios conocimientos técnicos para manejar el torno y el telar ni para manejar el huso y la rueca. De acuerdo con María Ángeles Calero Fernández, las buenas hilanderas deberían de ser muy trabajadoras, levantarse temprano, no distraerse en pláticas, saber utilizar de una manera adecuada y con maña en algunas ocasiones, los instrumentos necesarios para desempeñar sus actividades diarias (46).

Definitivamente, la mujer tuvo una participación muy importante en el desarrollo de la economía textil durante la Edad Media. Sin embargo, conforme la industria fue evolucionando y con el descubrimiento del Nuevo Mundo, los avances que las mujeres habían conseguido comenzarían a desaparecer poco a poco. El crecimiento en los sectores comerciales provocó que los talleres textiles fueran desplazados a las regiones rurales. Dicho desplazamiento provocó que el número de hilanderas que vivían en la ciudad disminuyera, entretanto el número de hilanderas en las zonas rurales aumentaba. Al darse la disminución de hilanderas en las ciudades, los puestos de costurera y sastra pasaron a manos masculinas, comenzaron a ser más importantes, ganándose un alto grado de reconocimiento por parte de la sociedad (Optiz 419).

El desarrollo de la economía citadina y el desplazamiento de los talleres textiles al campo, contribuyeron a que el sector laboral de la mujer se redujera. Como consecuencia se comienza a dar su aislamiento, relegándola a trabajar en pequeños centros textiles e impidiéndole desarrollar su potencial. Sin embargo, no se puede negar, que las contribuciones de la mujer a la economía textil de la época fueron muy grandes, su desempeño fue tan bueno que provocó que se envidiara e incluso se llegara a prohibir que ejerciera algunos oficios. “De acuerdo con la ley, ninguna mujer está autorizada a ejercer una actividad artesanal, aunque esté tan capacitada para ello como un hombre”¹⁶ (Optiz 390). Cabe preguntarse a qué se debió la prohibición, ¿Acaso se tenía miedo del talento de la mujer? Todo parece indicar que sí. Quizás este miedo, aunado a las creencias religiosas y misóginas de la época, fueron las causantes de que relegara a la mujer al espacio privado. Previniendo con esto que las féminas se ocuparan de las labores del hogar y dejaran el sector laboral para el género masculino.

Una vez instalada en el espacio hogareño, las actividades femeninas se vuelven cotidianas, por lo tanto es posible que dicha cotidianeidad es una de las causantes de la existencia de una variedad de imágenes en las cuales se ve a la mujer con el huso y la rueca o trabajando frente al torno y al telar. No obstante, también es plausible pensar que una de las razones por las cuales las mujeres han sido representadas una y otra vez haciendo las labores del hilado o tejiendo puede ser porque esta era la forma en la que los pintores las imaginaban. No se debe olvidar que se buscaba mantener a la mujer

¹⁶ Adrian Beier hablando sobre el derecho artesanal de 1688, citado por Claudia Optiz.

alejada del pecado y de los malos pensamientos y se creía que mantenerla ocupada en oficios de su sexo era una de las maneras más eficaces para lograr dicho cometido.

3.4 La mujer imaginada: pura o pecadora

En la segunda sección de este capítulo se habló sobre la Querelle des Femmes y todo lo que esta querrela trajo consigo. Uno de los escritores que se pronunció en contra de las mujeres fue el escritor italiano Giovanni Boccaccio. Como se mencionó anteriormente su obra *Il corbaccio* (1354-55) era de un tono misógino que buscaba denigrar la imagen de la mujer. Boccaccio quiso redimirse y en 1361-62 escribió *De claris mulieribus* que trata sobre biografías de mujeres ilustres y que fue dedicada a la condesa de Altavilla Andrea Acciaiuoli. En su obra el escritor explica los valores del mundo clásico que han tenido repercusión en su actualidad. Boccaccio pide que se le trate a la mujer de acuerdo a la relevancia de sus acciones, e insiste en que la mujer es digna portadora de valores morales que benefician a la sociedad. Denuncia también, el poco interés que los escritores muestran por las mujeres ilustres frente a los numerosos escritos que existen sobre varones.

De claris mulieribus es una recopilación de la vida de 102 mujeres greco-latinas que al parecer del autor pueden ser consideradas como figuras canónicas de la literatura. Lo que Boccaccio hace en su obra es tratar a las mujeres como sujetos activos, haciendo caso omiso de lo bueno o malo que sus acciones pudieran ser. Sin embargo, el escritor manipula algunos textos clásicos para que estos puedan cumplir su cometido y propósito literario. Una característica muy relevante de esta obra es que no mezcla lo mitológico y lo religioso. Boccaccio no mezcla estas dos tendencias cuando se refiere a las mujeres

sagradas de la historia alegando que de acuerdo a los preceptos religiosos las dos clases de mujeres son diferentes y por tanto las mujeres de la historia sagrada se comportan de manera muy diferente al carácter humano innato. Parece ser que el propósito principal del autor es escribir biografía de mujeres famosas que son notorias a pesar de su estatura moral como lo menciona Earl Jeffrey Richards:

Boccaccio's purpose in this work was quite simply to write about famous, even, notorious, women, regardless of their moral stature. Boccaccio noted in the *Premium* that he wished to understand the term "famous" in a "wider sense" (*in ampliorum sensum*) so that he could treat such "upright matrons" as Penelope, Lucretia, and Sulpitia, alongside such "pernicious" women as Medea, Flora, and Sempronia. Boccaccio offers his praise of feminine virtue in a negative, back-handed way; since women are so weak in body and slow in mind, they deserve all the moral praise when they manage to muster the sufficient "manly courage" (*virilem animum*) for undertaking tasks difficult even for men. (Richards 35)

Un hecho referencial referido a esta obra de Boccaccio es que las figuras femeninas analizadas por él, suelen convertirse en mujeres con atributos masculinos. Es decir, el autor describe a la mujer a partir de las acciones excepcionales que los hombres deben hacer. Por ejemplo, al hablar de Cirus, menciona como esta mujer pudo buscar un lugar para refugiarse o buscar la paz con su enemigo. Sin embargo, en lugar de hacer eso, se convirtió en la líder de los combatientes. En este caso, Boccaccio le ha quitado a Cirus las características femeninas y le ha otorgado unas masculinas como lo son el

control, el valor y el poder. Tomando en cuenta lo hecho por el pensador italiano, se puede argumentar que según éste, la mujer tiene que masculinizarse para poder ser ilustre y virtuosa, de lo contrario no podrá estar a la altura de los hombres. Parece imprescindible resaltar, que aun cuando se está buscando enaltecer la figura de la mujer, ésta no logra escapar de la sombra del hombre. Sobre todo cuando en las ilustraciones de las mujeres dentro del libro se les sigue viendo llevando a cabo labores consideradas femeninas como lo eran hilar y tejer. Pues no se debe olvidar que tres de las imágenes anteriores (Fig. 17, 18, y 20) forman parte de la obra de Boccaccio.

Desde el punto de vista de esta investigación, es evidente que existía una campaña para lograr que la mujer se convirtiera en lo que los hombres querían que fuera. Se cree esto pues aun cuando existen obras como las de Boccaccio, Rodríguez Padrón, De Varela, y De Luna, por mencionar algunos, que intentan resaltar la imagen de las mujeres, éstas continúan siendo un individuo subordinado a las órdenes de los hombres, que se mantiene ocupada ejerciendo las labores afines a su sexo y cuidando de los hijos así como ocuparse del marido. Y es que como afirma Carla Casagrande, no se sabe a ciencia cierta qué fue lo que las mujeres de esta época habrán hecho para que tanto los líderes de la iglesia como los laicos pretendieran crear una figura ideal femenina, aquella mujer que “siempre activa y laboriosa, sabe superar las insidias del ocio armándose de aguja, hilo, huso, lana, y lino es común a toda literatura pastoral y didáctica, desde los sermones de los predicadores a los tratados morales de inspiración aristotélica y las obras pedagógicas de los laicos” (138). Ese ideal femenino, la mujer que puede ser vista

de manera inmaculada y sin mancha no puede ser otra más que la madre de Dios hijo, la Virgen María.

Miriam López Hernández afirma que la ideología marca los límites de todos los comportamientos del individuo y para hacer esto se vale de varias cosas, entre ellas la religión. La antropóloga sostiene que “Las concepciones religiosas implementan canales de transmisión de la norma a través de la simbología del panteón y del mensaje emitido a través del arte -representaciones escultóricas y pictóricas-, pues los objetos arqueológicos cargan los significados más íntimos de sus creadores, los cuales están en concordancia con los significados sociales” (23). De esta manera, el arte puede ser utilizado para difundir la ideología de la iglesia y emitir la imagen de la mujer que más convenga a esta institución. Durante la Edad Media el papel de la iglesia era de suma importancia, y por ello influía tanto en los aspectos económicos como en los sociales. La iglesia era quien dictaba y establecía las normas de comportamiento de la sociedad. No es de extrañarse entonces que estableciera modelos de personas que se deberían seguir e imitar, así como la creación de figuras o modelos negativos para la población, en especial para el género femenino. El siglo XII marca el comienzo del gran culto mariano que continúa hasta hoy día. La Virgen María se alzó como arquetipo de la mujer intachable, inmaculada, perfecta. Por otra parte, su antagonista fue Eva, la causante de la pérdida del paraíso y fuente de donde emanaron todos los males de la humanidad.

Para la Iglesia, María es la mujer ideal, la madre abnegada, casta, pura, intachable, mujer obediente a los designios de Dios quien por ser ella depositaria de tantas virtudes la elige para engendrar en ella a su hijo primogénito y salvador de la

humanidad. María era la persona a quien todas las mujeres deberían imitar, intentar ser como ella para de esta forma ser buenas cristianas y agradar a Dios, pero sobre todo para agradar a los líderes religiosos y morales de la época. Por otro lado, la antítesis de María era y sigue siendo Eva. La primera mujer era vista como el símbolo de desobediencia y causante también de que los hombres sientan un rechazo contra la figura femenina, así lo afirma Raoul Manselli:¹⁷

Este sexo ha envenenado a nuestro primer padre, que era también su marido y su padre, ha decapitado a Juan Bautista y llevado a la muerte a Sansón. En cierto modo, también ha matado al Salvador, pues, si su falta no se lo hubiera exigido, nuestro Salvador no habría tenido necesidad de morir. ¡Ay de ese sexo, en el que no hay temor, ni bondad, ni amistad, y al que más hay que temer cuando se lo amo que cuando se lo odia!

(Dalarun 45)

En la literatura religiosa, la mujer es despojada de toda humanidad y es reducida a la simple representación del deseo, de las bajas pasiones y del pecado, es decir Eva. La primera mujer, es quien se ha dejado seducir por el deseo, por el demonio y de esta manera ha dejado que el pecado entre en el paraíso terrenal. La considerada primera madre, es también la culpable del pecado original que desde ese día y hasta hoy los seres humanos siguen portando desde su nacimiento. Por tanto, ella es la única culpable de la condenación y muerte de la raza humana, porque si ella hubiera vencido las tentaciones,

¹⁷ Raoul Manselli citado por Jacques Dalarun en “La mujer a ojos de los clérigos” en *Historia de las mujeres en occidente: 2*. Madrid, Taururs Minor, 2001.

el ser humano jamás habría conocido el pecado, por ende sería eterno y viviría en la gracia de Dios, colmado de sus bendiciones. En otras palabras, Eva es el origen de todos los males, y las mujeres por el simple hecho de ser hijas de ella, se hacen portadoras de las mismas desgracias que ésta causó.

Imposible es negar el antagonismo que existe entre estas dos mujeres, íconos de la iglesia cristiana. A una se le adoraba, idolatraba y se tenía en pedestal, pues además de haber concebido al hijo de Dios, lo hizo sin haber caído en tentación y perder su virginidad. La Virgen María, es la imagen de la pureza, la abnegación y obediencia a los designios de Dios y del hombre. En cambio Eva, es el resultado de la avaricia y desobediencia. Sin embargo, para el propósito de esta investigación, parece imprescindible resaltar que, a pesar de sus marcadas diferencias, ambas mujeres han sido representadas con el hilo entre sus manos. Lo cual hace que surja la pregunta ¿Porqué siendo tan diferentes, ambas realizan las labores del hilado? O es que acaso aún cuando sólo se podía ser pura o pecadora, la obligación de la mujer seguía siendo hilar y tejer nada más.

3.5 Eva: la pecadora

La Biblia dice que la primera mujer fue creada para ser la compañera fiel del hombre, razón por la cual nació de su costilla. Eva, vivía junto a su compañero Adán en el Jardín del Edén, pues este lugar fue el que Yavé les dio por hogar. Su creador les dijo que podían comer todo lo que había a su alcance excepto del árbol del bien y el mal que se encontraba en el centro del jardín. Sobra aquí narrar el resto de la historia, así que sólo se hablará del final, cuando la mujer es engañada por la serpiente, come del fruto del

árbol y lo comparte con su compañero. Acto seguido se abren los ojos de los hombres, descubren su desnudez y son expulsados del Edén. Desde entonces, desde el principio de los días, Eva ha sido vista como la causante de los males de los hombres, la pecadora por antonomasia. Si ella no hubiera caído en los engaños de la serpiente, el hombre seguiría gozando de la gracia de Yavé. Es debido a este pasaje del Génesis que se creía que la mujer estaba propensa a caer en el pecado, pues al igual que la primera mujer, no era capaz de soportar la tentación.

“Y así fue como Dios los expulsó del jardín del Edén para que trabajara la tierra de la que había sido formado” (Génesis 3:23). Así termina la estadía de Eva y Adán en el paraíso. ¿Qué fue lo primero que hicieron los llamados “primeros padres” al salir del Edén? No se sabe, sin embargo, lo más probable es que hayan comenzado a trabajar, tal cual se los dijo Yavé. Adán comenzó a trabajar la tierra para poder alimentarse de ella. ¿Y Eva? A ella se le sentenció a sentir dolores durante el parto y a estar bajo el yugo de un hombre, pero no le fue asignada una labor. No obstante, y de acuerdo a varias pinturas y frescos sobre los primeros habitantes de la tierra, todo parece indicar que Eva pasaba sus horas cuidando de sus hijos e hilando.

¿Será que al igual que Aracne, Eva fue condenada a tejer por el resto de sus días? Si esto es cierto, este castigo no ha sido dado por Dios, sino por los hombres. Los pintores, o los mecenas que hayan ordenado las pinturas, son quienes han imaginado a Eva hilando desde sus primeros días fuera del Edén. Todo parece indicar que en el imaginario de la Edad Media, la mujer sólo podía ser vista llevando a cabo esta labor. Ya fuera porque la producción de textiles era sumamente importante, como se vió

previamente, o porque se creía que esta actividad mantenía a la mujer alejada de las ocasiones de pecar. Quizás lo anterior explique la razón por la cual se pinta a Eva hilando: para mantenerla ocupada y evitar así que vuelva a caer en las trampas de la tentación.



Figura 21. *Expulsión del Edén: Adán escarbando y Eva hilando.* Folio 8r de la muestra Hunterian Psalter de Glasgow University Library MS Hunter 229. “Reprinted from “Expulsión del Edén: Adán escarbando y Eva hilando”. *The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow Library MS Hunter 229.* Web 9 July 2014. <[http:// http://www.special.lib.gla.ac.uk/](http://www.special.lib.gla.ac.uk/)>.”

En el manuscrito ilustrado Hunterian Psalter aparece la imagen anterior (fig. 21) en la cual se observa la expulsión de los pecadores quienes se ven avergonzados por su pecado y desnudez. En la parte baja se observa a Adán escarbando con una pala la tierra.

Por su parte, Eva se encuentra sentada con uno de sus hijos en los pies y en sus manos sujeta un huso. En uno de los mosaicos de la catedral de Monreale en Sicilia (fig. 22), Italia se ve a Eva con una rueca en la mano, hilando después de haber sido expulsada del Jardín del Edén; luce fatigada y un tanto melancólica. En la sala capitular del Monasterio de Santa María de Sigena en Aragón, España, se encuentra otra pintura (fig. 23) en la cual se observa a los primeros habitantes del mundo. Adán trabaja con azadón en mano, mientras que Eva está sentada hilando con sus hijos a su lado.



Figura 22. *Eva con el huso en la mano.* Catedral de Monreale, Sicilia, Italia. “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” *Arte y vida cotidiana en la época medieval.* Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.”

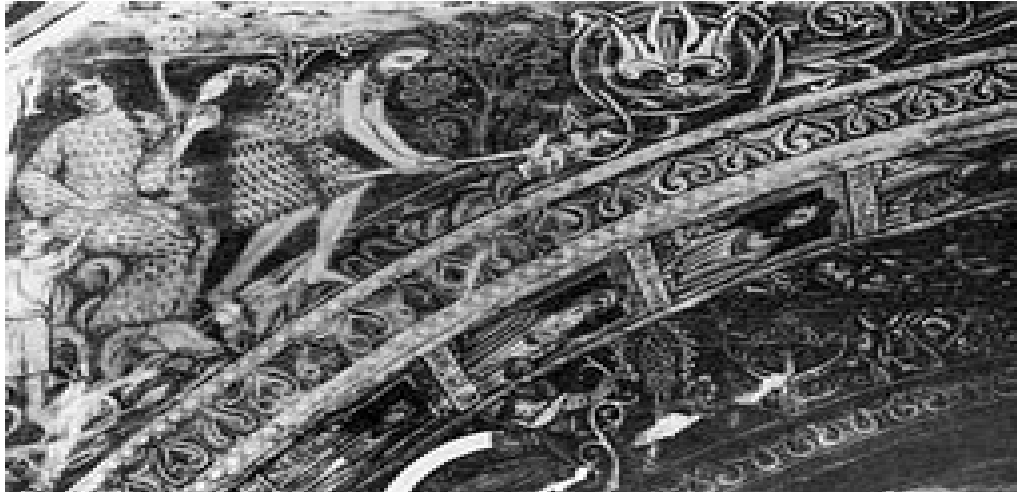


Figura 23. *Eva con sus hijos y Adán sembrando.* Monasterio de Santa María de Sigüenza, Aragón, España. “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” *Arte y vida cotidiana en la época medieval.* Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.”

3.6 María: la pura

Al igual que las imágenes de Eva en las iglesias, las representaciones de la Virgen María también han sido elaboradas en santuarios cristianos. Una de las escenas que se repite constantemente es cuando se lleva a cabo el anuncio sobre la llegada del hijo de Dios a María. El Evangelio según San Lucas describe este glorioso acontecimiento de la siguiente manera:

Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: “Alégrate, llena eres de gracia, el Señor está contigo.” Ella se conturbó por estas palabras, y discurría que significaría aquel saludo. El

ángel le dijo “No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios: vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre;” “¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?” El ángel le respondió: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios”... Dijo María “He aquí la esclava del Señor, hágase en mi según su palabra.” Y el ángel dejándola sola se fue. (Lucas 1, 26-38)

La Anunciación es uno de los episodios más conocidos de la Biblia y es también uno de los pasajes que más llena de gozo a los fieles católicos. Esto, debido a que ésta es la noticia que los católicos habían estado esperando. Por fin, el mesías llegará y expiará todos los pecados cometidos por la humanidad, incluso, aquel pecado original ocasionado por Eva. Por otro lado, este fragmento del Evangelio de San Lucas, muestra porque la Virgen María está en gracia, no sólo de Dios sino de los hombres que dirigen la iglesia. La propia María anuncia su humildad y abnegación, así como su docilidad, pues sin pensar, acepta y ejecuta las órdenes que le han sido dadas. Jamás cuestiona o intenta negarse a los planes de Dios, al contrario, los acata con toda alegría y gozo.

La buena conducta y aceptación de un designio profético por parte de María se contraponen a la mala conducta y desobediencia mostradas por Eva. Así, María “Siempre Virgen” se convierte en el templo de castidad y depositaria de la gracia del Señor. De ahora en adelante, su deber es criar al hijo de Dios y mostrar al mundo entero el infinito

amor de madre del cual la mujer es capaz. Es por estas razones que la Virgen se convierte en sinónimo de obediencia y ejemplo a seguir para hombres y mujeres por igual. María es la prueba viviente de que cuando se lleva una vida de oración y obediencia, Dios sabrá recompensar a sus súbditos.

Debido a la importancia de la Anunciación para la fe cristiana, este evento ha sido pintado una y otra vez. No obstante, las imágenes varían, en algunas se observa a la Virgen sentada e interrumpiendo su lectura cuando percibe la presencia del arcángel Gabriel. En cambio, en el arte bizantino, se contempla la imagen de María con huso e hilo entre sus dedos. Se cree que las pinturas en las cuales la Madre de Dios tiene sus herramientas de hilado consigo, han sido inspiradas en el protoevangelio apócrifo de Santiago. En dicho texto, María se encuentra de camino al pozo para traer agua cuando escucha una voz que le hablaba, al no saber su procedencia, decide regresar a su casa “dejó el cántaro, y, tomando la púrpura, se sentó, y se puso a hilar” (González 17).

La obra llamada Virgen de la Anunciación (fig. 24) se encuentra en la iglesia de Sant Pere de Sorpe en Cataluña. En esta obra se ve al arcángel Gabriel cuando desciende a anunciarle a María la futura llegada de su hijo. Mientras el arcángel le da la noticia, María está hilando, pues tiene el hilo entre sus dedos. En el cuadro “María haciendo la malla” (fig. 25) de Meister Bertram, aparece la Virgen tejiendo lo que pudieran ser los pañales del niño Jesús quien está observando al cielo y tiene un libro entre sus manos.



Figura 24. *Anunciación*, detalle a la decoración del muro del lado del Evangelio de la iglesia de Sandreo de Sorpe, Siglo XII. “Reprinted from García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.”



Figura 25. Bertam, Meister. *The visit of the Angels or “The Knitting Madonna”* (1390). “Reprinted from Thomas, Mary. *Mary Thomas’s Knitting Book*. New York: Morrow & Co, 1938. Print.”

La pintura de Bertam (fig. 25) así como las de Besacon (fig. 26) y Catherine de Clèves (fig. 27) como se verá más adelante, tienen como figura principal a María. No obstante, aun cuando las imágenes contienen elementos que hacen alusión a la santidad de la Virgen, también muestran una faceta de mujer. Es decir, estas obras muestran a la madre de Jesús realizando labores que cualquier otra mujer haría. Por ejemplo, la elaboración de lo que podrían ser los pañales de su hijo o en el caso de los siguientes ejemplos, sentada frente al telar. Las imágenes de la Virgen parecen estar ahí como modelo para el pueblo entero, un modelo de lo que es una persona devota y entregada en cuerpo y alma a los designios del creador. No obstante, se debe de tomar en cuenta que toda creación artístico-literaria es la interpretación, adaptación y copia visual y/o textual del objeto original. Se puede argumentar entonces que en las pinturas que existen tanto de mujeres llevando a cabo labores del hilado como las de la Virgen con el hilo y en el telar, no son más que las interpretaciones de lo que una mujer representaba. En otras palabras, estas pinturas representan la visión que el hombre tenía de la mujer. De esta manera se explica por qué las obras literarias que tenían como propósito enaltecer a las mujeres terminan siendo ilustradas con imágenes de ellas hilando aun cuando se supone eran capaces de realizar las mismas acciones loables que un hombre.

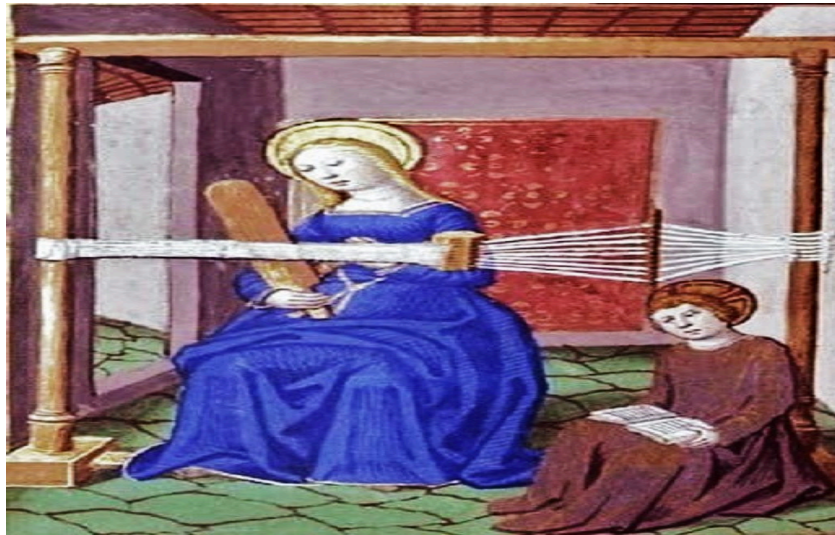


Figura 26. Besancon, Jaques. *María tejiendo con Jesús en los pies* (1490). Ludolph of Saxomy. París, Francia. “Reprinted from Besacon, Jaques. *María tejiendo con Jesús en los pies* (1490). *The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow Library MS Hunter 229*. Web 9 July 2014. <[http:// http://www.special.lib.gla.ac.uk/](http://www.special.lib.gla.ac.uk/)>.”



Figura 27. Maestro de Catalina de Clèves. *La sagrada familia trabajando* (1440). *Libro de las horas de Catherine de Clèves*. The Morgan Library & Museum, Utrecht, Nueva York. “Reprinted from Maestro de Catalina de Clèves. *La sagrada familia trabajando* (1440). *The Morgan Library & Museum. The Hours of Catherine of Cleves*. Web 9 July 2014. <<http://www.themorgan.org/>>.”

Anteriormente se hablaba de una posible campaña de concientización por parte de los líderes religiosos de la época para que la mujer pudiera darse cuenta de que el único modelo a seguir era el de la mujer abnegada y entregada al cuidado de su familia y la religión. No hace falta mencionar que la única mujer que la iglesia aprobaba era la Virgen María y temía que la mujer por ser descendiente de Eva fuera capaz de provocar la caída del hombre una vez más. El miedo a que la mujer pueda guiar al hombre al pecado y a la perdición es quizás la razón por la cual los líderes religiosos consideran pertinente crear un modelo a seguir. Al hacer esto, ellos podían asegurarse de que la mujer no causaría daño alguno. La hipótesis de este trabajo defiende que el hombre se vale de las obras de arte, en este caso la pintura, para promover a María como la mujer perfecta, “la bendita entre todas las mujeres”, pues a final de cuentas, esto es lo que ella representa para la religión cristiana.

El arte de cualquier época tiende a servir los intereses ideológicos de la clase que se encuentre en el poder. Por medio del arte, la clase dominante expresa su ideología, su forma de ver el mundo y lo que éste contiene. Porqué no pensar entonces, que el arte de la Edad Media transmitía lo que la iglesia pensaba, pero sobre todo lo que quería que fuera la mujer. Es por esto que se valen de la representación de ésta para transmitirla al resto de la población. De acuerdo con John Berger, la representación cumple con dos papeles: uno prescriptivo y otro proscrito. Es decir, la representación actúa como un mecanismo de socialización mediante el cual se definen modelos de conducta, en este caso femenina que son deseables (virgen, madre) y otros que son censurables (prostituta, bruja). La función que el receptor tiene frente a la representación (a la pintura), es el de

recibir un estímulo, pues a través de las imágenes el receptor recibe información visual que después decodificará e interpretará; ya que nunca se mira sólo una cosa, “siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger 14). Siguiendo la línea de pensamiento que plantea Berger se deduce que la pintura afecta al individuo de tal manera que éste puede aceptarla o rechazarla, pero sin lugar a dudas el impacto que tiene en el ser humano es evidente.

La representación de la Virgen María en la pintura le ofrece a la mujer una imagen de sí misma que resulta fascinante, pues le permite la oportunidad de convertirse en lo que la sociedad defiende que una mujer debería ser. En este sentido, la pintura medieval desempeña el trabajo de lo que hoy día hace la publicidad. Es decir, la iglesia estaba tratando de vender por decirlo en términos mercadotécnicos, la imagen de la mujer abnegada, obediente y sumisa que se encierra en la figura de María. Por esta razón, utiliza las imágenes de ella para educar a las mujeres y mostrarles lo que ellas podían llegar a ser siempre y cuando siguieran los preceptos y órdenes de la iglesia. En otras palabras, comprarán el producto que se les ofrezca. Por esta razón, se puede ver a la Virgen hilando, incluso tejiendo en el telar, pues ella a pesar de ser la madre del salvador, sigue desempeñando las labores designadas a su sexo. Entonces, si la mujer quiere salvarse y ser una buena mujer, debe de seguir el ejemplo de la Virgen, pues a final de cuentas, María era la única que poseía el hilo que las conduciría a la vida eterna, además de ser la única que puede ayudar en la resolución de los problemas.

Sin duda alguna la Virgen María y Eva son los íconos femeninos más conocidos dentro del cristianismo. Desde el comienzo de la religión cristianas estas figuran han

sido antepuestas, ya que una representa el pecado y otra la salvación. En palabras de San Irineo “El nudo de la desobediencia de Eva lo desató la obediencia de María. Lo que ató la virgen Eva por su falta de fe lo desató la Virgen María por su fe” (*Catecismo de la Iglesia Católica* 140). Alrededor del 1700, Johann Georg Melchior Schimidtner pintó una imagen de la Virgen a la cual tituló *Nuestra Señora de Knotenlöserin (Desatanudos)* (fig. 28). En esta obra se observa a María en el centro rodeada de ángeles, e iluminada con la luz que produce el Espíritu Santo que está posado en lo alto. Entre las manos de la Virgen se distingue un hilo que llega hasta ella, lleno de nudos. La mirada de María está puesta en la cinta, una vez que pasa por sus dedos los nudos desaparecen, es decir son desatados, y el cordón queda desanudado.



Figura 28. Melchior Schmidtner, Johann George. *Nuestra Señora de Knotenlöserin* (Desatanudos) (1700), Iglesia de San Peter am Perlach, Augsburg, Alemania.¹⁸
“Reprinted from *Nuestra Señora de Knotenlöserin* (Desatanudos) (1700). Mary who unties knots. Web 9 July 2014. <<http://www.mariequidefaitlesnoeuds.com/fr/>>.”

La obra de Schmidtner está llena de simbolismo, por ejemplo, la cinta representa la vida de los seres humanos. Cada uno de los nudos hace alusión a los problemas a los cuales se enfrentan el individuo y que aparentan ser imposibles de resolver sin la ayuda divina. Sin embargo, María como buena madre e intercesora de los hombres, es capaz de desatar hasta el nudo más difícil e inasequible. En los pies de la Virgen se observa a la serpiente, que curiosamente, también se encuentra un tanto anudada. Todo parece indicar que una vez que la serpiente es tocada por los pies de la Virgen, ésta es

¹⁸ En 1984 el arzobispo de Buenos Aires, Monseñor Jorge Mario Bergoglio, hoy conocido como el papa Francisco II, llevó una estampita de *Nuestra Señora Desatanudos*, a la Argentina. En el año 1996 la artista Ana Betta de Berti hizo una réplica del cuadro original y actualmente se le rinde adoración en la iglesia de San José del Talar.

desanudada. Lo cual pudiera significar la desolución del Pecado Original, áquel que fue “atado por Eva” y que es visto como el gran nudo de la historia. En la parte baja de la pintura se observa a un hombre y al arcángel Gabriel quien guía al hombre hacia la Madre de Dios, para que a través de ella, pueda alcanzar la vida eterna, pues la Madre de Dios es la dueña única del hilo sagrado que conduce hasta ese lugar.

3.7 El hilo sagrado de la Virgen María

En la Baja Edad Media, durante el *Quattrocento* italiano, varios pintores se inspiraron en la muerte y ascunción de María al cielo y plasmaron en sus pinturas este tan increíble suceso. De acuerdo con José María Salvador González la iconografía de la ascunción de la Virgen María está inspirada en un texto apócrifo escrito por Pseudo José de Arimatea:

Entonces el dichosísimo Tomás se sintió repentinamente transportado al monte Olivete, y, al ver cómo el bienaventurado cuerpo se dirigía hacia el cielo, empezó a gritar diciendo: “¡Oh madre santa, madre bendita, madre inmaculada, si he hallado gracia en tus ojos, ya que me es dado contemplarte, ten a bien por tu bondad alegrar a tu siervo, pues que te vas camino del cielo”. Y en el mismo momento le fue arrojado desde lo alto al bienaventurado Tomás el cinturón con que los apóstoles habían ceñido el cuerpo santísimo [de María]. Al recibirlo entre sus manos, lo besó, y, dando gracias a Dios, retornó al valle de Josefát. (González Blanco 350)

En las diferentes representaciones iconográficas de este hecho se observa a María ascendiendo y al mismo tiempo dirigiendo su mirada hacia Tomás y entregándole su

cinta, que aparece como un cordón de color rojo. De acuerdo con Matilde Azcárate de Luxán la cinta de la Virgen María se convirtió en un símbolo de protección y testimonio de que al subir al cielo María no abandona a sus hijos. Al contrario, responde a todas sus súplicas y les muestra el camino que se debe de seguir para llegar al reino de los cielos y gozar de la vida eterna. Hoy en día el supuesto cordón se conserva en la Catedral de Prato, Italia, en donde se venera con gran fervor (131).



Figura 29. Mainardi, Sebastiano. *Asunción o Virgen del cingulo* (1490), Capilla Baroncelli, Iglesia de la Santa Croce, Florencia, Italia. “Reprinted from Salvador González, José María. "La Iconografía de *La Asunción de la Virgen María* en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas. The Iconography of the Virgin Mary's Assumption in the Italian Quattrocento's Painting from the Prospective of Its Patristic and Theological Sources." *Mirabilia* 12 (2011): 189-220. Impreso.

Previamente, cuando se habló de Ariadna en el primer capítulo, se dijo que es su hilo lo que orienta a Teseo para que pueda salir del laberinto después de haber asesinado al Minotauro. También se dijo que el cordón umbilical es lo que une al feto con el mundo exterior. Con el ejemplo de la *Madonna della Cintola* (fig.30), se puede decir que ahora ese cordón une a las personas con la divinidad. Siguiendo este hilo que se convirtió en cordón, se puede argumentar que el hilo que la mujer teje y tiene en su poder, pero que no duda en dárselo a quienes lo necesitan, sirve como dador de vida y guía. De la misma manera que el hilo de Ariadna guía a Teseo para salir del laberinto, el hilo/cordón de la Virgen conduce al mundo de la vida eterna.



Figura 30. Granacci, Francesco. *Madonna della cintola* (1616), Museo de la Academia, Florencia, Italia. “Reprinted from Granacci, Francesco. *Madonna della cintola* (1616). *The Assumption gallery*. Web. 10 July 2014. <<http://www.catholictradition.org/>>.”

En la Edad Media, la relación de la mujer con el hilo se debe a diferentes circunstancias. Primero, que la economía textil tenía una demanda enorme y esto ocasionó que se pensara en la mujer para ayudar con la elaboración de hilo. Aún con el progreso y creación de nuevas técnicas de hilado y tejido, la mujer siguió ocupando el lugar principal en esta área. Sin embargo, poco a poco fue perdiendo campo hasta que algunas de las profesiones fueron ocupadas por hombres, como fue el caso de las sastras y costureras. La iconografía de la época y el estudio de lo cotidiano sirven como prueba viviente del papel tan importante que la mujer llevó a cabo durante esos años.

Uno de los aspectos más importantes por los cuales la mujer estaba atada al hilo fue la creencia de que las actividades que derivaban de éste le ayudarían en varios sentidos. En primer lugar para que tuviera una profesión que le ayudara a sostenerse en caso de enviudar. Segundo, toda mujer debía saber hilar y tejer, pues esta era considerada una cualidad imprescindible de toda buena esposa. Tercero y quizás el punto más importante, para mantenerlas alejadas de las ocasiones de pecar, al tener una actividad en que entretenerse no tendrían pensamientos indebidos ni caerían en las bajas pasiones. Este último punto está atado fuertemente a las representaciones de la Virgen María y de Eva. Ambas mujeres son arquetipos de la iglesia católica utilizados para transmitir su ideología y pensamientos a los feligreses. Así pues, estas mujeres son vistas como modelos de comportamiento, claro está que se esperaba que sólo se siguiera el ejemplo de María y se evitara por completo el de Eva.

A lo largo de este capítulo, se ha comprobado cómo durante la Edad Media, el hilo unió a las mujeres, ya fuera para que lo tejieran o porque éste les brindó la oportunidad de tener una profesión y ganarse la vida con ella. El hilo también les permitió realizar labores del hilado y al mismo tiempo ser partícipes de tertulias en las cuales adquirieron conocimientos y secretos femeninos que habían sido celosamente guardados por sabias doctoras e hilanderas. Además al igual que durante la mitología griega, el hilo guió la salida del laberinto, una vez más el hilo vuelve a estar en las manos femeninas para mostrar el camino hacia la salida y la vida eterna.

CAPITULO IV

HILOS QUE HABLAN Y CREAN, TEJIDOS CULTURALES QUE SE LEEN

*La mujer inventó el tejido para comunicar
el sentido más profundo de su relación
con el cosmos, una manera de emular la piel
de esa identidad difusa que le constituye,
de nombrar la imposibilidad de constreñir
en el perímetro del cuerpo, ese sí misma
por donde transita la memoria de los periodos
lunares.*

Marta López Casteño, 101.

4.1 La invención y desarrollo de la escritura

El hombre siempre ha sentido la necesidad de transmitir sus experiencias y conocimientos. Por mucho tiempo se valió de la oralidad para difundir o reconstruir todos los eventos históricos. No obstante, cuando el ser humano comenzó a cuestionar su entorno y empezó a profundizar sobre conceptos e ideas importantes, surgió la necesidad de superar la fugacidad de la palabra hablada y crear un lenguaje que sobrepasara el paso del tiempo, que fuera permanente. La respuesta la encontró en la escritura. La creación de la escritura no fue de la noche a la mañana, tuvieron que pasar varios siglos para que el lenguaje escrito estuviera terminado.

La invención de la escritura marca un antes y un después en la historia universal, ya que constituye un salto enorme para el desarrollo cultural, social y económico del ser humano. La escritura aporta significativamente a la formación y propagación de la cultura y tradiciones de los distintos pueblos que habitan el planeta. La comunicación

escrita aporta innumerables beneficios a la vida cotidiana de las poblaciones, educa, informa, transmite, comunica de manera directa y duradera los acontecimientos del día a día. En otras palabras, la creación de la escritura contribuyó al desarrollo de la conciencia así como del intelecto humano, para que éste lograra conocerse a sí mismo y comprender el mundo que lo rodea. De esta manera, la escritura influye en el nacimiento del espíritu crítico y analítico del ser humano (Senner 14).

La escritura fue vista como una herramienta que permitió almacenar de una manera segura y permanente los conocimientos del hombre y al mismo tiempo abrió las puertas a lo que más tarde fue la alfabetización de las masas. No obstante, aun cuando la escritura permite que el conocimiento esté a la mano de muchos, ésta es una técnica dominada por unos cuantos. En muchas ocasiones le es negada a la población, ya sea por razones de género o económicas. En resumidas cuentas, la creación de la escritura permitió que el ser humano evolucionara en varios aspectos tanto sociales como económicos y le brindó la oportunidad de conocer y aprender más sobre diferentes culturas y civilizaciones que le eran ajenas.

En este capítulo se analizan los códices prehispánicos, ya que en ellos se encuentran los saberes e historias de los pueblos nativos así como las representaciones de su mitología. Antes de hablar de las ilustraciones, en particular, de las diosas indígenas, parece preciso que se haga un pequeño resumen sobre la elaboración, lectura y posterior traducción e interpretación de los textos antiguos. De esta manera podrá analizarse la iconografía de la mujer prehispánica y mostrar como las deidades femeninas fuertemente unidas al hilo y al tejido servían como guía en la formación y

vida del género femenino. Este mismo hilo unificador, sirve de inspiración para escritores que lo utilizan para tejer nuevas historias sobre la creación del ser humano.

En el mundo existen un sinnúmero de idiomas y sistemas de escritura que son completamente diferentes entre sí. Es por esta razón que surgen varios cuestionamientos: ¿Qué hacer cuando el sistema de escritura es distinto al que se conoce? ¿Qué hacer cuando la escritura no depende de un alfabeto sino de imágenes y símbolos totalmente desconocidos o difíciles de interpretar? Lo más común y sensato es traducir, poner en un lenguaje familiar aquello que a primera vista resulta extraño. A lo largo de la historia de la humanidad han sido pocas las ocasiones en las cuales dos civilizaciones que no comparten la misma cultura e idioma se han encontrado cara a cara. El año 1492 marcó el comienzo de una nueva era en la que el Viejo Mundo se dio cuenta que existía un Nuevo Mundo que le era totalmente desconocido. El hombre europeo se vio frente a la posibilidad de experimentar y conocer una cultura diferente a la suya. Sin embargo, esto no fue lo que sucedió.

Para los “descubridores” y subsecuentes conquistadores del Nuevo Mundo fue más fácil ignorar, subestimar la historia y cultura de los pueblos nativos que tratar de comprenderlas. Quizás fue por esta razón que resultó más sencillo imponerles lo que ellos suponían mejor, lo que ya conocían, lo que les era familiar, pues lo desconocido siempre causa temor y es mejor ignorarlo, destruirlo, traducirlo para que resulte menos aterrante. Pero, ¿cómo se puede traducir algo que se desconoce, que se ignora y sobretodo que se desprecia? La mejor respuesta que se encontró en Europa fue la de darle un valor diabólico e inferior a las civilizaciones americanas. Así, cualquier

elemento cultural, religioso y literario de origen prehispánico comenzó a ser visto como malévolo, provocando con esto que fueran reducidas a cenizas.

Los autos de fe promovidos por los españoles durante la conquista y colonización eran eventos públicos en los que se llevaba a cabo la incineración de textos pictográficos, figurillas de dioses y destrucción de templos. Debido a ello, los indígenas que poseían alguna estatuilla las escondían y evitaban hablar sobre su pertenencia ya que esto podía causar ser acusados de idólatras y hacerse acreedores a algún castigo (*Literaturas indígenas* 136). Uno de los autos de fe más recordados en México, es el que tuvo lugar el 12 de julio de 1562 en la provincia de Maní, Yucatán. Dicho acto fue ordenado por el sacerdote franciscano Diego de Landa Calderón. El padre Landa sabía que los indígenas de la región mantenían sus dioses e ídolos escondidos en sus casas y creía que esto era un impedimento para que los pobladores pudieran convertirse al catolicismo. Landa decía que el contenido de los manuscritos indígenas no se entendía y que por ende eran satánicos, así que decidió prenderles fuego en la hoguera. Se sabe que alrededor de cinco mil ídolos, objetos sagrados y pergaminos mayas fueron quemados ese día.

Las acciones de Landa son reprobables y no existe excusa válida para justificarlas, tal como él se dio cuenta años más tarde cuando trató de enmendar su error. No obstante, esto se discutirá más adelante. Gracias a que no todos los frailes que llegaron al Nuevo Mundo compartían los mismos pensamientos del padre Landa, se pudieron rescatar obras que hoy en día se conservan y que son las portadoras de la gran sabiduría ancestral. El *Popol Vuh*, los quipus incas y los códices precolombinos son las muestras más sobresalientes del gran acervo cultural que los antiguos pueblos poseían.

Sin embargo, traducir todo este conocimiento ha resultado ser una tarea muy ardua y la cual sigue vigente.

La traducción de estas obras ha sido lenta y poco sencilla debido al desconocimiento de lenguas indígenas así como a la complejidad de sus contenidos. Las civilizaciones mesoamericanas florecieron y se desarrollaron sin influencia de otra cultura que no fuera nativa de esta parte del mundo. Por esta razón, comenzaron a desarrollar su propio sistema de escritura con el cual representaban fechas, nombres de lugares, eventos calendáricos. También la utilizaban para registrar hechos históricos, conquistas, nacimientos y en algunos casos las muertes de los gobernantes. Los mayas fueron uno de los pueblos mesoamericanos capaces de crear un sistema de escritura glífica de carácter logosilábico:

Se entiende por escritura logosilábica un sistema estructurado por dos clases de elementos glíficos. Por una parte están los logogramas que representan palabras completas. Por otra, se hallan diversos glifos de carácter silábico que funcionan como grafemas. Tales glifos se combinan de diversas maneras estructurando “cartuchos”, como ocurrió con la escritura egipcia. Estos cartuchos pueden incluir grafemas que denotan no sólo sílabas sino también registros morfémicos que precisan la función que desempeña el vocablo resultante en el contexto más amplio de la expresión. Mediante tales grafemas el sistema glífico maya puede representar una variedad de denotaciones específicas: sustantiva, verbal,

adjetiva y otras. Para decirlo en otras palabras, es un auténtico sistema de escritura. (*El destino de la palabra* 31)

El sistema de escritura inventado por los mayas les permitió mantener vivas sus tradiciones, pues podían poner por escrito en sus monumentos, libros, vasos de cerámica y otros objetos todo aquello que deseaban preservar, ya fueran textos históricos o religiosos. Los mixtecos y los nahuas fueron otros de los pueblos mesoamericanos que desarrollaron un sistema de escritura logosilábica. No obstante, ésta fue menos elaborada comparada con la de los mayas. Una de las similitudes entre la escritura maya, mixteca y la nahua es que los glifos eran acompañados de imágenes que contienen una potencialidad semántica muy grande.

4.2 Elaboración y lectura de los códices

Algunos de los frailes que llegaron al Nuevo Mundo fueron algunas de las personas que más se interesaron por la cultura y tradiciones de los nativos. Por esta razón, se vieron frente a los documentos escritos de los pobladores del Nuevo Mundo, los llamados códices prehispánicos. La palabra códice proviene del latín *codex*, que significa “libro manuscrito”. Fray Francisco de Burgoa describió estos manuscritos de la siguiente manera “...se hallaron muchos libros a su modo, en hojas o telas de especiales cortezas de árboles que se hallaban en tierra calientes y (en pieles que) curtían y aderezaban a modo de pergaminos de una tercia, poco más o menos de ancho y unas tras otras las zurcían y pegaban en una pieza tan larga como la habían menester...” (Burgoa 210).

Tal como lo menciona fray Burgoa los códices prehispánicos eran confeccionados sobre papel amate o la piel de algunos animales, en especial el venado, leopardo, puma e incluso jaguar. Para pintar sobre dicha piel se le curtía y cortaba en forma cuadrada. Cuando se tenían varias piezas se unían unas a otras con una especie de pegamento para obtener una tira larga que después sería cubierta con una capa de yeso o cal muy fina (Rossell y Ojeda 18). Los códices que se elaboraron durante la colonia fueron elaborados con los mismos materiales que los precolombinos o en papel de algodón, conocido como papel europeo, también se utilizaron telas donde se creaban los lienzos y mapas.

Una vez que la tira de pieles estaba lista se plegaba para darle la forma de un biombo, de esta manera se obtenían páginas que eran casi de la misma medida. Las páginas se dividían en dos o cinco secciones, las cuales se marcaban con líneas rojas y dentro de ellas se pintaban las figuras que se deseaba. Las imágenes eran pintadas con tintas que los nativos extraían principalmente de tres fuentes: de origen animal, vegetal y mineral. Uno de los colores que se utilizaron con mayor frecuencia fue el rojo, extraído de la grana cochinilla conocida en náhuatl como *nochextli*, un insecto que se encuentra principalmente en algunas clases de nopales.

El azul maya es otro de los colores que se utilizó con mayor frecuencia en la elaboración de códices, este color proviene del índigo que tiene una resistencia extraordinaria al paso del tiempo (Goodman 23). Los códices se mantenían cerrados y cuando se abrían se hacía de manera que se pudieran ver de dos a cuatro páginas y de esta manera poder consultar las pinturas que contienen. Hoy en día los códices cuentan

con una paginación moderna para que puedan ser consultados con mayor facilidad. Para dividir y especificar las secciones de cada una de las páginas éstas cuentan con números romanos.



Figura 31. “Tlazolteotl, lámina 55”. “Reprinted from *Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso. 55.”

Los códices se leen de diferentes maneras dependiendo de la tradición a la que pertenecen el contenido y el formato. Cuentan los cronistas que para leerlos se colocaban los códices sobre petates (tapete elaborado de hojas de palmera tejidas) los cuales eran rodeados por el escriba, el lector y los oyentes, de esta manera todo el contenido quedaba frente a ellos. Los códices del centro de México se leen de izquierda a derecha. Por su parte los códices mayas se leen de una forma muy semejante a la que se leen los libros

hoy en día, es decir, en secciones independientes la una de la otra y de arriba hacia abajo. Los glifos son leídos por columnas dobles de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo.

Los códices de la región de Oaxaca se leían en forma de zigzag inverso, se comenzaba en la parte extrema de la parte inferior derecha, se leían las imágenes hacia arriba y en cada página por separado. Los códices adivinatorios se leían conforme a la pregunta que se hacía y los mapas se leían con un orden interno, generalmente comenzando por el centro (Gutierrez 11-12). En algunas ocasiones las líneas rojas o las huellas humanas son las que guían el sentido de la lectura. En el caso de los códices coloniales (fig. 31), se observa que poco a poco las líneas rojas y las huellas fueron desapareciendo para darle lugar a la estructura europea que es igual a la que se conoce hoy en día.

4.3 Traducción y clasificación de los códices

De acuerdo con Miguel León-Portilla, los códices prehispánicos por su contenido, pueden ser divididos en cuatro categorías: los *tonalámatl* o libros de los días y destinos. Los *xiuhámatl* y *tlacamecayoátl* o libros de los años y los linajes, así como de la naturaleza histórica. Otro tipo son los *teoámatl* que son los libros acerca de las cosas divinas. El antropólogo e historiador mexicano asegura que, basándose en referencias y a la existencia de producciones pictográficas que datan de los primeros años de la Colonia, se sabe que existían otros géneros de libros entre los que se destacan los *tequi-ámatl* que son matrículas de tributo. Los *tlal-ámatl* o libros de tierras, contenían registros catastrales, mapas y planos de ciudades y provincias (*El destino de la palabra* 29).

También existían los llamados *cuica-ámatl* o libros de cantares, *temic-ámatl* o libros de los sueños relacionados con los *tonal-ámatl* o libros de los días y destinos que eran utilizados para hacer predicciones astrológicas. Por último, están los *huehuetlahtolli* o testimonios de la antigua palabra. “Los *huehuetlahtolli* también conocidos como los Libros de Consejos, eran colección de dichos, discursos y consejos, con éstos se pretendía establecer normas para toda ocasión; habían palabras para recibir al recién nacido y para despedir a los fallecidos, habían desde los modales de mesa hasta la forma de comportarse de las mujeres” (*Huehuetlatolli* 34). Debe aclararse que la naturaleza de los *huehuetlatollis* era oral, pues como se observa son consejos que pasan de generación en generación. No obstante, al igual que otros textos indígenas, fueron rescatados y redactados por frailes españoles para así tratar de garantizar su permanencia.

Traducir un texto de una lengua a otra es un proceso largo y difícil puesto que deben de tomarse en cuenta factores culturales, ideológicos y lingüísticos que permitan una traducción adecuada. El procedimiento de traducción se vuelve aún más complicado cuando la lengua fuente de la cual se parte, no es dominada a la perfección por el traductor. El problema se agranda aún más cuando la lengua es desconocida por completo, tal es el caso de los códices prehispánicos. Para el desciframiento y subsecuente traducción de los manuscritos antiguos, los frailes españoles tuvieron que echar mano de informantes indígenas que les ayudaron en tan laboriosa empresa. Sin embargo, al valerse o confiarse de dichos informantes, los religiosos se expusieron a una larga lista de riesgos. Por ejemplo, cuando una persona, en este caso el informante, es poseedor de las tradiciones propias de su pueblo al ser interrogado por el sacerdote,

tratará de complacerle. Es decir, relatará lo que él piensa que el padre estaba esperando escuchar. En este sentido, la traducción se encuentra en peligro ya que el informante tratará de mantener oculto aquello que él considere sagrado o de suma importancia para la comunidad y lo mantendrá oculto para el investigador (Goody 53).

Otra de las cosas que se deben considerar es que la persona a cargo de la investigación, que en el presente caso serían los frailes, intentan descifrar los códices partiendo de ideas preconcebidas derivadas de sus propias convicciones y creencias. El resultado de esta combinación de elementos no será otra que la creación de traducciones contaminadas que contendrán interpretaciones y puntos de vista de las personas involucradas en el largo proceso de traducción. No obstante, no se pueden descalificar todos los documentos que han surgido de esta manera, pues si se hiciera, se perdería el conocimiento que se tiene hoy en día sobre las culturas prehispánicas. Tampoco debe olvidarse que del instante en que se elaboró el código al momento en el que se lee por vez primera, la interpretación que el lector le dé probablemente sea diferente a la que su creador le dio en el momento de su creación. Al final, en este mundo, nada está a salvo de la interpretación personal que trae consigo todas las creencias y preconcepciones de los individuos.

En su trabajo sobre los textos precolombinos Ángel María Garibay aseguraba que al ser traducidos los textos antiguos, éstos quedaban encarcelados en “la luminosa prisión del alfabeto” (15). Las palabras de Garibay resultan poéticas, desgarradoras y al mismo tiempo llenas de razón y en cierta forma esperanza. Es verdad que cuando un texto se traduce a otra lengua se pueden perder algunos aspectos culturales, sin embargo,

quizás sea preferible que se pierdan algunos elementos a perder la obra por completo por no ser traducida. En el caso de los manuscritos prehispánicos, puede ser que estén contaminados con preconcepciones de los frailes europeos, así como malas o falsas interpretaciones por parte de los informantes indígenas. No obstante, es gracias a estas traducciones que hoy en día se conoce el contenido de tan hermosas obras de arte precolombino.

Al principio del capítulo se habló del auto de fe realizado por fray Diego de Landa, quien (como ya se dijo) sintió arrepentimiento por sus acciones, por esta razón es que se dedicó a redactar su libro. La obra lleva por nombre *Relación de las cosas notables de Yucatán* (1566) cuyo propósito era ayudar a curas a su llegada al Nuevo Mundo, pues el libro habla sobre la cultura, creencias y tradiciones del pueblo maya. Fray Diego de Landa también se dio a la tarea de crear un alfabeto maya que capturara la esencia de la escritura de este pueblo. No obstante, a pesar de que dicho alfabeto fue considerado como piedra Roseta para la traducción/interpretación de los textos prehispánicos, los resultados que se han obtenido al usarlo, no han tenido gran éxito. Por ejemplo, tanto Charles Étienne Brasseur como Yuri Knorozov tradujeron por separado algunos de los códices utilizando el alfabeto creado por el padre Landa, pero en ambos casos los resultados dejaron mucho que desear (Ceribelli 41). El motivo por el cual ha sido complicado y casi imposible descifrar los escritos prehispánicos aplicando el alfabeto de Landa es porque los mayas mezclaban en su escritura los signos fonéticos, los figurativos así como los ideográficos, además de que se ignora la manera en la cual

se empleaba esta combinación de signos. Es por esta razón que no se ha podido llegar a un resultado práctico y exitoso de la interpretación de los manuscritos precolombinos.

La traducción de los manuscritos prehispánicos puede o no ser fidedigna, pero lo que no se puede negar es que gracias a estos intentos fallidos o exitosos hoy día estos documentos son la fuente de conocimientos y creencias de los pueblos nativos. Es también gracias a estas traducciones que se conocen los papeles que cada sector de la comunidad ocupaba y las labores que cada género llevaba a cabo.

4.4 Las mujeres en la cultura mesoamericana y las diosas del Códice Borgia

La situación de la mujer en Mesoamérica, antes de la llegada de los europeos, ha sido estudiada por etnólogos, sociólogos y antropólogos. Las conclusiones a las que estos investigadores han llegado se pueden dividir en dos grupos. En el primero se encuentran aquellos que creen que la condición del sexo femenino era óptima y se les consideraba como una parte importante de la sociedad. Por ejemplo, Herbert Spinden en su artículo “Indian Manuscripts of Southern Mexico, Women’s Position In Ancient Mexico” (1933), menciona que de acuerdo a la aparición de las mujeres en los códices y en manuscritos antiguos, es posible encontrar una descendencia matrilineal. No obstante, la autoridad no recae en ellas sino en el hermano de su madre (437-439). Por su parte, Alma Luisa Spota escribió sobre la *Igualdad jurídica y social de los sexos* (1967) especialmente en el pueblo azteca. Spota concluye que la mujer azteca era bien recibida en la sociedad, se le educaba al igual que al hombre en tanto que de conocimientos generales se hable y además recibía una preparación hogareña para prepararla para ser una buena ama de casa. Menciona también que aunque el hombre era el jefe del hogar,

en cuestiones de derecho eran iguales, por lo tanto Spota cree que la mujer azteca gozaba de una condición social superior a la que llegaron a tener las mujeres griegas y romanas (71).

El antropólogo e historiador Miguel León-Portilla escribió en la década de los ochentas un corto ensayo titulado “El papel de la mujer” en el cual explicaba la gran diferencia entre la mujer indígena actual, y la de los tiempos prehispánicos:

La mujer nahua desde pequeña recibía una esmerada educación... en el hogar, de labios de sus padres (tomará) los principios morales que regirán la vida de la niña, la adolescente y la mujer. (Aprendían) Los diversos oficios y ocupaciones propias de su sexo: preparar los alimentos, tejer, bordar, pintar... (El) papel familiar y social de la mujer nahua (consistió en estar) conformado a los que van a la guerra, atendiendo los partos, sirviendo en los templos, educando a sus hijos... traer hombres al mundo.
(*Toltecáyotl* 300-301)

El segundo grupo de investigadores cree que la mujer mesoamericana estaba socialmente subordinada al hombre. En primer lugar se encuentra Guadalupe Pérez quien afirma que las mujeres aztecas ocupaban un lugar secundario en la estructura social. Pérez menciona que las mujeres tenían algunos derechos pero éstos eran inferiores a los de los hombres. Se les imponía la castidad hasta el matrimonio y una vez casadas deberían permanecer fieles y bajo las órdenes de su marido (226). Por su parte Walter Krickeberg argumenta que las mujeres eran más respetadas por tener hijos y criarlos que por ser las compañeras de sus maridos. Se creía que las obligaciones y

oficios principales eran el de comadrona, curandera y ama de casa encargada de la educación de las hijas principalmente.

La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista española del francés Jacques Soustelle habla sobre la sociedad prehispánica como un pueblo patriarcal en el cual la mujer pasa a segundo plano pues es dominada por completo por el hombre. Soustelle menciona que las mujeres que eran las favoritas de los mandatarios podían ser educadas en el aprecio de la poesía y otras artes. Sin embargo, el trabajo de la gran mayoría del sexo femenino estaba en la casa junto a los hijos o en algunas ocasiones en el campo ayudando a su marido (185-188). Iris Blanco coincide con Soustelle, pues “La mujer aun siendo noble corre la suerte de los macehuales, es parte del tributo y los servicios personales que las clases altas conceden a otras que son más poderosas” (9). Blanco también señala que una vez que los aztecas alcanzaron el poderío y la superioridad sobre todo el valle central de México, las mujeres nobles regresaron a ser sólo objetos palaciegos.

Tomando en cuenta todas las investigaciones mencionadas, es posible concluir que la mujer mesoamericana tenía un lugar predestinado en los pueblos antiguos. Al igual que sucedió en otras culturas en el Viejo Mundo, se creía que el lugar ideal para la mujer era el hogar, y su oficio principal era el de criar hijos y ocuparse del marido. Una de las cosas que más llaman la atención es ver que de la misma manera que en los pueblos europeos, las actividades que desempeñaban las mujeres varias tenían que ver con las labores del hilo. Entre los oficios desempeñados por las mujeres nativas destacan

los de cocineras, verduleras, tamaleras, tortilleras, médicas, tejedoras, costureras e hilanderas (Rodríguez-Shadow 121-129).

Otro aspecto a considerar y el cual se mencionó en varias ocasiones, es el de la religión. El arqueólogo inglés J. Eric S. Thompson argumentaba que “para comprender a un pueblo es necesario comprender su religión. El entendimiento es el comienzo de la sabiduría” (*The Civilization* 202). Thompson consideraba que los mayas eran un pueblo muy religioso a tal grado que la religión podía ser vista como una fuerza que determinaba la vida colectiva. Sus dioses estaban íntimamente relacionados con la agricultura, la fertilidad y las fuerzas de la naturaleza, es por esto que no es de extrañar que los dioses más importantes del panteón maya sean los relacionados con el trueno, el rayo y la lluvia (*Maya History* 28-29). Así mismo lo mencionó Fray Diego de Landa en su *Relación de las cosas de Yucatán*: “Tantos ídolos tenían que aún no les bastaban los de sus dioses; pero no había animal ni sabandijas a los que no les hiciesen estatua, y todas las hacían a la semejanza de sus dioses y diosas” (62).

Si bien en el Viejo Mundo se tenía a la Virgen María y a Eva como arquetipos de la femineidad, los pueblos prehispánicos también tenían los suyos, y éstos se reflejaban de igual manera en sus diosas. Las diosas indígenas eran quienes servían de modelo a las mujeres, pues eran éstas las que guiaban las vidas de las indígenas (Russell y Ojeda 106). Incluso la sexualidad, la concepción, el alumbramiento y la misma muerte estaba determinadas por las fuerzas y poderes atribuidos a las deidades femeninas. A diferencia de la religión cristiana, los pueblos indígenas creían que la mujer y el hombre habían sido creados al mismo tiempo. De hecho, en el Códice Vindobonensis se aprecia cómo,

entre hojas de ceiba blanca, transcurre el nacimiento de la raza humana y es la mujer quien nace primero (fig. 32).



Figura 32. “Nacimiento de la raza humana”, lámina 37. “Reprinted from Melgarejo, Vivanco José Luis. *Códice Vindobonensis*. Xalapa, Ver: Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, 1980. Impreso. 37.”

Debido a la importancia de la religión en la vida cotidiana del pueblo prehispánico existían diferentes arquetipos femeninos que dependían directamente de las diosas indígenas. El arquetipo de la mujer madura era representado por la diosa Tlazolteotl. Por su parte Xochiquetzal era vista como el arquetipo de la mujer joven. El arquetipo de la madre nutricia lo ocupa Mayahuel, la diosa del maguey. El arquetipo de

la madre protectora y madre de la fuente de la vida lo ocupa Chalchiuhtlicue, diosa del agua viva. Cihuateotl era el arquetipo de las mujeres muertas en el parto e Itzpapalotl era el arquetipo de la mujer sabia, anciana y maga poderosa. Por su parte, Cantico era el arquetipo divino de la feminidad y Mictlancihuatl era la fuerza destructiva y creadora (Rossell y Ojeda 120-130).

4.5 Tlazolteotl

Tlazolteotl es una deidad polisémica, por ello es conocida como la gran diosa madre de la tierra, de la fertilidad, del amor, patrona de las parturientas, así como diosa de la basura, el polvo y las inmundicias. También es conocida como Ixcuina, dicho nombre puede ser interpretado de dos maneras distintas. La primera es que Ixcuina hace alusión a la mujer como un vehículo carnal, esta es la razón por la cual se le conocía como diosa de la lujuria y adulterio. La segunda explicación es que esta deidad tenía cuatro hermanas, lo cual se relaciona con las cuatro fases lunares (Seler 117-118). La diosa prehispánica aparece en varios de los antiguos códices, por ejemplo los códices Nutall, Borbónico y Tellerino-Remesis. A continuación se describirán brevemente algunas de las facultades de esta diosa, dejando en último lugar los atributos y representaciones que tienen relación con el tejido y el hilo que tanto interesan a esta investigación.

En el Códice Laud (fig.40), Tlazolteotl aparece embarazada con las piernas abiertas y en posición de parto. Esta imagen es una de las muchas que existen sobre la gran parturienta, uno de los desdoblamientos de esta deidad (Seler 124). A esta diosa era a quien las parteras encomendaban a las mujeres que estaban a punto de dar a luz, para

que todo se llevara a cabo sin complicaciones. “hija mía muy amada, mira que eres mujer fuerte, esfuérzate y haz como una mujer varonil, haz como aquella diosa que parió primero que se llamaba Cihuacoatl o Quilaztli” (De Sahagún 379). De esta forma les hablaban las parteras a las mujeres, para que escuchando sus palabras encontraran el valor suficiente y concluyeran el acto de alumbramiento.



Figura 33. “Tlazolteotl en posición de parto”, lámina 40. “Reprinted from Martínez, Marín Carlos. *Códice Laud*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1916. Impreso. 40.”

En Tlazolteotl se conjugan el acto de la fecundidad de la mujer con la fertilidad de la tierra pues ambas producen vida, ambas encierran en sus cuerpos el misterio de la creación. “El alumbramiento y el parto son versiones microcósmicas de un acto ejemplar

ejecutado por la tierra. La madre humana no hace sino imitar o repetir este acto primordial de aparición de la vida en el seno de la tierra” (Eliade 122). Esta diosa al igual que muchas otras en diferentes culturas alrededor del mundo, es concebida como madre-tierra debido a la capacidad infinita e inagotable que tiene para producir fruto, alimento, vida. Tlazolteotl es pues una deidad ctónica (relación con las profundidades de la tierra) porque de ella todo puede nacer. Fray Bernardino de Sahagún menciona que uno de los desdoblamientos de Tlazolteotl era *Teteo innan*, conocida como la Madre de los dioses y también se le atribuía ser la patrona de las parteras, médicas y de las adivinatoras del futuro a partir del maíz. Los mexicas veían en esta diosa algunos rasgos negativos que estaban relacionados con la sexualidad. “Era diosa de la carnalidad, de la fertilidad, pero también de los pecados, por ello se le atribuía el perdón de las transgresiones sexuales, pues confesándosele a ella los ingería y se obtenía la absolución. Se le asociaba también con las inmundicias... podía provocar e inducir a la lujuria, la lascivia, era la diosa de las relaciones ilegítimas” (Rodríguez-Shadow 241).

En la lámina 12 del Códice Borgia (fig. 41), que se observa más adelante, Tlazolteotl porta varios ornamentos entre ellos un collar de oro y uno de mosaico turquesa. Lleva una falda de colores negro y rojo con un símbolo en forma de herradura con un pedernal dentro que simboliza la luna en fase de cuarto creciente. Los pedernales y los puntos en el fondo azul representan la noche. Desde tiempos muy remotos las civilizaciones antiguas han ligado a las diosas con la luna, pues el ciclo y las distintas fases de este astro coinciden con el ciclo menstrual de la mujer y con la fertilidad de la tierra (Rossell y Ojeda 124).

Siguiendo con la descripción de los atuendos de la diosa maya, se debe hablar de su tocado. En éste se observa que Tlazolteotl porta las vendas de *ichcaxochitl* (flor de algodón) las cuales forman parte de la corona cuyo adorno principal son dos husos de oro. De las agujas de los husos penden dos copos de algodón, los cuales están rodeados por plumas preciosas. Para los mexicas Tlazolteotl-Toci era la diosa del amor, del algodón y del henequén, dos de las fibras más importantes para la elaboración de textiles indígenas (Hulverson 5).



Figura 34. “Tlazolteotl-Toci”, lámina 12. “Reprinted from *Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso. 12.”



Figura 35. “Tlazolteotl en posición de parto”, lámina 40. “Reprinted from Martínez, Marín Carlos. *Códice Laud*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1916. Impreso. 40.”

Puede ser que las observaciones anteriores sean válidas, pero no se puede olvidar que aún cuando en el proceso de interpretación de sus imágenes se les masculinizara, las diosas seguían conservando su femineidad representada en los husos. El huso junto al hilado y al tejido han sido utilizados para hablar del ciclo de vida femenino donde la acción de hilar es hecha por la jovencitas y el tejido es realizado por la mujer madura que debe tejer la ropa de toda su familia (Ibíd. 25). Por otra parte, Sharisse y Geoffrey McCafferty mencionan que las diosas portaban las herramientas del hilado como los son los husos, como muestra indudable de que éstas eran mujeres poderosas. Los husos son símbolos de autoridad sobre los dominios femeninos de creación y procreación, idea que se desarrollará más adelante (McCafferty y McCafferty 336).



Figura 36. “Tlazolteotl”, lámina 26. “Reprinted from Maarten, Jansen, Anders, Ferdinand, García Reyes, Luis y Van der Loo, Peter. *Códice Cospi*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso. 26.”

4.6 Xochiquetzal

El nombre de esta deidad indígena ha sido traducido como “Flor preciosa”, “Plumaje florido” o “Ramillete de plumas” (Morales 105). Se decía que esta diosa habitaba en Tamohuanichan en donde se dedicaba a hilar y tejer al lado del árbol florido, Xochitlihcacan (Muñoz Camargo 155). A Xochiquetzal se le conoce como la amante divinizada, diosa del amor, de la voluptuosidad, la sensualidad, el deseo sexual y del placer en general. Incluso se le ha llegado a comparar con la Venus griega, esto sobre todo por ser vista como la diosa de los enamorados (Ibíd 154). Es también considerada “abogada de los pintores y de las labranderas y tejedoras de labores, de los plateros,

entalladores, etc. y de todos aquellos que tenían oficio de imitar a la naturaleza tocante a cosa de labor o divujo” (Durán 155) en sí, todo aquello considerado bello.



Figura 37. “Xochiquetzal”, lámina 18. “Reprinted from Maarten, Jansen, Anders, Ferdinand, García Reyes, Luis y Van der Loo, Peter. *Códice Cospi*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso. 18.”

La festividad de *Atamalqualiztli* se celebraba cada ocho años y durante los días que duraba, sólo se consumían tamales de agua o *atamalli* que es de donde proviene el nombre de la celebración. Fray Diego Durán describe la fiesta de la siguiente manera:

Para el cual baile en el *omoztli* principal del templo de su gran dios Huitzilopochtli hacían una casa de rosas y hacían unos árboles a mano, muy llenos de flores olorosas, en donde hacían sentar a la diosa Xochiquetzal. Mientras bailaban, descendían unos muchachos vestidos

todos como pájaros y otros como mariposas, muy bien aderezados de plumas ricas, verdes y azules, coloradas y amarillas. Subíanse por estos árboles y andaban de rama en rama chupando el rocío de aquellas rosas. Luego salían los dioses, vestido cada uno con sus aderezos, como en los altares estaban vistiendo indios a la misma manera y, con sus cerbatanas en las manos, andaban a tirar a los pajaritos fingidos que andaban por los árboles. De donde salía la diosa de las rosas que era Xochiquetzal a recibirlos, y los tomaba de las manos y los hacía sentar junto a sí, haciéndoles mucha honra y acatamiento, como tales dioses merecían.

(193)

Durán también menciona que durante la fiesta de las flores, *xochilhuítl* los pintores, orfebres, escultores, las tejedoras y demás artesanos ofrecían una esclava en sacrificio a su patrona Xochiquetzal. El Códice Matritense contiene una imagen sobre este acontecimiento (fig. 38). En dicha imagen se observa a la diosa Xochiquetzal hincada frente al telar de cintura el cual ha sido sujetado al árbol de la vida. Se le ve portando una falda de muchos colores entre los que destacan el rojo, el amarillo, verde y azul y lleva un tocado de plumas en ambos lados de la cabeza.



Figura 38. “Festividad de Atamalqualiztli”, folio 254r. “Reprinted from De Sahagún, Bernardino y Del Paso y Troconso Francisco. *Códice Matritense del Real Palacio*. Madrid: Hauser y Menet, 1906. Impreso.”

De acuerdo a una de las versiones del mito de la creación del universo, Xochiquetzal era esposa de Tlaloc, el dios de la lluvia y de la fecundidad acuática, en otras versiones es esposa de Piltzintecuhtli. Sin embargo, en ambas versiones la diosa maya habita en Tamoanchan donde dedicaba sus horas y días al tejido. Un día Tezcatlipoca, dios de la guerra, perturbó sus labores para tener relaciones sexuales con ella. Tal acontecimiento causó que el Xochiquáhuil, el árbol florido, se rompiera y que de su tronco comenzara a emanar sangre y piedras preciosas, la esencia fría y la cálida, el resultado de la unión de todos estos elementos fue el universo (Morales 105). Manuel Alberto Morales señala que el hecho de que el telar de Xochiquetzal esté sujeto del árbol de la vida hará que el producto textil que devenga pueda ser visto como la imagen del cosmos. “El acto de extender la urdimbre y comenzar a tejer produce el comienzo del

tiempo, echa a andar la historia. En realidad la función de tejer es una actividad que constituye a la conservación del cosmos mismo” (Ibíd. 106).

En el primer capítulo de esta disertación se habló de Penélope, considerada como la tejedora del devenir del tiempo, por el hecho de posponer la culminación de su tejido. Ahora, encontramos a Xochiquetzal, la cual, siguiendo el hilo de pensamiento dictado por Morales, puede ser considerada como la tejedora del cosmos. El telar de Xochiquetzal se encuentra en el centro del cosmos, cada hilo que une y teje es una alusión a las materias cálidas y frías que se unieron para dar comienzo al universo y a la vida. El saber que el telar de la diosa tiene su principio en el Xochiquahuitl, árbol florido, sienta las bases para la existencia de mitos cosmogónicos sobre la creación del mundo y la enseñanza del tejido. Sin embargo, este mito se discutirá más adelante.

4.7 Ix Chel

Ix Chel es la diosa maya de la luna, su nombre ha sido traducido como “la de las trece madejas de tela de colores” y también como “Señora Arco-iris” (Montoliú 61). El origen de esta diosa es un tanto desconocido, por lo que a través de los años ha existido una discusión sobre este tema. Dicha discusión se ha centrado en dos deidades que aparecen en el Códice Madrid, estas son clarificadas como la diosa I y la diosa O, ambas han sido asociadas con la diosa maya Ix Chel. La primera persona que trabajó en la clasificación de este códice fue Paul Schellhas quien después de su investigación llegó a la conclusión de que el códice sólo contenía imágenes de deidades seniles. La primera era la diosa I a quien relacionó con las actividades nefastas de las corrientes de agua y a

la serpiente. Por su parte la diosa O era anciana y a ésta la relacionó con las actividades del tejido y el telar (38).

J. Eric S. Thompson siguiendo las clasificaciones hechas por Schellhas dedujo que la diosa I era joven, su nombre era Ix Chel y estaba estrechamente ligada a la luna, el agua y que era patrona de la medicina y el tejido. En tanto la diosa O era anciana, patrona del tejido y llamada Ix Chebel Yax (*Maya History* 256). En su estudio sobre la diosa lunar Ix Chel, María Montoliú concluye que la diosa I y la diosa O identificadas por Schellhas son en realidad dos aspectos de la misma deidad luniterrestre, una joven y la otra senil. Al igual que Thompson, Montoliú menciona que la diosa O está relacionada con el agua y el tejido, además de que atribuye propiedades de curandera, adivina y la llama diosa de la creación y la destrucción (72).



Figura 39. “Ix Chel tejiendo en el telar de cintura”, lámina 79. “Reprinted from Escalante, Henández R. *Códice Madrid: Tro-cortesiano*. Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.”

Ix Chel era esposa del dios sol Itzam Ná y es considerada diosa de las mujeres embarazadas, del parto y por ende quien protege a los recién nacidos a su llegada a este mundo. Los mayas también creían que ella fue quien inventó el tejido y el hilado, de hecho hoy en día en algunos pueblos de la zona maya, las mujeres piden que la diosa de la luna les bendiga sus hilos con los que después tejerán un huipil ceremonial. Las niñas le ofrecen su primer tejido esperando que con esto tengan un futuro textil asegurado (Solanilla 93). En los estudios relativos al Códice Madrid, se le ha nombrado diosa O. En las figuras 39 y 40, ambas procedentes de dicho códice, aparece esta deidad, se le observa como una anciana cuya boca ha perdido la mayoría de sus dientes, tiene el pelo dividido por la mitad y sólo porta una falda, dejando la parte superior del cuerpo descubierta. Lleva un collar de cuentas, una orejera circular y en la cabeza sobresalen dos husos con hilo y un tocado hecho por una cinta que se enrosca en forma de ocho horizontal. Allen Christenson asegura que la banda de la cabeza fue utilizada primero por Yaxper, la patrona de las comadronas y que dicha cinta simboliza la serpiente-arco iris del cielo. Dicha serpiente protege a la humanidad y a su vez, simboliza el cordón umbilical que une a las mujeres sagradas con el cielo (199-200).

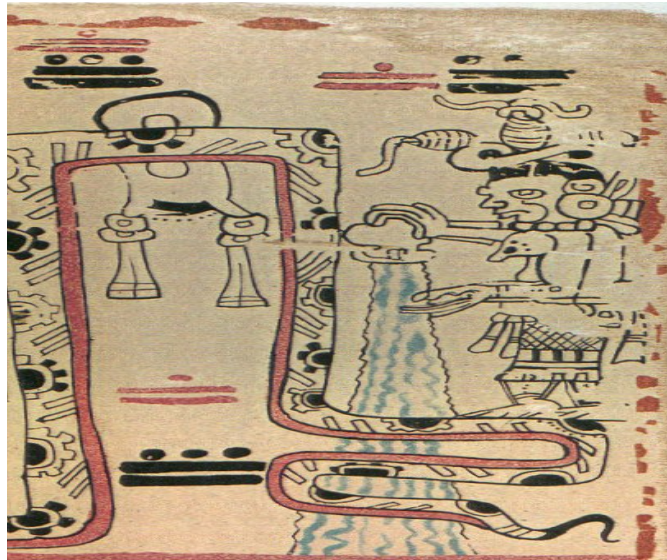


Figura 40. “Ix Chel con vasija en las manos”, lámina 30 a. “Reprinted from Escalante, Henández R. *Códice Madrid: Tro-cortesiano*. Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.”

La iconografía de la diosa Ix Chel revela cuatro actividades principales de la deidad: verter agua con una vasija (fig. 40), sostener una ofrenda entre sus manos, hilar y tejer (fig. 39). La acción de verter agua, tal y como se observa en la figura 40, se relaciona con la función de proveer de agua al mundo. La vasija es considerada como un símbolo materno, pues es el lugar donde se deposita y gesta la vida y significa entre otras cosas, la abundancia (Chevalier y Gheerbrant 338). Por su parte el agua que sale de la vasija es fuente de vida y regeneración que cuando es vertida por la diosa se la entrega al mundo para que esté siga reproduciéndose. La ilustración titulada *Mayan Triple Goddess of the Moon and Weaving* (fig. 41) realizada por Thalia Took y que aparece más abajo, expresa claramente la idea del agua como reproductora de vida. En la imagen se observa como la diosa senil Ix Chel vierte el agua que cae al piso para formar un río el cual está

repleto de animales. Demostrando de esta manera que el agua es la fuente de vida y que esta vida proviene de la deidad lunar.

Si bien la pintura no proviene de un códice como las anteriores, el tema que aborda sí lo es, pues en ella se puede ver un resumen de las características de Ix Chel. En el centro se observa la imagen joven con un ovillo y extendiendo el hilo, hincada sobre coloridas telas, haciendo alusión claro está, a sus atributos del tejido. A la derecha, la joven diosa, está sentada sobre una semiluna, con una mano sujeta a un conejo y con la otra una flor. Como se ha visto previamente, la relación entre la luna, las aguas y la reproducción de las especies está fuertemente ligada a la deidad maya. De hecho, en algunas regiones cakchiqueles de Panajachel, en Guatemala, los indígenas dicen que la luna es la dueña del lago Atitlan, pues tiene su palacio en las profundidades de este lago. En algunas comunidades tzotziles, los pobladores dejan ofrendas de flores en las aguas, esperando que la diosa las acepte y de esta manera los provea con la multiplicación de las plantas y alimentos necesarios para su subsistencia. Parece imposible ocultar que la luna y la tierra tienen una relación muy estrecha, pues ambas son símbolos de los fenómenos de reproducción de la vida (Montoliú 71).



Figura 41. Took, Thalia. *Ixchel, Mayan Triple Goddess of the Moon and Weaving* (2013). A Muse-ing Grace Gallery. “Reprinted from Took, Thalia. *Ixchel, Mayan Triple Goddess of the Moon and Weaving* (2013). A Muse-ing Grace Gallery. Web. 18 Nov. 2015. <<http://www.thaliatook.com/AMGG/ixchel.php>>.”

4.8 Ixtab

La religión maya, al igual que muchas otras alrededor del mundo, creía en la vida después de la muerte, o quizás sea mejor decir que creían en la inmortalidad del alma. De acuerdo a Fray Diego de Landa, los mayas decían que la vida después de la muerte se dividía en buena y mala. A la primera iban todas aquellas personas que habían sido buenas; en este lugar ellos podían gozar y deleitarse con exquisita comida, beber y descansar bajo las sombras del árbol *Yaxché*. A la segunda, estaban destinadas todas aquellas personas que obraban mal. Por último, los mayas “Decían también, y lo tenían por muy cierto, (que) iban a esta su gloria los que se ahorcaban; y así había muchos que con pequeñas ocasiones de tristeza, trabajos o enfermedades, se ahorcaban para salir de

sus penas e ir a descansar a su gloria donde, decían, los venía a llevar la diosa de la horca que llamaban Ixtab” (De Landa 60).

En el Códice Dresden aparece la deidad maya Ixtab, conocida como la diosa del suicidio. Los mayas creían que el suicidio era una forma digna de morir y por tanto iban al paraíso. Ixtab¹⁹, “la de la cuerda” es esposa de Chamer, dios de la muerte. Ella era quien se encargaba de acompañar a los suicidas por ahorcamiento en su camino hacia el otro mundo. También se llevaba consigo a las mujeres que morían en el parto, a las víctimas sacrificiales y a los que morían en las batallas.



Figura 42. Anónimo. “Ixtab”, lámina 53a. “Reprinted from Rossell, Cecilia. *Códice Dresden*. México: INAH, 1994. Impreso.”

¹⁹ Ixtab también es considerada diosa de la caza con lazos, sin embargo, en este desdoblamiento es llamada Ixtabai o Xtabai. Actualmente se ve a Ixtabai como una especie de demonio con imagen de una bella mujer con larga cabellera que aparece por los caminos para seducir, engañar y posteriormente asesinar a los hombres. En algunas de las historias que se han contado sobre este demonio femenino las víctimas han sido ahogadas o ahorcadas (Barrera y Rendón 197).

En la imagen de la diosa Ixtab (fig. 42) se observa una cuerda alrededor del cuello que llega hasta el *Yaxché*, ceiba y árbol sagrado de los mayas. Tienen los ojos cerrados y un círculo negro en las mejillas, el cual puede significar la muerte y posterior descomposición del cuerpo al morir. El hilo que rodea el cuello de esta deidad maya trae a la memoria el hilo que la Virgen María dejó a sus discípulos para que los guiara hacia el paraíso. El hilo de la Virgen es lo que une al ser humano con el mundo místico. Antes el hilo de la vida fue dado por parte de la madre al nacer, ese mismo hilo es medio y cortado por las Moiras. Ahora, una vez que ha sido cortado, es la mujer una vez más la encargada de guiar al hombre por medio de un hilo hacia su vida eterna en el mundo de los muertos. Se puede argumentar que el hilo de la vida comienza y termina de la mano de la mujer.

4.9 Hilanderas y tejedoras indígenas

En los capítulos anteriores se ha hablado de cómo las actividades derivadas o asociadas con el hilo como lo son hilar, tejer y bordar han sido las labores llevadas a cabo por las mujeres. En los pueblos prehispánicos el tejido jugaba un papel primordial dentro de la sociedad puesto que éste se utilizaba para cubrir el cuerpo, delimitar espacios como lo son los techos, paredes, puertas y los pisos. También se utilizaba para envolver a los difuntos, como moneda, tributo, ofrenda, dote matrimonial, como trueque y sobre todo para denotar el rango y estatus dentro de la sociedad (Tavera 8).

Dicho lo anterior es importante resaltar entonces que desde antes del encuentro del Viejo y el Nuevo Mundo, el oficio de hilandera y tejedora ya se practicaba en estas tierras. El Códice Florentino contiene imágenes de mujeres hilando y tejiendo junto a su

telar de cintura (fig. 43). Se sabe que las niñas indígenas recibían los conocimientos por parte de sus madres, quienes les enseñaban las tareas más importantes, entre ellas el tejido. “The sole domain of women, they were passed down from generation to generation, and we are told by Motolinia that it was customary, soon after the birth of a baby girl, to place in her hand a spindle and weaving stick, as a sign that she should be diligent and housewifely, a good spinner and a better weaver” (Sayer 61).

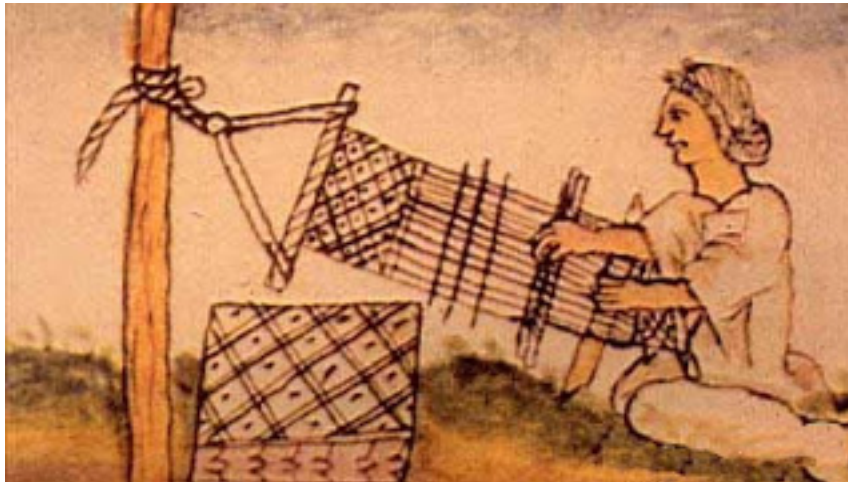


Figura 43. “Mujer frente al telar”. “Reprinted from De Sahagún, Bernardino. *Códice Florentino*: Secretaría de Gobernación, 1979. Impreso.”

El Códice Mendocino (Fig. 44) retrata a la perfección las palabras de Sayer, pues en él se encuentra una imagen en donde se aprecia a la mujer, presumiblemente la madre, compartiendo los conocimientos del tejido con su hija. Por su parte, la hija escucha atentamente los consejos y se encuentra de rodillas frente al telar. El que la mujer supiera tejer era considerado como una ventaja para ella, pues de esta forma

contribuía a la economía de la familia, puesto que los textiles que ella producía podían ser vendidos en el mercado o entregados como tributo. Además ser una buena tejedora era uno de los atributos principales de una buena esposa (McCafferty y McCafferty 19).



Figura 44. “Mujer enseñando a su hija a usar el telar de cintura”. “Reprinted from Berdan, Frances, Rieff Anawalt, Patricia. *The Essential Codex Mendoza*. Berkeley: University of California Press, 1997. Impreso.”

Durante el “descubrimiento” y posterior conquista del Nuevo Mundo, varios fueron los cronistas que se dedicaron a escribir todo lo que encontraron en estas tierras. Las crónicas que se escribieron durante esta época han servido como punto de partida para contar la historia. No obstante, estas narraciones presentan una visión europea y etnocéntrica, puesto que son contadas desde el punto de vista del que llegó a conquistar y no de quien está siendo conquistado. Existieron algunos cronistas indígenas como Fernando de Alva Ixtlixóchitl, Hernando de Alvarado Tezozomoc o el Inca Garcilaso de

la Vega quienes se dedicaron a escribir su versión de la conquista. Uno de los trabajos más completos y estudiados ha sido el del peruano Felipe Guaman Poma de Ayala, cuyo escrito juega un papel central en el estudio de la conquista y colonia del Nuevo Mundo.

En 1615 Felipe Guaman Poma de Ayala escribe un libro titulado *Nueva corónica y buen gobierno* dirigido al rey Felipe III de España. El propósito de dicho manuscrito era el de describir el estilo de vida de la población indígena antes de la llegada de los españoles a estas tierras y al mismo tiempo denunciar los abusos que los habitantes del antiguo imperio de Tawantinsuyo sufrían en manos de los ahora colonizadores. La obra del inca es de suma importancia tanto por su contenido escrito como por la iconografía que contiene. En este documento Guaman Poma retrata a la sociedad colonial, con sus defectos y virtudes, pretende demostrar todas las ofensas y maltratos hechos contra los indígenas y al mismo tiempo, provee lo que para él sería la solución a estos problemas. Una de las denuncias hechas por Guaman Poma es el maltrato que los frailes dan a las mujeres, en especial a viudas y amancebadas a quienes obligan a tejer y además golpean. “Los dichos rrebrendos frayles son tan brabos y soberbios, de poco temor de Dios y de la justicia, el qual en la doctrina castiga cruelmente y se haze justicia. Todo su oficio es ajuntar las donzellas y soltera y biudas para hilar y texer rropa de *auasca* (tejido corriente), *cunbe* (fino) y costales, paullones, sobrecamas...” (692).

Las palabras del crónista se quedan cortas frente a las imágenes que aparecen en el libro y que él mismo confeccionó. En una de las ilustraciones (fig. 45) se observa a la mujer sentada frente al telar y con su hijo envuelto en un rebose y cargado en la espalda. Al lado izquierdo se encuentra un fraile que con la mano derecha apunta al telar y con la

izquierda sujeta por el pelo a la tejedora. La pobre mujer llora sin parar, pero no deja de tejer. En la otra imagen (fig. 46), también aparece una indígena frente al telar de citura y al igual que la anterior, es reprimida. Sin embargo, el sacerdote de esta imagen, no la sujeta por el pelo, sino que la golpea con una vara. La mujer seca sus lágrimas y entre sollosos continúa con sus labores, siendo observada muy de cerca por el fraile. Ambos dibujos, son reflejo de la violencia de la cual fueron víctimas los nativos del Nuevo Mundo durante la Colonia. En el caso de las mujeres el sufrimiento fue doble, pues además de las violaciones, tuvieron que soportar el hostigamiento por parte de los clérigos que las forzaban a tejer y maltrataban al mismo tiempo.

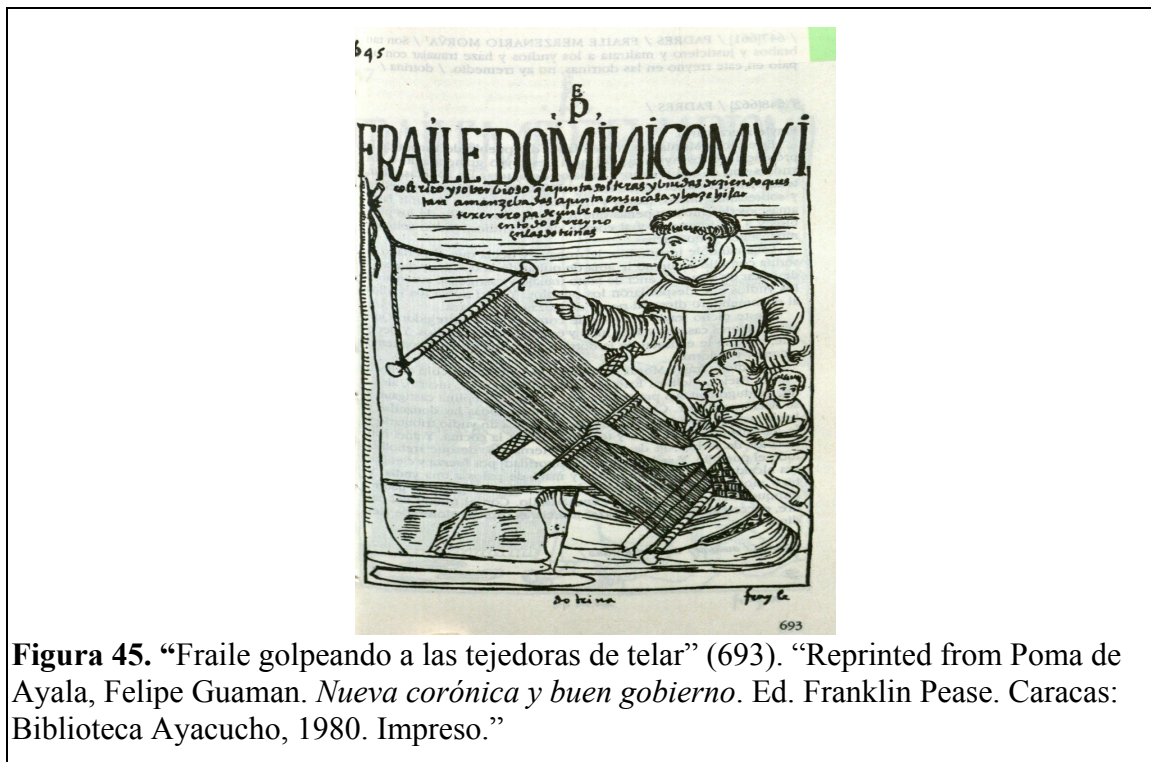


Figura 45. “Fraile golpeando a las tejedoras de telar” (693). “Reprinted from Poma de Ayala, Felipe Guaman. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.”



Figura 46. “Sacerdote golpeando a las tejedoras de telar” (597). “Reprinted Poma de Ayala, Felipe Guaman. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.”

El cronista indígena describe, entre otras cosas, los oficios de los habitantes. Al hablar de las mujeres indica que desde muy temprana edad las jóvenes dedicaban gran parte de su tiempo a las labores del hilado y del tejido. Una de las primeras actividades que aprendían era a recolectar las plantas que usarían para teñir los hilos. Más tarde comenzaban a tejer, labor que no abandonarían hasta que cumpliesen los ochenta años. Es por esta razón que una de las ilustraciones (fig. 47) muestra a una mujer senil que parece estar enferma, es vieja y jorobada pero en sus manos se observa el huso, como prueba de que aún en su avanzada edad, sigue llevando a cabo sus labores.

En su magnífica crónica Guaman Poma también habla sobre las monjas a quienes llama *acllacona* que significa las escogidas. De estas mujeres dice que servían al sol y a

la luna y que en toda su vida nunca habían hablado con hombres. Las *acllacona* eran mujeres “texedoras de chunbes faxas y *uinchas* (cintas) y *chuspa uatus* (cordones de la bolsa para coca) y *chuspas ystalla* (bolsa de mujer) y otras galanterías” (296). Las monjas estaban al servicio de los Yngas, algunas eran muy hermosas, eran doncellas y además de tejer ropa, preparaban la chicha y la comida.

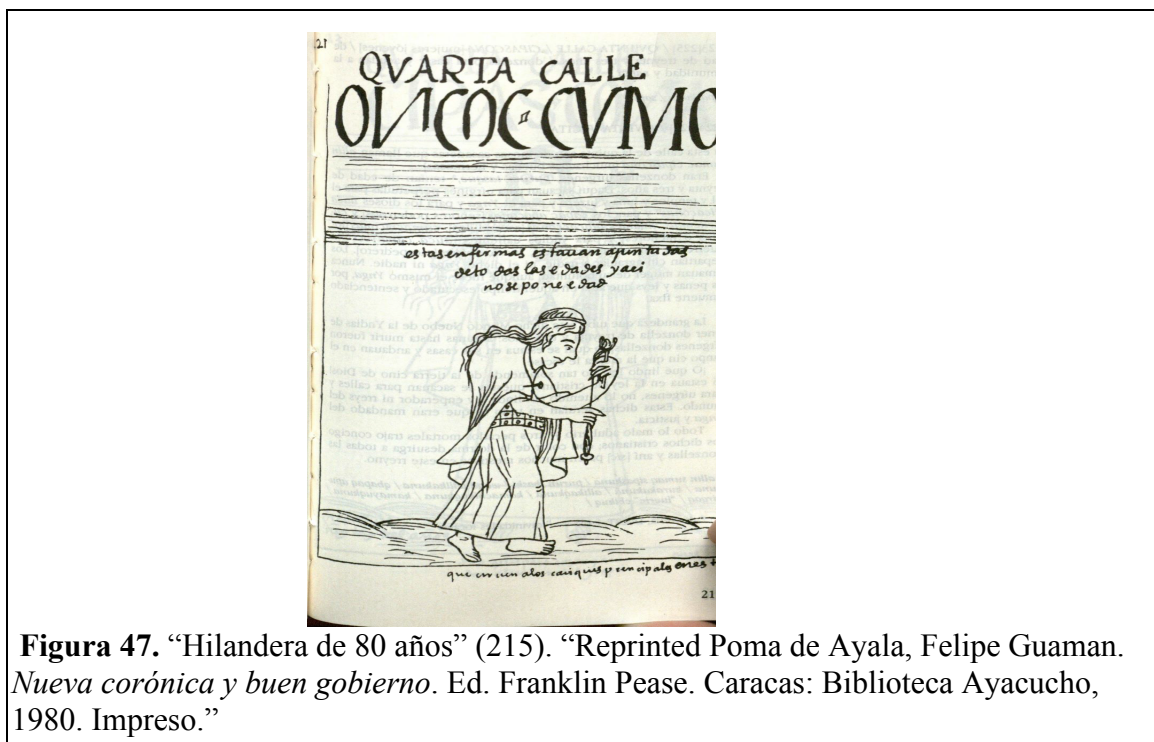
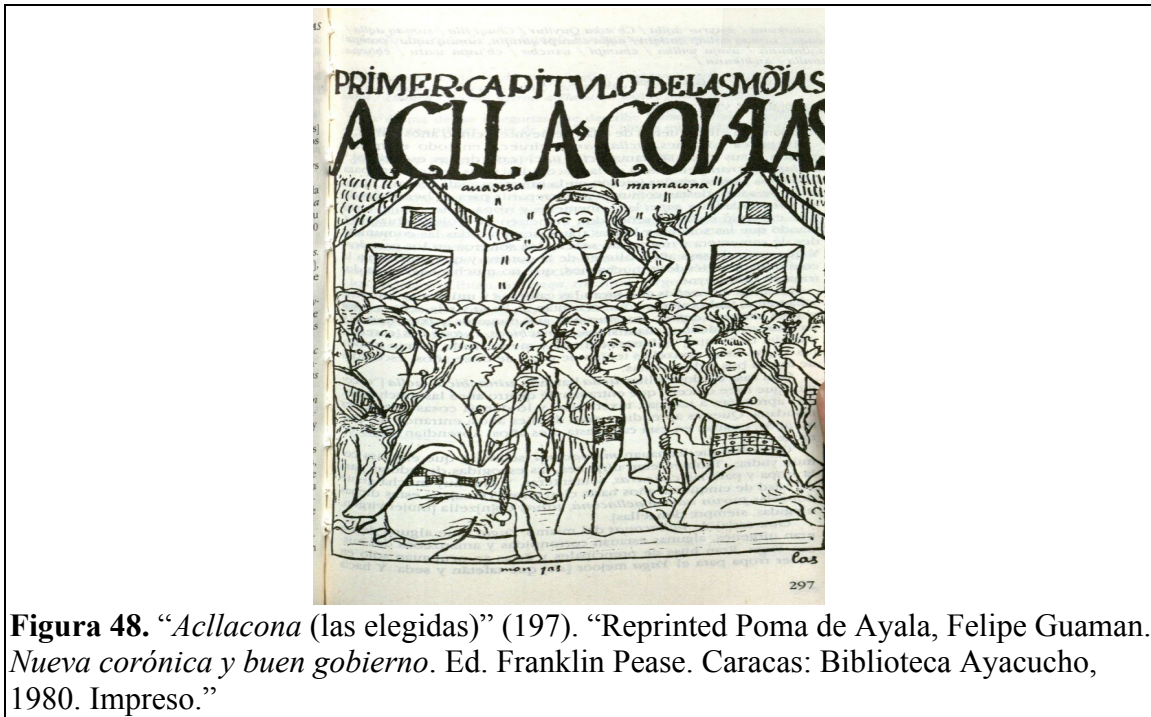


Figura 47. “Hilanderas de 80 años” (215). “Reprinted Poma de Ayala, Felipe Guaman. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.”



Bernabé Cobo y Peralta, otro cronista de indias, también narró como las indígenas se pasaban el día hilando: “Durante la Conquista, los españoles encontraron que a lo largo de los Andes, los indígenas se dedicaban a la agricultura y sus mujeres al hilado del algodón y de la cabuya. Hilan las indias no solamente en sus casa, sino también cuando andan afuera de ellas, ora estén paradas, ora vayan andando, que como no lleven las manos ocupadas, no les es impedimento el andar para que dejen de ir hilando, van las más que encontramos por las calles” (258).

La labor del tejido jugó un papel muy importante en el desarrollo de los pueblos prehispánicos, pues su importancia va más allá de la necesidad de cubrir el cuerpo. Cada prenda de ropa dotaba de personalidad e identidad a la persona que la portaba. El tejido también servía como dote matrimonial, pues era muy común que la mujer al contraer

matrimonio llevara consigo los instrumentos necesarios para tejer (Martínez Carreño 16). Las labores del tejido llevadas a cabo por la mujer eran tan comunes, que sus herramientas principales podían ser utilizadas como metáfora del acto sexual y de la creación de la vida, como lo explica Thelma Sullivan:

Spinning goes through stages of growth and decline, waxing and waning, similar to those of a child-bearing woman. The spindle set in the whorl is symbolic of coitus, and the thread, as it winds around the spindle, symbolizes the growing fetus, the woman becoming big with child... Weaving, too, the intertwining of threads, is symbolic of coitus, and thus spinning and weaving represent life, death, and rebirth in a continuing cycle that characterizes the essential nature of the Mother Goddess. (14)

Como se aprecia, las herramientas sirven como símbolos que definen la identidad de la mujer pues crean una asociación que une a las mujeres en grupos con un mismo interés. Y debido a que el hilado y el tejido se llevan a cabo dentro del espacio doméstico, éste se vuelve de total dominio femenino (McCafferty y McCafferty 29). Se puede decir pues, que el proceso del tejido ha sido usado como metáfora de creación, de la vida misma. Cuando la mujer entrelaza los hilos, comienza a tejer su realidad y su sentir del mundo. Tejer le permite a la mujer expresar sus sentimientos, mostrar todo el potencial que tiene dentro y todo lo que puede ofrecer a la sociedad. El tejido ha brindado a la mujer la oportunidad de aportar a la economía familiar, al poder vender sus textiles en los mercados o usarlos como tributo. Las herramientas utilizadas para este

oficio como lo son el telar y el huso se han vuelto símbolos del poder que la mujer tiene para dominar el espacio doméstico.

4.10 El hilo, la creación del universo y el tejido del ser humano

A lo largo de este capítulo se ha visto como el hilar y el tejer han sido de suma importancia para los pueblos prehispánicos, razón por la cual sus diosas principales están relacionadas con estos oficios. La representación de estas deidades en los códices precolombinos las muestra con las herramientas necesarias para llevar a cabo sus labores, como lo son las ruecas y el telar. El uso que se les da a estos instrumentos, o mejor dicho la acción que se lleva a cabo con ellos, puede ser comparada con el devenir del tiempo. Es decir, la acción que se realiza al extender la urdimbre para comenzar a tejer es una metáfora del comienzo del tiempo y el principio de la historia (Morales 106). Esta puede ser la razón por la cual los dioses creadores de la mitología maya son tejedores. Y si el tejer está ligado con el comienzo de la historia porqué no pensar que también está unido al inicio de la raza humana.

La relación entre el tejido, las deidades y los pueblos indígenas es demasiado profunda, pues parece que el hilo corriera por sus venas, como si el ser humano hubiera sido tejido por un ser supremo. La posibilidad de que la raza humana no hubiera sido creada de maíz como lo dice el *Popol Vuh* sino tejida, es precisamente lo que la joven escritora mexicana Paola Klug (1980) relata en su cuento “Madre-Telar”:

Pasadas las lunas, la Madre-Telar decidió tejer a quienes serían sus hijas y sus hijos; los tejió de distintos tamaños y colores; con algunos usó mecate de ceiba, con otros hilos de algodón. Tejió y tejió sin descanso hasta

poblar la tierra entera. La Madre-Telar estaba feliz de ver su obra sin embargo no acabó, cada día tejía sonrisas de cacao, aleteos de colibríes, latidos de corazones, muertes y nacimientos. La Madre-Telar tejía y tejía sin descansar cuando llovía y cuando no, cuando el sol salía o cuando se ocultaba, ella tejía y tejía sin parar con el telar amarrado a su cintura.

(Klug)

En el cuento de Klug, el simbolismo del telar, se relaciona con el universo mismo, la urdimbre representa al mundo, y el hilo que es producido por medio del huso se vincula con los sectores cósmicos, entonces, las actividades de la Madre-Telar se relacionan con el origen y fin de las cosas (Sotelo 154). Además de la creación del universo, la Madre-Telar, la acción de urdir y sobre todo la estructura del telar, se relacionan con la fertilidad y por ende creación del ser humano. De acuerdo con Victoria Solanilla Demetre, la parte superior del telar representaría la cabeza del hombre, el punto medio el corazón y la parte inferior serían los pies. La lanzadera personifica las costillas y el hilo que está siendo entrelazado simboliza el sustento del individuo. La cuerda que une al telar con el árbol al que está sujeto, representa el cordón umbilical. La acción de abrir y cerrar el telar es sinónimo del latir del corazón y los movimientos que la tejedora hace a la hora de hilar hacen alusión a los dolores del parto (93-94). Así pues, cada ocasión en la que una tejedora está frente a su telar, no sólo está creando una prenda sino que está representando y recreando el mito de la creación del hombre una y otra vez.

Desde el primer capítulo de esta investigación, se ha establecido que la acción de tejer está relacionada con el acto de la creación y en varias tradiciones antiguas, las

encargadas de dichas actividades eran las diosas que se desempeñan como tejedoras, no sólo de la vida humana sino del destino. Las diosas tejedoras determinan lo largo o corto de la vida del hombre, ellas son capaces de ordenar cambios en la naturaleza y cada uno de sus hilos representa a un ser humano, pues al final ellas son quienes “abren y cierran definitivamente los diversos ciclos individuales, históricos y cósmicos” (Chevalier y Gheerbrant 982-983).

Para las culturas y pueblos prehispánicos el arte de tejer está entrelazado fuertemente con los mitos de la creación del universo y del humano. En conclusión, ello explica que Rosario Castellanos (1925-1974) escribiera en honor a las mujeres de Zinacanta, tejedoras de su tierra natal, Chiapas el siguiente poema:

Al valle de las nubes
y los delgados pinos,
al de grandes rebaños
-Zinacanta- he venido.
Vengo como quien soy,
sin casa y sin amigo,
a ver a unas mujeres
de labor y sigilo.
Qué misteriosa y hábil
su mano entre hilos;
mezcla extraños colores,
dibuja raros signos.

No sé lo que trabajan
en el telar que es mío.
Tejedoras, mostradme
mi destino. (112)

La relación entre los indígenas y el tejido tiene un sentido casi místico, razón por la cual probablemente la voz narrativa les pide a las tejedoras que le muestren su destino. En este poema no sólo se encierra la figura de la tejedora indígena actual, sino que sus versos remontan al lector al tiempo en que la comunicación oral era la forma de transmitir la historia de los pueblos. En la obra de Castellanos, la tejedora es la encargada de contar y preservar la identidad cultural de los pueblos ancestrales. Las mujeres han sido piezas clave para el inicio y preservación de esta actividad y esto queda constatado en los códices y documentos coloniales los cuales muestran a diosas eternas y mortales mujeres llevando a cabo dicha labor. Demostrando con esto, el papel tan importante que ha tenido la mujer para la transmisión y continuidad de la cosmovisión ancestral que queda plasmada en los textiles indígenas.

CAPITULO V

EL HILO PICTORICO, BORDADOR DE HISTORIAS Y TEJEDOR DE REDES

*¿Quién puede entender los
mil hilos que unen las almas
de los hombres y el alcance
de sus palabras?*
Carmen Laforet

5.1 La Celestina

Pocas son las obras literarias que tras el paso de los siglos siguen vigentes en el gusto del público y de la crítica. *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (1499) es una de las novelas más importantes de la lengua castellana y que sin duda alguna ha logrado acaparar la atención del público como la de los críticos. Al pasar de los años, el texto ha inspirado infinidad de análisis de varios aspectos, temáticos, lingüísticos y estilísticos. Uno de los estudios más famosos y mejor logrados es el que fue hecho por María Rosa Lida de Malkiel quien en su extensiva obra *La originalidad artística de la Celestina* (1962) busca las influencias que Fernando de Rojas tuvo para crear esta obra, Malkiel concluye que el origen puede estar en la comedia romana y griega, argumento que parece irrefutable al encontrar tantas referencias del mundo clásico en las reflexiones y expresiones de los personajes. Malkiel sostiene que esta obra es suma y absolutamente original, además de innovadora para su época, sobre todo tomando en cuenta que quienes trataron de imitarla no pudieron hacerlo, pues sólo se limitaron a crear personajes o situaciones parecidas a las de tragicomedia, pero no mostraron cambio alguno digno de

ser destacado. Se puede afirmar, pues, que la importancia de este trabajo literario creado por Fernando de Rojas y un “autor desconocido”, reside tanto en su valor estético como en su sentido de documento que ayuda en la ilustración de la vida cotidiana de la España de los últimos años del siglo XV.²⁰

En esta tragicomedia se encuentra la historia de Calisto, joven de familia acomodada, que tras ver a Melibea en su jardín, queda prendido de ella y después de ser rechazado por la joven acude a los servicios de la alcahueta del pueblo de nombre Celestina. Ésta última, valiéndose de sus saberes ayudará al joven mozo a lograr su cometido aunque en ello se le vaya la vida a todos los involucrados. En las primeras páginas de la obra se encuentra la sección titulada “El autor a vn su amigo” en la cual se habla de la precaución que los jóvenes deben de tener con lisonjeros, malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras. Esta advertencia hace pensar que el mensaje o meta de la obra es de aspecto moralizante. Así pues, Stephen Gilman afirma que “*La Celestina* es una creación retórica del siglo XV, un espejo de la moralidad medieval, o una alegoría de los siete pecados capitales” (26).

El propósito de este capítulo es analizar la relación entre el hilo y Celestina para demostrar cómo ésta última es capaz de manipular las hebras del hilado hasta tejer una red con la cual primero atraerá y después atrapará a su presa. Además, se entablará una relación entre el cordón de Melibea y su sexualidad. Más adelante, se analizará el poema

²⁰ Las citas hechas en este capítulo corresponde a la edición realizada por Menéndez Pelayo Marcelino. *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea conforme a la edición de Valencia de 1514, reproducción de la de Salamanca 1500, cotejada con el ejemplar de La Biblioteca Nacional. Madrid. Vigo: Eugenio Krapf, 1899. Impreso.*

de Lord Alfred Tennyson, “The Lady of Shalott / La Dama de Shalott”, en el cual, el hilo y el tejido son utilizados para mantener cautiva a la joven en una torre. También se entrelazará a la protagonista de este poema con mujeres de los mitos griegos analizados en el primer capítulo.

En la introducción a la presente disertación se mencionó el Capricho 44 del pintor español Francisco Goya que lleva por nombre *Hilan delgado* (Fig. 49). En la actualidad, dicho cuadro forma parte de la exposición del autor en el Museo del Prado de la ciudad de Madrid. En la descripción de la obra se lee “Hilan delgado y la trama que urden ni el diablo la podrá deshacer”. La descripción de este grabado que se encuentra en la Biblioteca Nacional hace hincapié en los posibles abortos que se llevaron a cabo: “Las alcahuetas llevan una cuenta muy cabal de sus tercerías, y se hacen pagar muy bien los niños que van despachando, y se ven detrás colgados como cerros de lino”.



Figura 49. Goya, Francisco. *Capricho 44, Hilan delgado* (1799). Museo del Prado, Madrid. “Reprinted from Goya, Francisco. *Capricho 44, Hilan delgado* (1799). Museo del Prado. Web 10 Dec. 2015. <[http:// www.museodelprado.es/en](http://www.museodelprado.es/en)>.”

Al observar detenidamente el Capricho 44, se puede apreciar a tres mujeres de aspecto senil. Una de ellas sostiene la rueca en una mano el huso en la otra. La segunda sujeta una escoba, y la tercera parece estar tuerta del ojo derecho. Detrás de ellas en la esquina derecha superior del grabado, un ramillete de niños entrelazados entre ellos pende del techo. La descripción y aspecto de las mujeres en la obra de Goya hacen alusión a las Parcas o Moiras de la mitología clásica pero también recuerda a la alcahueta más famosa de las letras hispánicas, la Celestina. La semblanza literaria que se hace de este célebre personaje es sumamente parecida a la de una de las tres mujeres que se encuentran en el grabado. Ambos sirvientes de Calisto, Sempronio y Pármeno, al referirse a ella la describen como una mujer de avanzada edad, barbuda y de pobres vestiduras. A la alcahueta también se le ha asociado con los colores blanco y negro, tonos que se contraponen, pues uno representa la luz y el otro la obscuridad. Estos colores suelen utilizarse para representar el bien y el mal (Cantalapiedra 45).

Las actividades a las que se dedicaba Celestina son varias, así lo explica Pármeno a su amo: "...Ella tenía seys oficios, conuine saber: labranderera, perfumera, maestra de hazer afeytes e de hazer virgos, alcahueta e vn poquito hechizera" (48). Las variadas ocupaciones y acciones que llevaba a cabo esta mujer servían para que fuera conocida por todo el pueblo, como se lo dice Lucrecia a Alisa: "¡Jesú, señora!, más conocida es esta vieja que la ruda; no sé cómo no tienes memoria de la que empicotaron por hechizera, que vendía las moças a los abades é descasaua mill casados... Señora, perfume tocas, haze solimán é otros treynta officios; conoce mucho de yeruas, cura niños é avn algunos la llaman la *vieja lapidaria*" (103). Las palabras de Lucrecia al igual que

las de Pármeno, describen a una mujer experta en varias áreas, pero sobre todo resalta que la mayoría son artes amatorias o bien que intentan arreglar aquello que pudiera haber salido mal. Sobre todo, resalta el hecho de que se mencione la ruda, pues de ésta se sabe que es un poderoso abortivo usado desde entonces y hasta hoy en día (Gómez Moreno y Jiménez Calvente 97). Así pues, al comparar las descripciones de Celestina con las descripciones del grabado de Goya, las similitudes saltan a la vista.



Figura 50. Picasso, Pablo. *La Celestina* (1904). Musée National, París. “Reprinted from Picasso, Pablo. *La Celestina* (1904). Musée National. Web 10 Dec. 2015. <<http://www.museepicassoparis.fr/>>.”

En 1904 el famoso pintor español Pablo Picasso realizó el retrato de *La Celestina* (fig. 50) que se observa arriba. De acuerdo con Carol Salus, Picasso usó como modelo a Carlota Valdivia, quien se presume era prostituta. En la obra de Picasso se ve a una

mujer de avanzada edad, la cual viste completamente de negro. Sin duda alguna, lo que más resalta de la mujer es el ojo, el cual está completamente blanco. Esta característica es la que pone en evidencia sus saberes de brujería pues dentro del folclor cultural hispánico, era muy común que las hechiceras o brujas estuvieran ciegas o tuertas (9). Esta peculiaridad es también la que la une con las tres mujeres del cuadro de Goya, quienes han sido descritas como alcahuetas y brujas.

Como se mencionó anteriormente, la obra de Fernando de Rojas sirve como documento para conocer el funcionamiento de la sociedad española del siglo XV. En este sentido, se debe resaltar, que aun cuando el aspecto de la Celestina pudo haber sido de repulsión, y aislamiento quizás, esto no sucedió, sino todo lo contrario, ella era aceptada y reconocida por el resto de las personas. María Rosa Lida de Malkiel señala que “Celestina no sólo se encuentra bien afincada en la sociedad, en un círculo de vecinos que la vituperan, la agasajan o la requieren, sino actúa como factor de cohesión social: así va de unas casas a otras, de unos conventos a otros, sirviendo de enlace entre ricos y pobres, entre clérigos y seglares, entre doncellas y encerradas rameritas...” (513). De acuerdo a ello, se puede argumentar entonces que las entradas y salidas que la vieja alcahueta realiza a las casa y demás edificios de la ciudad no sólo le sirven para vender su hilado, sino para ir extendiendo el hilo con el que poco a poco tejerá la red con la que más tarde atrapará a sus presas. Debe resaltarse, que son las artes textiles y su famoso hilado lo que mayormente utiliza la hechicera como excusa para entrar a las casas del pueblo. Es tiempo pues, de analizar lo que la mano de Celestina era capaz de hilar.

Antes de partir con dirección a la casa de Melibea, Celestina urde un conjuro sobre el hilado. En dicho acto, unge el textil con aceite serpentino e invoca al demonio para que entre en él y no salga hasta hacer que la doncella haga todo lo que la vieja le pida. Una vez frente a Alisa, madre de la joven, la alcahueta describe su producto diciendo que es “Delgado como el polo de la cabeça, ygual, rezio como cuerdas de vihuela; blanco como el copo de la nieue, hilado todo por estos pulgares, aspado é adreçado. veslo aquí en madexitas” (105). Al parecer el hechizo que la vieja ha puesto sobre su creación tiene tal fuerza que con sólo verle provoca que la mamá de la doncella tenga que salir de la casa, dejándole la puerta abierta a Celestina para que pueda llevar a cabo su cometido.

En su lectura semiótica-formal de la tragicomedia, Fernando Cantalapiedra menciona que “el hilado funciona como metonimia del diablo, del amor y del saber de Celestina. Del diablo porque Celestina lo ha llamado y envuelto en él; del amor porque proviene del subespacio /alto/ de la casa de la alcahueta que está reservado para el amor; metonimia de Celestina, ya que ésta es su creadora y su dueña, representa, además su saber-hacer” (117). Lo dicho anteriormente es demostrado cuando, días después del primer encuentro entre las mujeres, es Melibea quien por medio de su dama de compañía, Lucrecia, hace venir a la vieja comadrona para que le ayude con su mal de amores. Quedando sentado de esta manera que el conjuro que Celestina tejió ha dado frutos. La alcahueta logró trenzar las pasiones de los jóvenes enamorados y el nudo que hizo fue tan fuerte que sólo la muerte pudo deshacer lo que ella urdió.

En el segundo capítulo de esta investigación se mencionó cómo la utilización cotidiana de la rueca y el huso hicieron que estos se convirtieran en herramientas representativas del trabajo femenino. Esta misma cotidianidad los llevó a que fueran utilizados como figuras del erotismo femenino de la época. Al saber esto de antemano, no es difícil entender o deducir que lo mismo habría de suceder con el hilado, cuya relación cercana con las figuras femeninas lo llevaron a ser utilizado de manera semejante. En la obra de Fernando de Rojas, existen varias metáforas que usan el hilado para esconder el verdadero significado de las intenciones o acciones de los personajes. El hilar, se ha dicho ya, era una tarea diaria y tan simbólica que podía recurrirse cómodamente a la misma para expresar dobles sentidos a la hora de hablar. De este modo, la identificación del primer hilado con la primera experiencia sexual resulta indudablemente fácil, tal como se puede ver en uno de los fragmentos de *La Tragicomedia de Calisto y Melibea* (García Herrero 27). El primer ejemplo, o metáfora se da cuando Celestina habla con Sempronio, quien se encuentra apurado porque Calisto está impaciente de tener a su amada entre sus brazos:

Sempronio: Haz á tu voluntad, que no será este el primer negocio que has tomado á cargo.

Celestina: ¿El primero, hijo?, Pocas vírgines, á Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que ayan abierto tienda á vender, de quien yo no aya sido corredora de su primer hilado. En nasciendo la mochacha, la hago scriuir en mi registro, é esto para que yo sepa quantas se me salen de la red. (88)

En la nota a pie de página de la versión crítica de *La tragicomedia de Calisto y Melibea* (2000) dirigida por Francisco J. Lobera, se lee lo siguiente: “En el vocabulario del hampa están documentadas las metáforas de llamar hilado al ejercicio de la prostituta, tienda al lugar de prostitución y abrir tienda a prostituirse” (99). Por consiguiente, se deduce que el primer hilado sería la primera relación sexual de la mujer.²¹ En la misma cita se observa como Celestina está orgullosa de ser corredora de los primero hilados, oficio que se entiende como remendadora de virginidades. Una vez que Celestina logra su objetivo, y que la mujer quiera recuperar su virginidad, la alcahueta podrá ayudarla una vez más, pues a final de cuentas ése es su oficio, al que siempre se ha dedicado. Para devolver su doncellez a la mujer Celestina empleaba varios utensilios y dos técnicas:

Esto de los virgos, vnos hazía de bexiga, é otros curaua de punto. Tenía en vn tabladillo en vna caxuela pintada vnas agujas delgadas de pellejeros, é hilos de seda encerados, é fuste sanguino, cebolla albarrana é cepacuallo; hazía con esto marauillas; que quando vino por aquí el embaxador francés, tres vezes vendió por virgen vna criada que tenía.

(51)

En una de las conversaciones que Celestina sostiene con Elicia, ésta última le recuerda la cita que tenía y la cual perdió por estar atendiendo los mandatos de Calisto.

²¹ De acuerdo con Jacques Derrida, “se remite a menudo a la etimología de ‘himen’ a un radical *u* que se encontraría en el latín *suo*, *suere* (coser), y en *ufos* (tejido). Himen sería una pequeña ligadura (*siuman*) (*siuntah*, cosido; *siula*, aguja; *schuh*, cose; *suo*)”. También tiene una relación con “*ufainô* (tejer, urdir -la tela de la araña-, maquinar), o con *ifos* (tejido, tela de araña, hilillo, texto de una obra- Longin) y con *umnos* (trama, luego trama de un canto, por extensión canto nupcial o de duelo)”. (323)

El trabajo que la alcahueta perdió era el de remendar el virgo de una clienta a la cual anteriormente habían zurcido el himen en siete ocasiones. Los dos ejemplos anteriores son muestra de la destreza de Celestina con la aguja y el hilo para coser y sanar los problemas de las mujeres que acudían a ella, sin importar el número de veces, ella siempre fue capaz de regresarles no sólo la virginidad sino la honra.

Como se puede apreciar, la alcahueta se valía de su destreza en el manejo del hilo para desanudar los dilemas de las personas, y ese mismo hilo era lo que le permitía introducirse en las distintas casas del pueblo. “Tomaua estambre de vnas casas; dáualo á hilar en otras, por achaque de entrar en todas” (49) menciona Pármeno, demostrando así las artimañas de las que echa mano la vieja para estar en todos lados, incluyendo la casa de Melibea. Debe recordarse que cuando la vieja hechicera entra a la casa de esta última, lo hace con la intención de vender su hilado. Una vez dentro de la casa, cuando la alcahueta está persuadiendo a la joven, utiliza metáforas para expresar el doble sentido de su visita: “Assí que donde no ay varón, todo bien fallece con mal está el huso quando la barua no anda de suso” (112). Melibea no es la única que cae en la red de Celestina, al igual que la joven, las mujeres que no tenían forma de mantener a su familia acudían a la vieja hechicera para que las ayudara.

Resulta evidente que Celestina no sólo utiliza el hilo para tejer, sino que va urdiendo una telaraña, con la cual atraerá a sus víctimas para atraparlas y lograr su objetivo. Ella misma menciona que tiene una lista para saber cuántas mujeres logran escaparse de su red, que al parecer no pueden ser muchas. Se debe recordar que la vieja alcahueta ha tejido su telaraña por toda la ciudad puesto que con la excusa de vender

hilado, perfumes y demás chucherías tenía la puerta abierta de todas las casas del pueblo. La acción de tejer una red trae a colación la pintura de *Aracne o la Dialéctica* (fig. 10) hecha por Veronese, y mostrada en el primer capítulo. En esta obra, se observa a una mujer tejiendo una telaraña, lo más sobresaliente de dicho cuadro, es que el hilo emana de las extremidades de la joven y no de alguna madeja. Así pues, tanto la Aracne de Veronese como la vieja hechicera de la novela, son mujeres capaces de entrelazar una tela de araña con sus propios dedos. Y el material con el cual será construida esta trampa no es un simple hilo, ese material proviene de las entrañas de estas mujeres.

5.2 El cordón de Melibea y su simbolismo

Continuando con el tema de simbolismo que se ha venido siguiendo, se analizará ahora el cordón de la joven enamorada y el papel tan importante que tiene dentro de la novela. El cordón es utilizado con dos motivos principales: primero, es usado como parodia de la adoración a las reliquias cristianas; segundo, simboliza el despertar sexual, así como la virginidad y el cuerpo de su dueña. Cuando Alisa sale de su casa y Celestina logra quedarse con Melibea, ella aprovecha este instante para confesarle las “verdaderas razones” de su visita. “Vna oración, señora, que le dixeron que sabías de sancta Polonia para el dolor de muelas: assí mesmo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias, que ay en Roma é Hierusalem; aquel cauallero, que dixen, pena é muere dellas; esta fue mi venida. Pero, pues en mi dicha estaua tu ayrada respuesta, padézcase él su dolor, en pago de buscar tan desdichada mensajera” (118).

La cita anterior no sólo revela las supuestas intenciones de Celestina, sino que refleja la facilidad de habla que poseía para embelesar a sus víctimas al hacerlas sentir

muy importantes. De acuerdo con Santiago López Ríos, la alcahueta resalta que el cordón de la joven ha tocado todas las reliquias para resaltar tanto lo piadosa y cristiana que la doncella es, como la situación económica de su familia; puesto que sólo aquellos que estuvieran instalados en la parte alta de la escalera jerárquica podrían darse el lujo de viajar a estos lugares santos y contemplar las reliquias (194). El citado crítico también señala que el cordón es una herramienta que Rojas utilizó como parodia de las creencias religiosas cristianas que atribuían virtudes milagrosas a los objetos por el simple hecho de que estos hubieran estado en contacto con objetos considerados verdaderas reliquias. No obstante, el cordón que Melibea entrega a Celestina puede ser considerado una referencia de aquel cordón que la Virgen María entregó al apóstol Tomás justo en el momento en el que ella ascendía a los cielos. Se debe recordar que los artistas italianos del *Quattrocento* se dedicaron a pintar este acontecimiento y que, de acuerdo con Matilde Azcárate Luxán,²² dicha cinta o cordón se conserva hoy día en la Catedral de Prato en Italia, donde es venerado con gran fervor.

No se puede negar que si la intención del autor de la tragicomedia fue la de burlarse de las creencias religiosas de la sociedad española de su época, lo hizo de manera formidable, primero cuando hace que el joven diga “Melibeo soy” refiriéndose

²² En el artículo “Tránsito de la Virgen a través del arte”, Matilde Azcárate Luxán estudia la iconografía de la Madre de Dios a lo largo de la historia. La investigación se centra en la representación de la Asunción de María al cielo. La investigadora resalta que este pasaje está basado en los evangelios apócrifos de Pseudo Juan y Pseudo José de Arimateo que fueron discutidos en el segundo capítulo de esta investigación. Azcárate Luxán menciona que cuando la Virgen está ascendiendo al cielo entrega su ceñidor a Tomás y de cómo ahora dicha cinta se conserva en Prato donde se ha creado la veneración de la Virgen de la Cinta (131).

con esto a que su religión es Melibea y después cuando el mismo cordón deviene reliquia en las manos de Calisto y como tal es venerado:

¡O nuevo huésped! ¡O bienaventurado cordón, que tanto poder y merecimiento touiste de ceñir aquel cuerpo, que yo no soy digno de seruir! ¡O ñudos de mi pasión, vosotros enlazastes mis desseos! ¡Dezime si os fallastes presentes en la desconsolada respuesta de aquella á quien vosotros seruíis é yo adoro é, por más que trabajo noches e días, no me vale ni aprouecha! (150)

Las palabras dichas por el joven y dirigidas al cordón están colmadas de fervor religioso dignas de ser comparadas con cualquier oración o plegaria a un santo. Y es que el nivel de adoración es tal que tanto Celestina como Sempronio le piden que pare: “Cessa ya, señor, esse deuanear, que a me tienes cansada de escucharte é al cordón, roto de tratarlo”, “Señor, por holgar con el cordón, no querrás gozar de Melibea” (152). El ceñidor de Melibea ha provocado en Calisto, más que alegría, una excitación que “tiene sus raíces en la vista y el placer producido por el acto de mirar, y se plasma a través de la obra en hechos claramente fetichistas y *voyerísticos*” (Gerli 196). Está claro entonces, que el fervor del joven por el cordón es debido al deseo sexual que éste siente por la dueña y al mismo tiempo por la fe que profesa a la reliquia, a la cual ruega comparta los secretos de su dueña y también le conceda estar a su lado.

Como se ha visto, el ceñidor de Melibea aumenta el deseo del joven, lo cual no debe de extrañar pues desde la mitología clásica éstas cintas han sido portadoras y símbolos de la sexualidad y belleza femenina. Homero cuenta en la *Iliada* que durante la

guerra de Troya, Zeus apoyaba a los troyanos, puesto que así se lo había prometido a Tetis. Sin embargo, Hera, quien junto a Atenea había maldecido la ciudad, quería que ésta fuera reducida a cenizas. Para lograr su cometido tenía que seducir a Zeus, así que pidió Afrodita que le otorgara por unos momentos tener el amor y el deseo capaces de rendir a mortales e inmortales por igual. La diosa de la belleza no puede negarse a las suplicas de la esposa de Zeus así que:

Desató del pecho el cinto bordado, de variada labor, que encerraba todos los encantos: hallábase allí el amor, el deseo, las amorosas pláticas y el lenguaje seductor que hace perder el juicio a los más prudentes. Púsolo en las manos de Hera, y pronunció estas palabras: -Toma y esconde en tu seno el bordado ceñidor donde todo se halla. Yo te aseguro que no volverás sin haber logrado lo que tu corazón desea. (264)

Hera logra seducir a Zeus y, mientras éste duerme, Poseidón convence a los aqueos para que regresen a Troya y continúen la batalla. Así pues, de la misma manera en que el cinturón de la diosa Afrodita tiene el poder de doblegar a mortales e inmortales, el cordón de Melibea es capaz de seducir y enloquecer de pasión a Calisto. Además, gracias a sus cualidades de reliquia, el reverenciado objeto, podrá aliviar el supuesto “dolor de muelas” que aqueja al joven. De acuerdo con Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, el dolor de muelas era una frase metafórica utilizada para referirse al deseo sexual de las personas. Esta es la razón por la cual Calisto se maravilla de la astucia y manejo del lenguaje que tiene la alcahueta y por la cual Melibea se molesta con ella en un principio, pero después accede a entregarle el cordón (100-102).

El ceñidor de la joven en manos de la Celestina deviene metáfora de la virginidad y el cuerpo de la doncella, como ella misma lo admite al afirmar: “En mi cordón le lleuaste embuelta la posesión de mi libertad” (233). La alcahueta obtiene lo que quería y al entregarle el cordón a Calisto le está entregando el cuerpo y la virginidad de Melibea que tanto añoraba. La joven doncella, por medio de Lucrecia, intenta recuperar el cordón, Celestina se dirige a casa de ésta, para hacerlo. Sin embargo, ello nunca sucede, pues como se sabe una vez que la virginidad se ha perdido, no se puede restaurar (Dunn 414). Así pues, el símbolo de castidad de Melibea pasa de sus manos a las de Celestina y de ésta última al joven que se convertirá en su amante.

El resultado como se observó previamente es la devoción de Calisto por el cordón/cuerpo de la joven doncella. En este sentido, se puede argumentar que el cordón adquirió el poder mágico del hilado, pues éste atrapó a Melibea y el primero ató a Calisto (Deyermond 29). Entonces, el hilado de Celestina se convirtió en cordón para entrelazar a los jóvenes enamorados, y ese lazo fue tan fuerte que causó la muerte de los tres. Al parecer, y siguiendo el razonamiento expuesto por Goya en su grabado, sólo el diablo pudo deshacer lo que la alcahueta urdió con su hilado. Al final, la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cumple con su labor moralizadora pues muestra que siempre que se va en contra de los valores familiares y sociales, el final puede ser no sólo muy desagradable sino incluso fatal, tal como lo comprobaron los protagonistas y como lo comprobará más adelante la Dama de Shalott.

5.3 La Dama de Shalott

Durante el siglo XIX, Inglaterra pasaba por una serie de cambios que transformarían el país por completo. La nación había y seguía siendo industrializada llegando a ser una potencia mundial no sólo económica sino militar y sobre todo naval. A la par del crecimiento económico también venía el inconformismo por parte de algunos sectores de la sociedad. Por un lado, la naciente burguesía dueña de la pequeña y gran industria, se abría camino hacia privilegios a los que nunca antes había tenido acceso. En contraparte, se encontraba el proletariado, dueño único y exclusivamente de su fuerza de trabajo de la cual se valía para proporcionar los medios de subsistencia de su familia. Los estragos por los que este sector de la sociedad pasaba día con día en su búsqueda por la vida, quedaron plasmados en las obras de los grandes novelistas de la época, entre ellos Charles Dickens.

5.4 La Dama de Shalott: el hilo aprisionador

Las transformaciones por las que atravesaba Inglaterra provocaron que algunos miembros de la sociedad sintieran temor y rechazo a la hostil realidad que la industrialización representaba. En 1848 surgió un grupo conocido como la hermandad prerrafaelita (Pre-Raphaelite Brotherhood, PRB), el cual pretendía establecer un estilo de pintura propio basado en el color y el detalle. Pero lo que más le interesaba al PRB influenciado por el romanticismo era resaltar el espíritu medieval que sus obras contenían. Los prerrafaelitas pretendían expresar ideas auténticas, estudiar la naturaleza de una manera muy atenta, pues sólo así llegarían a plasmar la idea que querían. Los pintores de este movimiento intentaban simpatizar con lo que se había llevado a cabo en

el arte previo, especialmente se inspiraban en las técnicas de pintura que se utilizaron antes de Rafael motivo del cual se deriva el nombre de esta agrupación.

Entre los fundadores y miembros se encuentran pintores tan destacados como William Holman Hunt, Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, James Collison, Frederick George Stephens, William Michael Rosetti y Thomas Woolner. Los integrantes de este grupo se oponían al conservadurismo de la Royal Academy of Arts de Londres, pues creían que el arte producido por esta institución podía ser tachado de materialista y mundano debido a la industrialización por la que el país estaba pasando. La hermandad pretendía el regreso de un pasado medieval idealizado, por esta razón, las obras creadas por el movimiento muestran una mezcla de literatura y escenas contemporáneas que a su vez reflejan una temática histórica, social y religiosa.

La admiración romántica por la Edad Media causó revuelo, no sólo en los prerrafaelitas sino en gran parte de la población. Esta fascinación quedó plasmada en poemas, libros de historia, escultura, decoración interior de las viviendas e incluso llegaron a efectuarse justas medievales en el Castillo de Eglinton (Obregón 45). José Vicente Selma afirma que la hermandad prerrafaelita surgió con la suma convicción de “la recuperación de las raíces expresivas de la realidad unitaria por medio de un simbolismo radicalizado anclado en lo histórico, como a la implantación de un nuevo modo de entender la relación entre arte y vida, entre el ‘eidos’ y la ‘aisthesis’, entre el ‘pathos’ y el ‘ethos’, entre el individuo y la sociedad... a través de un diversificado lenguaje tan rico como propio” (10). Para Selma, los prerrafaelitas ofrecían en sus obras una dialéctica entre la imagen verbal y la visual. Dicha dialéctica les permitía crear obras

que fueran más allá de la original, pues son el resultado de una combinación léxico-gráfica de la primera.

Las pinturas de los integrantes de la hermandad tenían diferentes tópicos, entre ellos los religiosos, pero vistos éstos últimos desde una perspectiva más humana. La naturaleza fue sin duda, uno de los temas predominantes así como escenas de la vida pastoril y cotidiana. Sin embargo, también produjeron obras inspiradas en Shakespeare, en la mitología clásica y en el ciclo artúrico, en éste último los personajes femeninos adquirieron un carácter épico y simbólico. Debido al uso y mezcla del medievalismo y el mito en sus escritos, uno de los escritores predilectos de la hermandad fue Lord Alfred Tennyson, autor también influenciado fuertemente por el Romanticismo, y su poema “La Dama de Shalott”, el cual, quedó plasmado en sus pinturas en repetidas ocasiones. Elizabeth Nelson menciona que fueron cinco los aspectos y momentos del poema que los artistas prerrafaelitas prefirieron para ilustrar, entre ellos: la Dama en la ventana, el momento de la catástrofe, la Dama partiendo, la Dama muriendo mientras el bote flota con destino a Camelot y por último, la Dama muerta en su bote flotando sobre el río (6).

“La Dama de Shalott” cuenta la historia de una mujer féerica que vive sola, en una isla próxima a la corte del rey Arturo, cerca de Camelot.²³ Debido a un hechizo, la

²³ “La Dama de Shalott” tiene su origen en las leyendas artúricas que hiciera famosas tanto Geoffrey of Monmouth con *Historia de los reyes de Bretaña (Historia Regum Britanniae, 1185)* y Thomas Malory con *La muerte de Arturo (Le Morte d’ Arthur, 1529)*. Es precisamente en la novelas de Malory donde aparece el personaje de Elaine de Astolat, la cual podría ser la inspiración de Tennyson para la creación de la protagonista de su poema. No obstante, el poeta mencionó en repetidas ocasiones que las similitudes eran muchas, sin embargo, él nunca había escuchado hablar de Elaine cuando escribió el poema (Marshall 59). De acuerdo con el propio hijo de Tennyson, la inspiración para la creación de su personaje proviene de una novela corta de origen italiano que lleva por nombre “La Donna di Scalotta” y que aparece en una colección titulada *Il Novellino, cento novelle antiche (1281-1300)* (Tennyson H. 91). “La Donna di Scalotta” cuenta la historia de una joven que se enamora de Lanzarote, pero éste no corresponde a su amor

Dama vive encerrada en una torre, se le ha prohibido mirar el mundo exterior directamente y además, no puede tener contacto alguno con personas provenientes de este lugar. La única manera en la que la Dama puede ver lo que sucede afuera de su torre, es mediante un espejo, el cual refleja todo lo que ella no puede ver directamente, pero cuyas imágenes está obligada a tejer sobre un tapiz.

Allí está ella, que teje noche y día

una mágica tela de colores.

Ha escuchado un susurro que le anuncia

que alguna horrible maldición le aguarda

si mira en dirección a Camelot.

No sabe qué será el encantamiento,

y así sigue tejiendo sin parar,

y ya sólo de eso se preocupa

la Dama de Shalott. (21)²⁴

por estar enamorado de la reina Ginebra. Al saberse rechazada la joven muere de amor y deja escrito que su cuerpo sea adornado con hermosas piedras preciosas, ornamentos y una corona, además quiere que se le coloque en una balsa. De la misma manera que la Donna, el personaje de Elaine en las novelas de Malory, muere de amor por Lanzarote y también deja una carta dando instrucciones para el arreglo de su cadáver, el cual, quiere que luzca de manera semejante al de la Donna. En la versión de “La Dama de Shalott” de 1832, el poema describía las vestimentas de la Dama de una forma similar a lo que tanto Elaine como la Donna querían, sin embargo, para la versión de 1842 esto ya no ocurre y el atuendo de la Dama es más simple, resaltando de esta forma su anonimato (Canevaro 201-203). Puede ser que Tennyson se percató de las semejanzas y esto lo orilló a cambiar su versión, de esta manera podría distanciarse un poco de ambos personajes. Sin embargo, aunque Tennyson no haya aceptado abiertamente la influencia de estos personajes en su poema, las evidencias no mienten y esto queda más que claro.

²⁴ Las citas textuales del poema que aparecen en este capítulo han sido tomadas de Tennyson, Alfred y Rivero Taravillo, Antonio. *La Dama de Shalott y otros poemas*. Valencia: Pre-Textos, 2002. Impreso.

Así transcurrían los días, sin que ella cuestionara el porqué de su hechizo o el destino tan solitario y sombrío que tenía. Sólo se dedicaba a contemplar el espejo para después tejer sus visiones en el telar. Veía el transcurrir de la vida, observaba como la gente llevaba a cabo las faenas del día, miraba pasar a aldeanos, mozas, damiselas con el pelo ensortijado. El poema menciona que la Dama disfrutaba al observar las mágicas visiones, no obstante, cuando se refleja la imagen de dos amantes en medio de la noche la Dama se decía “harta estoy de tinieblas” (23).



Figura 51. Waterhouse, John William. “*Harta estoy de tinieblas*” dijo la Dama de Shalott (1915). Art Gallery of Ontario, Canadá. “Reprinted from Waterhouse, John William. “*Harta estoy de tinieblas*” dijo la Dama de Shalott (1915). Art Gallery of Ontario. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.ago.net/>>.”

En el centro de esta primera pintura de Waterhouse (Fig. 51), se encuentra el espejo, el cual refleja el paisaje fuera de la habitación. Un puente rodeado de frondosos árboles y verde pasto conduce hacia las blancas torres de Camelot que se alzan al fondo. Al borde del río, se ve a la pareja de recién casados. Dentro de los aposentos de la Dama, el telar ocupa gran parte del espacio. En él, el tapiz todavía sin terminar, contiene tres círculos con imágenes que han sido tejidas dentro de ellos. Al lado derecho del telar cuelgan dos lanzaderas e hilos rojos. La Dama lleva un vestido de color rojo, está sentada, sobre sus piernas una madeja y una lanzadera con hilo que proviene del torno y de otras madejas que yacen en el suelo. Lo que más llama la atención de la pintura es el pose de la Dama, está sentada frente al telar, pero recargado contra la silla. Los brazos los tiene extendidos hacia arriba y cruzados detrás de la cabeza. El rostro lo tienen en dirección hacia el telar, pero la mirada hacia el lado izquierdo, hacia el espejo.

La expresión y la posición en la cual se encuentra la protagonista denotan una situación de cansancio. Ese cansancio que solamente produce la monotonía de realizar la misma actividad día con día. No obstante, tal parece, que el hastío se olvidaba, o tal vez pasaba momentáneamente, pues aun, cuando la Dama se decía cansada de ver sombras, su labor no cesaba, tejía sin para hasta que un día, el reflejo y la voz de Sir Lanzarote que hicieron que todo cambiara.

Ella dejó el paño, dejó el telar,
a través de la estancia dio tres pasos,
vio que su lirio de agua florecía,
contempló el yelmo y contempló la pluma,

dirigió su mirada a Camelot.
Salió volando el hilo por los aires,
de lado a lado se quebró el espejo.
“Es ésta ya la maldición”, gritó
la Dama de Shalott. (27)



Figura 52. Egley, William Maw. *La Dama de Shalott* (1858). Sheffield City Art Galleries, Inglaterra. “Reprinted from Egley, William Maw. *La Dama de Shalott* (1858). *Jone’s Celtic Encyclopedia*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.mayjones.us/jce/shalott.html>>.”

La pintura *The Lady of Shalott* de William Maw Egley (fig. 52), muestra el espejo detrás del telar. En el centro del espejo se observa la imagen de Lanzarote, luciendo una brillante armadura y montando su caballo. El Caballero de la Mesa

Redonda parece estar viendo a la doncella pues su rostro apunta en dirección a la torre. Por su parte, la Dama se encuentra frente a la ventana con mirada fija en el caballero. Las manos las tiene unidas sobre el pecho, justo encima del corazón. La posición de la Dama y el cuadro en sí, retratan la clara imagen de una mujer enamorada, quien al ver al joven suspira profundamente hasta llevarse las manos al corazón. No se puede ocultar que la obra elaborada por Egley (fig. 52) es impresionante y bella, no obstante, refleja una quietud y una calma que van en contra de lo que el poema narra. Se debe recordar que este es el momento exacto en el que la protagonista advierte su muerte y el mundo a su alrededor colapsa. La falta de caos reproducido por Egley, se verá más adelante, en otra obra de Waterhouse; por ahora es preciso retomar el poema y seguir con la investigación.

Antes de hablar de la pintura de Egley, se decía que tras percatarse de que la muerte estaba cerca, la Dama decide abandonar todo y dirigirse hacia Camelot. Baja de la torre, encuentra un bote y antes de subir a él escribe su nombre, “La Dama de Shalott” en la proa. Vestida con un níveo vestido se tiende sobre el bote y comienza a cantar lo que será su última canción. La pintura de que Waterhouse elaboró para ilustrar esta parte del poema, es la más conocida de su trilogía. *The Lady of Shalott (on boat)* (fig. 53), fue producida en 1888 y en ella se observa una clara atmósfera mortuoria. A diferencia de los verdes pastos y árboles que rodeaban la torre en la figura 57, mostrada previamente, el paisaje alrededor del bote es pálido, con un tono otoñal que denota el paulatino proceso de decadencia de la naturaleza. En el bote, hay tres velas, dos de las cuales no

han sido consumidas por completo pero si están apagadas, sólo una sigue encendida, haciendo alusión quizás a la proximidad de la muerte.



Figura 53. Waterhouse, John William. *La Dama de Shalott (en bote)* (1888). The Tate Gallery, Londres, Inglaterra. “Reprinted from Waterhouse, John William. *La Dama de Shalott (en bote)* (1888). *The Tate Gallery*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.tateimages.com/>>.”

La Dama está sentada sobre el tapiz que antes apareciera en el telar, aun se alcanzan a distinguir los círculos de algunas de las escenas que tejió. La expresión en el rostro es de melancolía, combinando así con el resto de su entorno. La mano derecha de la protagonista sujeta una cadena. Parece imprescindible resaltar el simbolismo envuelto en este detalle, pues la cadena no sólo sujetaba la embarcación sino a ella misma. De esta forma, la liberación de la joven se lleva a cabo por su propia mano, aun cuando no le dure mucho pues, de acuerdo con el poema, al alcanzar las primeras casas del pueblo,

la Dama fallece. No obstante, el bote consigue llegar a su destino. G.E. Robertson pintó *La Dama de Shalott llegando a Camelot* (fig. 54) cuadro donde se observa el momento exacto en el que la embarcación de la joven llega a la corte. Las expresiones faciales de las personas alrededor de la barca es de asombro y temor al mismo tiempo. La pregunta entre los asistentes era quién podría ser tan bella mujer. Por fin, Lanzarote rompe el silencio diciendo: “tiene un hermoso rostro; que Dios se apiade de ella, en su clemencia, la Dama de Shalott” (19). De esta manera termina la triste vida y el poema de la Dama de Shalott.



Figura 54. Robertson, George Edward. *La Dama de Shalott llegando a Camelot* (1900). Royal Academy, Inglaterra. “Reprinted from Robertson, George Edward. *La Dama de Shalott llegando a Camelot* (1900). *Artnet*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.artnet.com/>>.”

A lo largo de los años, varias han sido las interpretaciones y análisis que se le han hecho al poema de Tennyson. Por ejemplo, se ha llegado a ver en la Dama la alegoría de un artista, puesto que se encuentra completamente aislada del resto de la sociedad. Cuando un artista se recluye en su mundo lo hace con el firme propósito de preservar su integridad artística y al mismo tiempo evadir cualquier compromiso social que pudiera adquirir al relacionarse con el resto de la sociedad (Demoor 171). Si el artista llegase a tener una vida similar, normal, igual a la de cualquier otra persona, el talento poético con el que ha nacido estaría en peligro de muerte (Houghton y Stange, 16). En este sentido, el poema estaría tratando el dilema por el cual pasa un artista, mantenerse aislado en un mundo de sombras y preservar su talento o salir al mundo exterior y perderlo todo.

Desde un punto de vista filosófico, se puede argumentar que la reclusión de la Dama hace alusión al mito de la caverna de Platón. En este caso, el espejo se transforma en el fuego que sólo le permite ver sombras de la realidad que se vive afuera de la torre. Cuando la Dama por fin declara “harta estoy de tinieblas” y tras la visión de Lanzarote decide abandonar la torre, salir al exterior y dirigirse a Camelot. Esta salida marca la ruptura con las sombras y el mundo de la cueva e indica el camino hacia el mundo inteligible, hacia la verdad.

Si se analiza el poema desde una perspectiva feminista, se puede decir, que éste es una metáfora de las condiciones de vida que las mujeres tenían en la época victoriana, ya que refleja una existencia pasiva y alejada de cualquier contacto con la vida del mundo exterior. La mujer victoriana se encontraba encerrada entre cuatro paredes y se limitaba a observar el mundo exterior no desde un espejo, pero sí desde la ventana de su

casa. Partiendo de este punto de vista, se puede argumentar que la Dama de Shalott es la representación perfecta de la mujer victoriana ideal. Es decir, una doncella virginal, misteriosa hasta cierto punto y dedicada al tejido. Lo más importante es quizás la imagen inofensiva que la Dama transmite, debido a esta situación parece incapaz de influir o tomar parte del mundo exterior y por ende masculino, razón por la cual le es imposible vivir o, en este caso, observarlo directamente.

Dentro del sistema patriarcal bajo el cual está estructurada la sociedad, a la mujer se le ha asignado un lugar privado/femenino, mientras que el lugar del hombre siempre ha sido el público/masculino. En el poema esta estructura se ve reflejada en los opuestos Shalott/Camelot (Plasa 250). En este sentido, la Dama está condenada a vivir en la isla de Shalott, recluida dentro de lo que puede ser considerada como una arquitectura falocéntrica apartada, invisible para el resto de la sociedad. Ellen J. Stockstill ha sugerido que cuando la protagonista declara estar cansada de las sombras es porque se está rebelando en contra de la propagación de los roles y construcciones de género asignados por el patriarcado (15). Y por esta razón ha decidido no volver a tejer ninguna de las figuras que se reflejen en el espejo. Partiendo del punto de vista de la presente investigación, se comparte la opinión de que el personaje se rebela en contra del sistema patriarcal, no obstante, se cree que dicha rebeldía sucede un poco más adelante en el poema y no precisamente en este punto. Pues de haber sucedido como Stockstill lo sugiere, ella habría dejado de tejer en ese momento, sin embargo, esto no sucedió.

Las declaraciones de la protagonista pueden ser los indicios de su rebeldía, pero esta actitud no se pone en total evidencia hasta que la Dama abandona su telar y se pone

de pie para observar a Lanzarote. *The Lady of Shalott (Looking at Lancelot)* (fig. 55) de John William Waterhouse en 1894 ilustra el instante en el cual el personaje está observando al caballero. La pintura de Waterhouse, a diferencia de la elaborada por William Mau Egley (fig. 52) que se mostró anteriormente, no muestra una escena tranquila. La mirada de la protagonista no es de amor, más bien de curiosidad sobresaltada. En esta pintura no existe la quietud de la anterior, el inicio del caos se asoma en el momento en el cual el espejo se rompe de lado a lado pues la Dama ha decidido abandonar el espacio privado y entrar al público.



Figura 55. Waterhouse, John William. *La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote)* (1894). Leeds Art Gallery, Leeds, Inglaterra. “Reprinted from Waterhouse, John William. *La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote)* (1894). *The Art and Life of John William Waterhouse*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/>>.”

De acuerdo con Carl Plasa, el espejo es el encargado de reflejar las imágenes del mundo exterior. Al hacerlo, no sólo refleja a las personas que pasan junto a la torre sino las identidades construidas por el patriarcado, las cuales la Dama no sólo contempla sino que teje; participando de esta manera en la representación ideológica del patriarcado (252). Sin embargo, el que ella teja no significa que esté de acuerdo con lo establecido por la sociedad. Al contrario, en el momento en que la Dama observa a Lanzarote es cuando termina por entender la maldición. Es decir, Lanzarote representa, como se mencionó anteriormente, el mundo exterior/masculino; pero también representa todo aquello que se le ha negado a la mujer, la libertad. El caballero artúrico es libre de cabalgar por los inmensos campos, portando siempre su armadura y su espada, herramientas y testigos de su grandeza. En cambio, la joven no conocía más herramientas que el hilo y el telar, y, el único espacio por el que podía caminar era la torre en la que vivía.

El espejo que contiene toda la ideología del patriarcado, se quiebra de lado a lado justo en el momento en el que la protagonista se da cuenta de todo lo dicho y ha decidido no formar parte del sistema que por tantos años ha observado y tejido. La Dama sabe exactamente lo que sucederá con ella pero no duda en dar los tres pasos y abandonar el lugar que le ha sido asignado (Plasa 254). En la pintura de Waterhouse “mirando a Lancelot” (fig. 55), se puede ver un hilo que rodea las piernas de la mujer, como tratando de evitar que ella abandone sus labores en el telar. En este caso, el hilo representa el hechizo, la maldición a la cual ha estado sujeta durante toda su vida. El hilo forma parte también de las ideologías patriarcales, pues es una pieza esencial de las labores que le

fueron asignadas a la protagonista. En esta instancia, el hilo representa las ataduras que la mujer tiene y que le impiden o tratan de impedir su entrada a Camelot, al mundo masculino que se encuentra afuera de la torre, lejos del telar, de lo privado y de Shalott.

El espejo roto y los hilos volando por lo alto hacen alusión al desmoronamiento parcial del patriarcado, pero al mismo tiempo del destino de la protagonista. La Dama logró rebelarse, abandonar “su lugar y sus labores”, pero no logró derrocar el sistema, pues al igual que tantas otras mujeres una vez dentro del mundo exterior/masculino no es vista con buenos ojos. Al contrario, causa temor entre las damas y caballeros. No es reconocida por el valor que mostró al dejar su tejido aun sabiendo que significaría su muerte, no, al final sólo es reconocida por tener “un hermoso rostro”.

5.5 La Dama de Shalott y los mitos griegos

Al comienzo del capítulo se habló de la hermandad prerrafaelita y de cómo ésta buscaba cambiar el arte de la época. Los temas principales de pinturas y poemas producidos por este grupo hacían remembranza de pasajes de la época clásica, leyendas medievales y algunos temas históricos. No es de extrañarse entonces, que los poetas a quienes admiraban tuvieran la misma o una agenda similar a ellos. Tal es el caso de Lord Alfred Tennyson, autor de “The Lady of Shalott”; poema en el cual se puede identificar la similitud de la protagonista con algunas de las protagonistas de los mitos griegos analizadas en el primer capítulo de esta investigación.

Al presentar a la protagonista del poema, Tennyson dice que teje noche y día, además un susurro le ha advertido que si mira hacia Camelot una maldición caerá sobre ella. En el primer capítulo de esta investigación se abordó el tema de los mitos clásicos,

y en uno de ellos se encuentra Penélope. La reina de Ítaca esperaba el regreso de su esposo Ulises quien había partido a la Guerra de Troya. Debido a que el rey no regresaba, las leyes dictaban que la reina debía elegir a un nuevo marido para que éste le ayudara a gobernar el reino. Pero como Penélope mantenía la esperanza de que su amado estuviera con vida, se apoyó en el tejido para postergar tan dolorosa decisión. De día tejía y de noche destejía lo que sería una mortaja para su suegro Laertes. Veinte años pasaron hasta que fue descubierta y tuvo que abandonar el telar. A diferencia de Penélope, la Dama no desteje lo que había tejido, pero sus labores se llevan a cabo día y noche. Otra diferencia es que la doncella del poema no espera por su amado, pues claramente se especifica que ella no sirve a caballero alguno. Sin embargo, la mayor similitud entre estas dos mujeres, es que tejer les ofrece la oportunidad de posponer lo que significaría la muerte, en un sentido literal para la Dama y en un sentido figurativo para Penélope.

De la misma manera en que la joven del poema de Tennyson ha sido condenada a tejer por el resto de sus días, Aracne lo fue en su momento. Castigada por su vanidad, pero sobre todo por retar a los dioses, la joven lidia fue convertida en araña y sentenciada a urdir hasta sus últimos días. Ambas jóvenes tienen destreza en el arte de hilar. No obstante, su respectiva rebeldía les lleva a ser reprimidas por seres poderosos. En el caso de Aracne, su tapiz es destruido y tras ser convertida en araña, su destino es tejer sus diseños en los espacios más alejados de la esfera pública donde nadie puede verlos y de ser vistos no pueden ser entendidos (Udall 35). De la Dama, se ignora por completo quien pudo haber lanzado la maldición sobre ella, y sus tapices jamás han sido

vistos. Sin embargo, a diferencia de los tapices de Aracne, de ser encontrados los tapices de la Dama, éstos podrían ser entendidos, puesto que en ellos están tejidas escenas de la vida cotidiana que desfilaban frente a la isla de Shalott. En cierto sentido, tanto Aracne como la Dama pueden ser consideradas tejedoras de la historia, puesto que ambas tejieron y bordaron todo aquello de lo que fueron testigos o les fue contado.

Por su parte, Helena, hija de Leida la reina de Esparta, y del gran Zeus, era conocida por su gran belleza y por ser la urdidora de uno de los episodios bélicos más memorables de la mitología clásica como lo es la Guerra de Troya. Sin embargo, Helena no sólo hiló la guerra, también la tejió sobre su telar. En el tercer canto de la *Iliada*, Iris es enviada a traerla para que pueda presenciar el enfrentamiento entre Alejandro y Melenao. Iris entra y “Hallóla en el palacio tejiendo una gran tela doble, purpúrea, en la cual entretejía muchos trabajos que los troyanos, domadores de caballos, y los aqueos, de brocíneas corazas, habían padecido por ella por mano de Ares” (Homero 30). Antes de que Iris le haga saber lo que sucede afuera del palacio, Helena ya ha tejido las escenas que más tarde le serán descritas. Helena tiene una premonición de los hechos que se han llevado a cabo afuera de sus aposentos. Todo lo que tejió ha quedado como homenaje a los caídos en la guerra y a ella misma (Canevaro 210). Si bien los tapices elaborados por la Dama no hablan de grandes hazañas, no se puede ocultar que siguen siendo los portadores de historias, demostrando de esta manera que las mujeres no sólo tejen textiles sino textos (Barthes 64).

El último personaje de la mitología griega con el que se trata de enlazar a la Dama es Ariadna y el simbolismo que ésta ha llegado a adquirir. En el primer capítulo

de esta investigación se habló de cómo el hilo y el laberinto han quedado estrechamente ligados a su imagen. En el mito de Teseo y el minotauro el hilo juega un papel doble; por un lado, es lo que guía al joven ateniense hasta el centro del laberinto en donde encuentra al temible monstruo, consigue matarlo y salir victorioso de su encomienda. La otra función del hilo es atar, y éste lo enlaza a la joven cretense. Por su parte, el laberinto es símbolo de la complejidad de la vida y de todas las decisiones que a lo largo de ella el individuo debe tomar. Al mismo tiempo, habla de la inmersión de la persona en sí misma y de cómo el ser humano al emerger, puede ser totalmente distinto al que entró el principio (Candolini 83). Demostrando con esto, que el minotauro no es más que un símbolo de los miedos y retos que la vida ofrece. Para hacer la comparación entre Ariadna y la Dama de Tennyson es preciso antes mostrar la pintura elaborada por otro destacado pintor prerrafaelita.



Figura 56. Holman Hunt, William. *La Dama de Shalott* (1886-1905). Manchester Art Gallery, Inglaterra. “Reprinted from Holman Hunt, William. *La Dama de Shalott* (1886-1905). *ArtUk*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.artuk.org/>>.”

William Holman Hunt fue uno de los miembros fundadores de la hermandad prerrafaelita y, sin duda, uno de los más fervientes admiradores del poema de Tennyson. Quizás esta sea la razón que lo llevó a pintar a la Dama de Shalott en repetidas ocasiones hasta perfeccionar su obra final que es la que aparece arriba (fig. 56). A diferencia de las pinturas anteriores que reproducen un momento exacto, ésta trata de resumir en una sola imagen el poema entero (Canevaro 213). Uno de los contrastes más sobresalientes de la obra de Hunt es que el pintor optó por un telar distinto al tradicional. El telar circular que

Hunt eligió hace referencia a la continuidad, a comenzar y terminar en el mismo lugar e incluso a la culminación de un ciclo. El telar representa el laberinto de la Dama es por eso que ella se encuentra en el centro enredada entre los hilos que ella misma maneja.

La Dama ha vivido toda su vida dentro del telar/laberinto sin cuestionar siquiera el porqué. Pero, como se dijo anteriormente, el ver a Lanzarote fuera de la torre, despierta en ella el deseo de libertad. Así que cuando sale, se encuentra sobre el bote, “Y a través de la niebla, río abajo, / cual temerario vidente en un trance / que ve todos sus propios infortunios, / vidriada la expresión de su semblante, / dirigió su mirada a Camelot” (29). La expresión vidriada, es el reflejo de la doncella en el agua, reflejo al cual, Elizabeth Lenk ha llamado “living mirror”. De acuerdo a Lenk, una vez que la mujer se ve en este espejo, pierde su identidad y adquiere una nueva, se convierte en una “self-reflecting woman” (57). En este caso, la imagen que la Dama ve de sí misma, ya no es la que estaba dentro de la torre y del telar. Ahora, al igual que Ariadna, ha salido del laberinto y se ha convertido en una mujer nueva. La doncella, es una mujer libre que mueve y controla los hilos para de esta manera tejer su propia historia y destino.

A lo largo de este capítulo se ha observado como el hilo ha servido y dañado a la mujer al mismo tiempo. Por un lado, tenemos a una mujer fuerte como lo es la Celestina, quien gracias a su astucia y facilidad de palabra logra embabucar a las personas, atrayéndolas a su red, en la cual una vez que caen, quedan prisioneros y sin escapatoria. Una de las tantas profesiones de Celestina es ser alcahueta del pueblo, así que la mayoría del tiempo se la pasa hilvanando tramas y destejiendo los conflictos de sus clientes. Y por supuesto una de las actividades que se menciona recurrentemente es como Celestina

puede remendar el virgo de las mujeres una vez que se ha roto. Así pues, el uso metafórico que se le da al hilo en la novela de Fernando de Rojas es muy variado. En cada uno de los oficios de Celestina el hilo y sus derivados juegan un papel preponderante para que ella pueda llevar a cabo sus diligencias.

Opuesta a Celestina se encuentra la Dama de Shalott, quien utiliza las fibras para crear y tejer la historia del acontecer cotidiano. Sin embargo, son esas mismas fibras las que la ataban a un destino de soledad y aislamiento. La pintura de Waterhouse “La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote)” (fig. 55) ilustra el momento exacto en el que la mujer atrapada entre los hilos de su propio tapiz es presa de un atrofiante destino. Así pues, la Dama de Shalott se convierte en alegoría de la mujer victoriana. La Dama es la representación del ideal femenino de la época, virginal, misteriosa, sumisa y dedicada a las labores consideradas adecuadas para su género. El poema es también una denuncia de la situación a la cual estaba sometida la población femenil. Relegada a los espacios privados del hogar, la mujer se limitaba a observar lo que sucedía desde lo alto de sus balcones.

La iconografía del poema de Tennyson no es sólo la representación pictórica de esta obra sino que al mismo tiempo puede ser catalogada como interpretación de la misma. Tal es el caso de la pintura de William Holman Hunt *La Dama de Shalott* (fig. 56). En esta obra la Dama se encuentra atrapada entre los hilos, en el centro del telar, elementos que conforman todo su universo. Sin embargo, la protagonista de esta ilustración no refleja el ideal femenino que transmite el poema y del que se hablaba anteriormente. La mujer en la pintura muestra los brazos y pies desnudos. El hilo marca

detalladamente las curvas de su cuerpo y la inmensa cabellera flota libremente llenando la parte alta de la obra. Todos estos elementos hacen alusión al despertar de la sexualidad femenina, esa sexualidad que le ha sido negada al vivir enclaustrada en la torre. La forma en la que están puestos los brazos parece señalar que la Dama está a punto de romper los hilos que la han tenido aprisionada por tanto tiempo. Así pues fue preciso desobedecer y ver directamente aquello que le era negado para que la Dama rompiera los hilos, saliera del laberinto y se convirtiera en una nueva mujer, la cual, fue capaz de aprender a dominar los hilos del telar primero, y los de su propio destino después.

CAPITULO VI

CONCLUSIONES

Ha llegado el momento de comenzar a recoger el hilo que se ha extendido a lo largo de cuatro capítulos y establecer todo aquello que estaba enredado entre estas fibras. Al inicio de la presente investigación se habló de cómo el hilo y el uso metafórico del mismo sería el material con el cual se hilvanaría este trabajo y así ha sido. Una a una se fueron entrelazando las hebras dando como resultado el pequeño tejido que se espera sea fuerte y capaz de demostrar que la relación de la mujer y el hilo va más allá de lo superficial y obvio. Pues la primera impresión del individuo frente a un cuadro donde aparece una mujer tejiendo puede ser la de asumir que ha sido pintada de esta manera porque esa era su profesión. Sin embargo, el análisis sobre este tipo de iconografía que se mostró en esta investigación ha demostrado que al aceptar ese tipo de asunciones sin indagar más, puede dejar fuera la posibilidad de encontrar otros posibles significados, mensajes o historias alternativas a las que se conocen. Al hacer esto, se deja escapar el hilo que borda y empodera cada una de las acciones y relatos de las mujeres aquí entrelazadas.

Después del estudio interdisciplinario y análisis que se realizó, a una pequeña parte de la iconografía donde aparece la mujer, ya sea con el hilo en las manos o tejiendo, se ha llegado a la conclusión de que los hallazgos de la presente investigación se pueden resumir en seis puntos. Primero, si existe una relación socioeconómica entre la mujer y el hilo, razón por la cual se le ha representado como hilandera en varias

ocasiones. Sin embargo, como se demostrará a continuación la riqueza metafórica que encierra el hilo abre la puerta a un sinnúmero de interpretaciones una vez que éste se encuentra en las manos de la mujer. Así pues, el punto número dos es la representación de la vida, el pecado y la salvación mediante el hilo a través de las figuras más representativas de la fe católica y las diosas de la mitología griega. Tercero, una vez que la mujer sostiene la punta del hilo, éste puede servir como guía, ya sea para salir del laberinto o para llegar al descanso de la vida después de la muerte. Cuarto, el hilo que atrapa, ya sea usado por la mujer para apresar a sus víctimas, tal como lo hace la Celestina o para amarrar a la mujer y mantenerla lejos del mundo exterior, como fue el caso de la Dama de Shalott. Quinto, cuando la mujer se sienta frente al telar, los movimientos que realiza pueden ser vistos como metáfora de la continuidad y de la creación del ser humano. Y por último, una vez que la mujer ha aprendido y dominado el tejido, éste se convierte en un arma de denuncia situado al mismo nivel de la escritura.

El estudio de lo cotidiano hace que todas las actividades de la vida diaria así como los oficios más comunes se vuelvan importantes e historiables. De esta manera, las actividades denominadas “femeninas” que siempre fueron relegadas al espacio privado cobran importancia para investigar la vida de las mujeres y sus profesiones. La relación socioeconómica que existe entre la mujer y el hilo así como las actividades que derivan de éste como lo son urdir, tejer o bordar surgen precisamente al estudiar el funcionamiento social y económico de un pueblo. Por ejemplo, los estudios antropológicos de las culturas prehispánicas han demostrado que el tejido era parte primordial de la organización política y social de estos pueblos pues era utilizado no sólo

para cubrir sus cuerpos sino para delimitar los espacios, como trueque, dote matrimonial e incluso tributo. Debido a la importancia de la elaboración de tan preciado producto, los oficios de hilandera y tejedora eran sumamente demandados y su enseñanza pasaba de generación en generación. Los códices precolombinos, el texto de Guaman Poma de Ayala y las investigaciones de Miguel León-Portilla dan constancia de esto. En el caso de la *Nueva corónica y buen gobierno* (1615) no sólo muestra a las mujeres tejiendo, sino siendo golpeadas salvajemente por los sacerdotes quienes las obligaban a hacer esta labor.

Durante la Edad Media, la influencia de la filosofía y el pensamiento clásico tuvieron una gran influencia en la vida social de los pueblos. Siguiendo las palabras de Aristóteles se creía que la mujer era inferior al hombre, tanto física como mentalmente, razón por la cual se le consideraba el sexo débil. Confiados en que la fuerza física y mental de la mujer estaba por debajo de la del hombre, se le relegó a los oficios y actividades que las mantuvieran ocupadas y alejadas de las ocasiones de pecar, pues se creía que la debilidad del género femenino era lo que lo orillaba a pecar continuamente. Sin embargo, también se esperaba que las mujeres tuvieran un oficio que les permitiera obtener un poco de dinero para colaborar en los gastos del hogar. Pero el tejer no sólo le brindaba ganancia monetarias a la mujer, también le servía de excusa para reunirse con las vecinas y otras mujeres para compartir recetas, dichos y saberes mujeriles de la época. Los *Evangelios de las ruecas* (1480) es el libro que cuenta las reuniones que durante seis noches tuvieron varias mujeres quienes entre husos, ruecas e hilos compartieron grandes saberes que temían fueran olvidados. Las reuniones garantizaban

que los consejos de las “sabías doctoras e inventoras” se conservaran y pudieran pasar a la siguiente generación.

En estos ejemplos se puede observar la importancia de los oficios de tejedora, hilandera o costurera no sólo para los pueblos sino para las mujeres mismas pues gracias a ellos tuvieron la oportunidad de compartir y transmitir sus conocimientos. Es evidente que el estudio de lo cotidiano, la influencia misógina de la filosofía griega y el valor de la producción del tejido contribuyeron a la proliferación del gran número de pinturas que representan a la mujer llevando a cabo uno de los oficios que le fue asignado desde tiempo inmemorables, el de urdir.

Por su naturaleza, el hilo es flexible y relativamente fácil de manejar es por eso que la mujer puede utilizarlo de las formas más variadas desde hilvanar una prenda de vestir hasta tejer el más hermoso tapiz digno de la envidia de una diosa. De la misma forma en la que el hilo es flexible en el mundo real, lo es en el metafórico, pues como se ha demostrado en esta investigación, una vez que se encuentra entre las manos de la mujer sus significados y mensajes son muy distintos. Dentro del mundo clásico, la fragilidad y duración de la vida del individuo fue representada por medio del hilo. Las encargadas de su producción, cuidado y además delegadas de terminar con tan preciado objeto fueron las Moiras, también conocidas como Parcas. La iconografía sobre estas hermanas, muestra a tres mujeres: Cloto, “la hilandera”, Láquesis, “la mediadora” y por último, la más temida de todas, Átropos, “la que no puede ser desviada o eludida”. La investigación sobre la figura de las Moiras reveló que el poder de estas mujeres reside en la habilidad que tienen tanto para crear el hilo de la vida como la destreza que poseen al

entretejer y combinar cada uno de las hebras para crear un solo destino, distinto éste de todos los demás. La única similitud entre los destinos de los hombres que han sido hilvanados por estas diosas, es que al final de ellos, estará Átropos con sus tijeras, esperando el momento para poder cortarlo.

A lo largo de la historia de la humanidad el arte ha sido utilizado para transmitir y difundir la ideología de unos pocos sobre la de muchos. En el caso de la religión católica, el propósito ha sido el mismo, pues se ha valido de sus arquetipos femeninos principales para emitir sus ideales y creencias. La Virgen María y Eva son la antítesis la una de la otra, pues representa cada una cosas muy diferentes. María es la imagen fiel de la mujer abnegada, temerosa de Dios y dedicada a su hijo. En cambio, Eva siempre ha sido vista como la culpable de la caída y expulsión del hombre. Sin embargo, lo más interesante para esta investigación fue descubrir que aun cuando estas mujeres son opuestas, ambas han sido representadas con el hilo en sus manos. No obstante, el significado que esta hebra tiene al lado de ellas es distinto, pero no deja de hacer eco de lo que cada una de ellas simboliza para el mundo católico. El mejor ejemplo de lo anterior se resume en la imagen de *Nuestra Señora de Knotenlöserin (Desatanudos)* (fig. 28), pintura elaborada por Johan George Schmidtner en 1700 y cuya figura principal es la Madre de Dios.

La obra de Schmidtner muestra a la Virgen María rodeada de ángeles e iluminada por la luz del Espíritu Santo que se posa en lo más alto. Entre las manos de la Virgen se observa una cinta que ha llegado hasta ella llena de nudos. Sin embargo, una vez que María posa la mirada y pasa los dedos por la cinta, los nudos desaparecen. Los nudos de

la cinta representan los pecados, incluso el pecado original, pero sin importar lo malo que éstos fueron la intersección de María logrará que sean perdonados. “El nudo de la desobediencia de Eva lo desató la obediencia de María. Lo que ató la virgen Eva por falta de fe lo desató la Virgen María por su fe” dice San Irineo, resumiendo así, que el hilo/nudo en manos de Eva representa el pecado, pero en las manos de la Madre de Dios representa la fe y el perdón. Como se puede ver, la flexibilidad metafórica del hilo abre un mundo de posibles significados para el análisis e interpretación de la iconografía de las mujeres pues éste puede ser visto como la representación de la vida del ser humano o el pecado que éste último cometió.

Siguiendo con el hilo y lo que puede significar en las manos de la mujer, se llega hasta la tercera conclusión. Cuando la mujer sostiene la punta del hilo, éste servirá de guía para salir del laberinto o para marcar el camino hacia la vida eterna. En este punto, se debe hablar de tres mujeres que valiéndose del hilo orientan al ser humano para que pueda llegar a su destino final. El primer ejemplo de este hilo-guía es el del ovillo de Ariadna. Una vez que la joven cretense entrega la hebra a Teseo, ésta será lo único que pueda liberarlo del laberinto y llevarlo de regreso al mundo exterior. Así pues, al analizar el mito de Teseo y el Minotauro, el hilo de Ariadna simboliza aquello que orienta en medio de las dificultades, facilitando la salida y solución de los problemas. El siguiente hilo-guía que fue estudiado en esta investigación, es la cinta de la Virgen María.

Al analizar la iconografía de la asunción de la Virgen María se mencionó que estas pinturas están basadas en los textos apócrifos del Pseudo José de Arimatea. De

acuerdo con Arimatea, el apóstol Tomás se encontraba predicando en el monte Olivete al momento de la muerte de María. Sin embargo, por medio de la gracia de Dios fue transportado hasta el lugar en el cual se encontraban el resto de los discípulos. Al ver que la Madre de Dios ascendía a los cielos, le suplicó misericordia por haber llegado tarde. María se compadece de él y como prueba de su inmensa bondad entrega su cinta a Tomás. En las imágenes de este acontecimiento (fig. 29 y 30) se puede apreciar claramente como la Virgen dirige su mirada piadosa al apóstol, con las manos sujeta la cinta, la cual aparece como un cordón de color rojo, y la deja caer para que Tomás lo reciba. Así pues, al apreciar y analizar las pinturas, el hilo-cinta de la Virgen puede ser visto como aquello que guía al ser humano hacia la vida eterna.

El tercer ejemplo del hilo-guía recae en la deidad maya Ixtab, “la de la cuerda”, quien era conocida como la diosa de la horca. Se creía que ella era la encargada de acompañar a los suicidas por ahorcamiento hacía su camino al otro mundo. La lámina 53ª del *Códice Dresden* contiene la imagen de Ixtab, en esta representación de la divinidad prehispánica, resalta sobre todo, la cuerda que está alrededor del cuello. La cuerda de Ixtab tenía su origen en el *Yaxché*, árbol sagrado de los mayas, y el cual se encontraba en la región celeste. Fray Diego de Landa decía que de acuerdo a las creencias de los pueblos indígenas, las personas que se ahorcaban no iban al infierno sino que iban a descansar bajo las sombras del árbol *Yaxché*. De esta manera, se deduce que dicho árbol estaba en lo que los católicos llamarían cielo o paraíso. Tomando en cuenta todo lo anterior, se puede argumentar que la cuerda de Ixtab es la encargada de mostrar el camino hacia la región celeste, a la cual sólo se puede llegar después de la muerte. De

esta manera, la cuerda de Ixtab cumple con la misma función que la cinta de la Virgen, es decir, ambas dirigen las almas hacia el descanso eterno.

La cuarta conclusión a la cual ha llegado esta investigación es que el hilo es utilizado para atrapar a la mujer ya sea de manera metafórica o literalmente. El análisis al personaje de Celestina dejó en claro que sus oficios y habilidades tenían una relación muy cercana con el hilo. Primero, era remendadora de virgos, profesión para la cual utilizaba finos hilos de seda. Segundo, el hilo le servía de excusa para entrar a varias casas del pueblo pues tomaba el estambre que se producía en algunas de ellas para darlo a hilar en otras. Las entradas y salidas en los hogares del pueblo cargando el hilo hacen pensar en los movimientos que realiza una araña a la hora de tejer su tela. En otras palabras, Celestina es una mujer-araña que va tejiendo su tela por todo el pueblo, así la mantiene lista y preparada para que su víctima caiga en ella sin siquiera percatarse tal como le sucedió a Melibea. Para atrapar a esta doncella, Celestina urdió un conjuro sobre el hilado que fue a vender a casa de la joven. Una vez que el textil estuvo en contacto con la doncella ésta quedó atrapada en las redes de la alcahueta. Sin embargo, tal parece que la telaraña que tejió Celestina se enredó más de la cuenta pues al final causó la muerte de los dos amantes y de la hechicera también.

En el caso de la Dama de Shalott, el hilo la atrapa literalmente, esto se puede ver en las representaciones iconográficas del poema; especialmente las elaboradas por John William Waterhouse, *La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote)* (fig. 55), y la de William Holman Hunt, *La Dama de Shalott* (fig. 56). En ambas pinturas la Dama aparece aprisionada por el hilo. En este caso, el hilo simboliza la maldición de la cual es presa la

joven, ese maleficio que le impide parar de tejer y mirar el mundo exterior directamente pues si lo hace morirá. Ignorante de todo lo que sucedía afuera de la torre, la Dama aceptaba su destino hasta que el espejo reflejó la imagen que los cambió todo. El espejo le mostró a Lanzarote quien representaba todo aquello que a ella se le estaba negando, la libertad. En ese momento, la joven rompe el hilo que la apresaba y se dirige hacia un destino que aunque sabe que la conduce a la muerte, por lo menos está segura que va hacia allá porque así lo ha decidido ella y nadie más. De esta manera, la Dama se convierte en alegoría de la situación social en la cual se encontraba y hasta cierto punto se sigue encontrando la mujer. Atada a oficios y profesiones que le han sido asignados y relegada a vivir en el anonimato.

La quinta conclusión de la investigación es que cuando la mujer se sienta frente al telar, los movimientos que lleva a cabo pueden ser vistos como metáfora de la continuidad del tiempo y también como alegoría de la creación del ser humano y su destino. La historia de Penélope cuenta como esta mujer evitó elegir marido por medio del tejido. Al verse rodeada de pretendientes la reina de Ítaca dijo que no se casaría hasta que no terminara de tejer la mortaja para su suegro Laertes. Para evitar la conclusión de su proyecto Penélope destejía por las noches lo que de día había sido tejido, comenzando así un ciclo que sólo terminará cuando la reina es delatada por una de sus criadas. El tejido de Penélope es una metáfora de la continuidad del tiempo, de la vida y de la muerte, primero crea el caos al destejer la mortaja y por la mañana al tejer la mortaja de nuevo trae el orden de regreso, sólo para generar caos una vez más al anochecer. Se puede argumentar incluso, que el tejido es una metáfora de la vida de esta mujer, pues

por el día aparenta tener todo bajo control, pero por la noches al darse cuenta que ha pasado un día más y Ulises no ha vuelto, la vida de Penélope se desteje lo mismo que su tejido.

En el cuento de “Madre-Telar” se encuentra no una metáfora sino una versión alternativa a la creación del ser humano. En esta historia, la escritora Paola Klug relata como el ser humano fue tejido pacientemente por la Madre-Telar quien utilizó mecate de ceiba e hilos de algodón de distintos colores para poder dar vida a sus hijos. El relato de Klug trae a colación la relación tan cercana que existe entre los pueblos indígenas y el tejido, pues como se vio anteriormente éste forma parte esencial de su cultura e identidad. Además, se cree que la estructura del telar de cintura se relaciona con la fertilidad de la mujer y la procreación del ser humano. La parte superior del telar representa la cabeza del individuo, y la parte inferior son los pies. La lanzadera que se utiliza para entreteter los hilos es lo que da forma a las costillas que cubren el centro que es precisamente donde se encuentra el corazón cuyos latidos son representados por el abrir y cerrar el telar. Los movimientos de la tejedora a la hora de tejer simbolizan los dolores de parto. De esta manera, cada vez que una mujer se encuentra frente al telar está recreando la creación del hombre como lo hizo la Madre-Telar cuando tejió a sus hijos o Rosario Castellanos cuando pidió a las tejedoras que le mostraran su destino.

La última conclusión de la presente tesis es que una vez que la mujer ha logrado dominar la labor del tejido, éste se vuelve no sólo una obra de arte digna de la envidia de las diosas, sino un arma de denuncia que pone al tejido al mismo nivel que la escritura. Para poder elaborar este último punto se deben recordar primero los tapices elaborados

por Aracne y Filomena. El tapiz de Aracne reproducía escenas de los amoríos de los dioses, pero sobre todo resaltaba los engaños de los cuales los dioses se han valido para engañar a las mortales para poder seducirlas y ultrajarlas. Por su parte, el lienzo de Filomena relataba la violación que la joven había sufrido a manos del marido de su hermana Progne. En ambos casos, las jóvenes mujeres se han valido del tejido para poder denunciar los actos de violencia de los cuales han sido testigos. De esta forma, los tapices se convierten en documentos con gran valor testimonial que le permiten expresarse abiertamente, sobre todo en el ejemplo de Filomena a quien le fue cortada la lengua. En este caso, el tejido le devuelve la voz que le había sido arrebatada.

La similitud entre estas dos actividades deriva del origen etimológico del vocablo texto. La palabra texto proviene del latín *texere* que significa “construir o tejer”. A su vez el término *tekhne*, en griego, se utiliza para referirse al arte, artesanía, habilidad o destreza. De esta manera se puede argumentar que una tejedora no sólo urde tejidos, sino que es capaz de tejer textos (Sullivan 29). Por su parte, Roland Barthes argumenta que “etymologically the text is a cloth; *textus*, meaning ‘woven’” (76). Así pues, el verbo tejer es utilizado no sólo para hablar de esta actividad, sino que se le emplea para hablar de manera metafórica acerca de cualquier acto creativo. En la literatura, por ejemplo, es común utilizar este verbo para referirse al momento de la planeación, del tejido de la ideas o al instante de urdir la trama. Desde este punto de vista, se puede decir que una vez que el hilo toca la tela en la cual quedará bordado, se convierte en la tinta de la pluma que está a punto de tejer un relato en el cual quedarán plasmados los pensamientos e ideas del individuo.

Después de todas estas aclaraciones, parece sensato afirmar que el tejido está al mismo nivel de la escritura, pues ambos son utilizados para transmitir los sentimientos, ideas y denuncias del individuo. Tomando todo esto en consideración, es preciso decir que el tejer debe ser visto, ya no como un oficio, sino como un arte y como tal debe ser tratado. Entonces, la creación que provenga del hilo tiene que ser vista como una obra de arte, además de ser analizada de la misma manera. Es de este punto donde surge la hebra que extendería la investigación y el hilo de la presente tesis, ya que existen obras realizadas a base de aguja e hilo que cuentan las historias de personas o hechos históricos de la misma manera en que lo hace un texto escrito.

La arpillera es una técnica textil la cual utiliza restos de materiales textiles para crear imágenes que después serán zurcidas sobre una tela de cáñamo o yute. El resultado de coser las diferentes figuras antes creadas es conocido como arpilleras. Cada arpillera cuenta la historia personal o de un grupo de personas, normalmente su contenido es de índole política o de violencia y represión. El hilo que une a las arpilleras con el tema de esta investigación es mostrar como similar a Filomena y Aracne, las mujeres chilenas y peruanas, principalmente, encontraron en el tejido la manera de dejar su testimonio plasmado para la posteridad. El tejido les brindó la oportunidad de expresar el dolor y el sufrimiento por el cual estaban pasado y que no podían manifestar abiertamente. Así pues, por medio de las arpilleras, las mujeres encontraron la manera de evadir la censura de la época.

El hilo de protesta contenido en las arpilleras ha comenzado a viajar por el resto del continente americano, pues en varios países han surgido grupos de tejedoras cuyo

propósito es valerse del tejido para expresarse libremente. Un ejemplo de esto es el Costurero Tejedoras por la Memoria de Sonsón surgido en Colombia en el año 2009. Las mujeres que acuden al costurero participan en la creación de “quitapesares”, “muñecas de trapo” o confeccionan su propio trabajo. Cada uno de estos objetos, cuenta la historia personal de los miembros del grupo. Las fundadoras del costurero creen que mediante el tejido las mujeres comienzan a superar los traumas por los cuales pasaron o de los cuales fueron víctimas. En este sentido, se estaría viendo al tejido como un proceso catártico que ayuda al individuo a sobreponerse de las tragedias.

Es momento de concluir esta tesis antes de que el hilo que se ha venido siguiendo se enrede. A lo largo de la presente investigación, se ha visto como la imagen de la mujer ha sido representada tanto en la pintura como en la literatura siempre al lado del hilo. La mujer ha sido diosa dadora de vida, portadora de la castidad, hilandera y hasta alcahueta, pero el hilo siempre ha estado a su lado. La iconografía presentada en este trabajo, ha servido para dar fe del papel tan importante que la mujer ha ocupado dentro de la sociedad. En ella se puede observar que las mujeres no sólo han servido como musas para algunos escritores, o iniciadoras de grandes batallas y guerras, sino que también han participado en el desarrollo de la industria y la economía con su incursión en los talleres textiles. Es necesario reconocer que la imagen de la mujer está ligada fuertemente al hilo, ya sea porque a éste ha sido utilizado para representar lo frágil de la vida, o lo fuerte que puede atar a un persona a un destino triste y desolado; o porque de cierta manera las historias de todas estas mujeres más que unidas, están entrelazadas por el hilo.

OBRAS CITADAS

- Adán, Carme. *Feminismo y conocimiento. De la experiencia de las mujeres al ciborg*. La Coruña, España: Ediciones Espiral Maior, 2006. Impreso.
- Anunciación*, detalle a la decoración del muro del lado del Evangelio de la iglesia de Sandreo de Sorpe, Siglo XII. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” By García Herrero, María del Carmen. *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.
- Apolodoro. *Biblioteca mitológica*. Trans. Julia García Moreno. Madrid, España: Alianza Editorial, 1998. Impreso.
- Aristóteles. *Historia de los animales I*. Ed. Donado J Vara. Madrid, España: Akal Ediciones, 1990. Impreso.
- Ashe, Geoffrey. *The Virgin*. London: Routledge & Paul, 1976. Print.
- Austin, Norman. *Meaning and Being in Myth*. Pennsylvania: University Park: Pennsylvania State University Press, 1990. Print.
- Azcárate Luxán, Matilde. “El tránsito de La Virgen a través del arte”. *Cuadernos de arte e iconografía* I.1 (1998): 121-134. Impreso.
- Barba Elvira, Miguel Ángel. *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid, España: Silex, 2008. Impreso.
- Barrera Vásquez, Alfredo, and Silvia Rendón. *El Libro de los libros de Chilam Balam*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

- Barthes, Roland, Nicolás Rosa, y Oscar Terán. *El placer del texto seguido por lección de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1997*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1995. Impreso.
- Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, 1999. Impreso.
- Berdan, Frances, and Patricia Rieff Anawalt. *The Essential Codex Mendoza*. Berkeley: University of California Press, 1997. Print.
- Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gil, 2000. Impreso.
- Bergua, Juan B. *Mitología universal: todas las mitologías y sus maravillosas leyendas*. Madrid, España: Ediciones Ibéricas, 1960. Impreso.
- Bermejo Barrera, José Carlos, y Fátima Díez Platas. *Lecturas del mito griego*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 2002. Impreso.
- Besacon, Jaques. *María tejiendo con Jesús en los pies (1490). The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow Library MS Hunter 229*. Web 9 July 2014. <<http://www.special.lib.gla.ac.uk/>>.
- Bertam, Meister. The visit of the Angels or “The Knitting Madonna” (1390). *Mary Thomas’s Knitting Book*. By Thomas, Mary. New York: Morrow & Co, 1938. Print.
- Bertini, Ferruccio. *La mujer medieval*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1991. Impreso.
- Blanco, Iris. “Participación de las mujeres en la sociedad prehispánica”. *El álbum de la mujer: antología ilustrada de las mexicanas*. Ed. Enriqueta Tuñón. 1. Época

- prehispánica. México, D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1991. Impreso. 4 vols.
- Boccaccio, Giovanni. *De las claras, excelentes y más famosas damas*. Madrid, España: Biblioteca Nacional, 1994. Impreso.
- . *Il Corbaccio*. Ed. Anthony K. Cassell. Chicago: University of Illinois Press, 1975. Print.
- Bourdichon, Jean. *Les quatre états de la société; L'Artisan ou Le Travail* (1505-1510) *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* (ENSBA). Web July 8 2014. <<http://www.beauxartsparis.com/fr/>>.
- Bridental, Renate, and Claudia Koonz. *Becoming Visible. Women in European History*. Boston: Houghton Mifflin, 1977. Print.
- Brocal de pozo o Puteal de la Moncloa* (Siglo 1 d. C.) “El relieve del nacimiento de Atenea en el Puteal (Brocal de Pozo) de La Moncloa.” By Domingo, Beatriz. *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional* (2000): 1-11. Impreso.
- Calero Fernández, María Ángeles. “Sobre los oficios femeninos en el refranero español: la mujer y la costura”. *Paremia* 7 (1998): 43-52. Impreso.
- Candolini, Gernot. *Laberintos*. Barcelona, España: Parramón Ediciones, 2000. Impreso.
- Canevaro, Lillah G. “The Homeric Ladies of Shalott.” *Classical Receptions Journal* 6.2 (2014): 198-220. Print.
- Cantalapiedra Erostarbe, Fernando. *Lectura semiótico formal de La Celestina*. Kassel: Reichenberger, 1986. Impreso.
- Casagrande, Carla. “La Mujer Custodiada”. *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol.

2. Madrid, España: Taurus, 1991. 105-146. Impreso.
- Castellanos, Rosario. *Meditaciones en el umbral*. Antología poética. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Impreso.
- Catholic Church. *Catecismo de la iglesia católica*. New York: Doubleday Dell Publishing Group, Inc, 1995. Impreso.
- Ceribelli, Alessandra. “Relación de las cosas de Yucatán de fray Diego de Landa: una mirada europea sobre la realidad americana”. *Cuadernos de Aleph* 5 (2013): 39-55. Impreso.
- Cervantes y Saavedra, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Ed. Francisco Rodríguez Marín, Gustave Doré, and Héliodore Joseph Pisan. Madrid, España: Ediciones Atlas, 1947. Impreso.
- Chevalier, Jean, and Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España: Herder, 1988. Impreso.
- Christenson, Allen J. *Art and Society in a Highland Maya Community*. Austin, TX: University of Texas Press, 2001. Print.
- Cobo, Bernabe. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Atlas, 1956. Print.
- Contamine, Philippe. *La economía medieval*. Madrid, España: Ediciones Akal, S. A., 2000. Impreso.
- Cook, B.F. *Los mármoles del Partenón*. Madrid, España: Akal Ediciones, 2000. Impreso.
- Corral Lafuente, José Luis. “La idea de lo cotidiano en la pintura de la Baja Edad Media”. *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María del Carmen

- Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 7-16. Impreso.
- Dalarun, Jacques. “La mujer a ojos de los clérigos”. *Historia de las mujeres en Occidente*. Vol. 2. Madrid, España: Taurus Minor, 2001. Impreso.
- Davin, Anna. “Women and History.” *The Body Politic, Women’s Liberation in Britain 1969-1972*. Ed. Michelene Wandor. Londres: Stage 1, 1972. Print.
- De la Nuez Pérez, María Eugenia. “Las panateneas: topografía de una fiesta”. *Gerión. Revista de Historia Antigua* 22.1 (2004): 101-120. Impreso.
- De Landa, Diego. *Relación de las cosas de Yucatán*. Ed. Ángel María Garibay. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1959. Impreso.
- De León, Luis. *La perfecta casada: texto del Siglo XVI*. Ed. Elizabeth Wallace. Chicago: University of Chicago, 1903. Impreso.
- De Luna, Álvaro. *Libro de las virtuosas e claras mugeres*. Ed. Julio Vélez-Sainz. Madrid, España: Cátedra, 2009. Impreso.
- De Sahagún, Bernardino. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Vol. 1. Madrid, España: Alianza Editorial, 1988. Impreso. 2 vols.
- De Varela, Diego. *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*. Ed. María Ángeles Suz Ruiz. Madrid, España: Archipiélago, 1983. Impreso.
- Degler, Carl N. *Is There a History of Women?: An Inaugural Lecture Delivered before the University of Oxford on 14 March 1974*. Oxford: Clarendon Press, 1975. Print.
- Demoor, Marysa. “Doncellas medievales en la poesía de Lord Alfred Tennyson: retratos

- del pasado como espejos del presente”. *Revista digital Signos* 36.54 (2003): 169-176. Web.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Trans. J. Martín Arancibia. Madrid, España: Fundamentos, 1975. Impreso.
- Deyermond, Alan D. “Hilado-cordón-cadena: equivalencia simbólica en la ‘Celestina’”. *Medievalia* 40. 27-32. Impreso.
- Dietrich, Bernard C. *Death, Fate, and the Gods; The Development of a Religious Idea in Greek Popular Belief and in Homer*. London, England: University of London, Athlone Press, 1965. Print.
- Domingo, Beatriz. “El relieve del nacimiento de Atenea en el Puteal (Brocal de Pozo) de La Moncloa”. *Catálogo del Museo Arqueológico Nacional* (2000): 1-11. Impreso.
- Downing, Christine. *La diosa: imágenes mitológicas de lo femenino*. Barcelona, España: Editorial Kairós, 1999. Impreso.
- Duby, Georges, and Perrot, Eds. *Historia de las mujeres en Occidente*. 1st ed. 5 vols. Madrid, España: Taurus, 1991. Impreso.
- Dufour, Antoine. “Mujer hilando” *La vie des femmes célèbres de 1505*. “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500).” By Optiz, Claudia. *Historia de las mujeres en Occidente*. 2. La Edad Media. Madrid: Taurus, 1992. 321-400. Impreso. 5 vols.
- Dunn Mascetti, Manuela. *Diosas: la canción de Eva*. Barcelona, España: Ediciones Robinbook, S.L., Circulo de lectores, S.A., 1990. Impreso.

- Durán, Diego. *Historia de las indias de Nueva España e Islas de tierra firme*. Ed. Ángel María Garibay. México, D.F.: Porrúa, 1984. Impreso.
- Egley, William Maw. *La Dama de Shalott* (1858). *Jone's Celtic Encyclopedia*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.mayjones.us/jce/shalott.html>>.
- Eliade, Mircea. *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis*. I. Barcelona, España: Paidós, 1999. Impreso. III.
- El triunfo de la muerte o los tres destinos* (1510-1520). V&A. The World's Leading Museum of Art and Design. Londres. *Victoria and Albert Museum*. Web. 8 July 2014. <<http://www.vam.ac.uk/>>.
- Escalante, Henández R. *Códice Madrid: Tro-cortesiano*. Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.
- Expulsión del Edén: Adán escarbando y Eva hilando. The Hunterian Psalter. A selection of images from Glasgow Library MS Hunter 229*. Web 9 July 2014. <<http://www.special.lib.gla.ac.uk/>>.
- Eva con el huso en la mano*. Catedral de Monreale, Sicilia, Italia. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” By García Herrero, María del Carmen. *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.
- Eva con sus hijos y Adán sembrando*. Monasterio de Santa María de Sigüenza, Aragón, España. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos.” By García Herrero, María del Carmen. *Arte y vida cotidiana en*

- la época medieval*. Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.
- Falcón Pérez, María Isabel. “La industria textil en Teruel a finales de la Edad Media”. *Aragón en la Edad Media* 10-11 (1993): 229-249. Impreso.
- Fernández Guerrero, Olaya. “El hilo de la vida. Diosas tejedoras de la mitología griega”. *Feminismo/s. Revista del Centro de Estudios sobre la mujer de la Universidad de Alicante* 20 (2012): 107-126. Impreso.
- . “El saber es poder. La diosa Ariadna como paradigma de emancipación femenina”. *Líneas* 3 (2013): n. pag. Web. 7 Sept. 2014. Les Paradigmes Masculin/Féminin Sont-Ils Encore Utiles?
- Fernandes Ferreira, Marcos Vinicius. *El hilo de Arianda*. 2007. *Picasso mío galería en línea*. Web. 8 July 2014. <<http://www.picassomio.com/>>.
- “Festividad de Atamalqualiztli”, folio 254r. *Códice Matritense del Real Palacio*. By De Sahagún, Bernardino y Del Paso y Troconso Francisco. Madrid: Hauser y Menet, 1906. Impreso.
- Fidias. Parte del *Friso de las Panateneas* (siglo V a. C.) Museo del Louvre. Web. 8 July 2014. <<http://www.louvre.fr/en/>>.
- Freud, Sigmund. *Los sueños*. Ed. Luis López-Ballesteros. México, D.F.: Alianza Editorial, 1994. Impreso.
- Gadamer, Hans-Georg. *Mito y razón*. Barcelona, España: Editorial Paidós, 1997. Impreso.
- Gaia Caecilia o Tanaquil en su telar, mientras que las mujeres hilan la lana* (Siglo XV).

British Library. Caralogue of Illuminated Manuscripts. Web. 8 July 2014.

<<http://www.bl.uk/catalogues/>>.

- García Gual, Carlos. *Introducción a la mitología griega: interpretaciones del pensamiento mítico.* Madrid, España: Alianza Editorial, 1992. Impreso.
- García Herrero, María del Carmen. “Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos”. *Arte y vida cotidiana en la época medieval.* Ed. María Carmen Lacarra Ducay. Zaragoza: Instituto “Fernando el Católico”, Excma. Diputación de Zaragoza, 2008. 17-48. Impreso.
- Garibay, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl.* II. México, D.F.: Porrúa, 1971. Impreso.
- Gerli, E. Michael. “El placer de la mirada: Voyeurismo, fetichismo y la movilización del deseo en Celestina”. *El mundo social y cultural de La Celestina: Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, Junio, 2001.* Ed. Ignacio Arellano and Jesús M. Usunáriz. Madrid, España: Iberoamericana, 2003. 191-208. Impreso.
- Gilman, Stephen. *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de “La Celestina”.* Madrid, España: Taurus Ediciones. Print.
- González Blanco, Edmundo. *Los Evangelios Apócrifos.* Madrid, España: Hyspamérica Ediciones Argentina, 1985. Print.
- Goodman, Frances Schaill. *The Embroidery of Mexico and Guatemala.* New York, United States of America: Charles Scribner’s Sons, 1976. Print.
- Goody, Jack. *The Domestication of the Savage Mind.* Cambridge, England: Cambridge

- University Press, 1977. Print.
- Goues, Olympe. *La Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana*. Madrid, España: Ediciones de la Torre, 2012. Print.
- Goya, Francisco. *El Libro de Los Caprichos Francisco Goya. Dos siglos de interpretaciones [1799-1990]. Catálogo de los dibujos, pruebas de estados, láminas de cobre y estampas de la primera edición*. Ed. José M. Mantilla, Javier Blas, and José M. Medrano. Madrid, España: Museo Nacional del Prado, 1999. Print.
- . *Goya, ¡Qué Valor!: caprichos, desastres, tauromaquia, disparates*. Ed. Juan Carrete Parrondo, Ricardo Centellas Salamero, and Guillermo Fatás Cabeza. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1996. Print.
- . *Capricho 44, Hilan delgado (1799)*. Museo del Prado. Web 10 Dec. 2015. <<http://www.museodelprado.es/en>>.
- Goñi Zubietta, Carlos. *Alma Femenina: la mujer en la mitología*. Madrid, España: Editorial Espasa Calpe S. A., 2005. Print.
- Granacci, Francesco. *Madonna della cintola (1616)*. *The Assumption gallery*. Web. 10 July 2014. <<http://www.catholictradition.org/>>.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Madrid, España: Círculo de lectores, 2004. Impreso.
- Greene, William Chase. *Moirá: Fate, Good and Evil in Greek Thought*. New York, United States of America: Harper & Row Publisher, 1994. Print.
- Gómez Moreno, Ángel, y Teresa Jiménez Calvente. "A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea". *Revista de Filología Española* 75.1/2 (1995): 85-104.

Impreso.

Gutiérrez, Solana Nelly. *Códices de México: historia e interpretación de los grandes libros pintados prehispánicos*. México, D.F.: Panorama Editorial, 1992. Impreso.

Hesiodo. *Obras y fragmetos: Teogonía, Trabajos y días, Escudo, Fragmentos, Certamen*. Madrid, España: Gredos, 1997. Impreso.

Holman Hunt, William. *La Dama de Shalott (1886-1905)*. *ArtUk*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.artuk.org/>>.

Homero. *Illiada*. Ed. Rosa V Redondo. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1998. Impreso.

---. *La Odisea*. México, D.F.: Universidad Nacional de Mexico Press, 1921. Impreso.

Houghton, Walter E. y Stange G. Robert. *Victorian Poetry and Poetics*. Boston: Houghton Mifflin, 1968. Print.

Hulverson, Elizabeth. “Historia y presencia del vestido en el México prehispánico”. *Mujeres y diosas: voluntad o destino*. México, D.F.: Digitalia, 2008. Impreso.

Iriarte, Ana. *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid, España: Taurus Humanidades, 1990. Impreso.

“Ix Chel con vasija en las manos”, lámina 30 a. *Códice Madrid: Tro-cortesiano*. By Escalante, Henández R. Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.

“Ix Chel tejiendo en el telar de cintura”, lámina 79. *Códice Madrid: Tro-cortesiano*. By Escalante, Henández R. Puebla: Centro de Investigaciones Históricas y Culturales, Museo Amparo, 1992. Impreso.

- “Ixtab”, lámina 53a. *Códice Dresden*. By Rossell, Cecilia. México: INAH, 1994.
Impreso.
- James, Edwin Oliver. *Prehistoric Religion: A Study in Prehistoric Archeology*. New York, United States of America: Barnes & Noble, 1961. Print.
- Joplin, Patricia Klindienst. “The Voice of the Shuttle is Ours.” *Stanford Review* 1 (Spring 1984): 25-53. Print.
- Jover Peris, Ivan. “Moiras: las hilanderas del destino”. *Alberri: Quaderns d’investigacio del centre d’estudis contestants* 22 (2012): 95-116. Impreso.
- Julien, Nadia. *Enciclopedia de los mitos*. Barcelona, España: Robinbook, s.l., 1997.
Impreso.
- Jung, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Paidós, 1995. Impreso.
- Jünger, Friedrich Georg. *Los mitos griegos*. Trans. Carlota Rubies. Barcelona, España: Herder, 2006. Impreso.
- Kerényi, Karl, y Murray Stein. *Goddesses of Sun and Moon*. Irving, TX: Spring Publications, Inc., 1979. Print.
- Klug, Paola. “Madre-Telar”. Paola Klug (Escritora. Tejedora de Historias. Tlahuelpuchi. Promotora Artesanal). 20 September 2013. Web. 10 November 2015.
<<https://paolak.wordpress.com/2013/09/20/madre-telar/>>.
- Krickberg, Walter. *Las antiguas culturas mexicanas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1982. Impreso.
- LacARRIERE, Jacques. *Evangelio de las ruelas*. Ed. María Tabuyo and Agustín López. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2000. Impreso.

Lámina VI, husos. Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y la fabricación del hilo. By Caro Baroja, Julio. Madrid: Museo del Pueblo Español, 1950. Impreso. (42)

Lámina X, ruecas. Catálogo de la colección de instrumentos utilizados en la elaboración del lino y la fabricación del hilo. By Caro Baroja, Julio. Madrid: Museo del Pueblo Español, 1950. Impreso. (38)

Las tres Moiras. Relieve encontrado en Scholoss Tegel, Berlín. “Moiras: las hilanderas del destino”. By Jover Peris, Ivan. Alberri: Quaderns d’investigacio del centre d’estudis contestants 22 (2012): 95-116. Impreso.

Lenk, Elisabeth. “The Self-Reflecting Woman.” *Feminist Aesthetics*. Ed. Gisela Ecker. Boston: Beacon Press, 1986. 51-58. Print.

León-Portilla, Miguel. *El destino de la palabra: de la oralidad y los códices mesoamericanos a la escritura alfabética.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996. Impreso.

---. *En torno a la historia de Mesoamérica.* México, D.F.: El Colegio Nacional, 2004. Impreso.

---. *Huehuetlahtolli = Testimonios de la antigua palabra.* México: Fondo de Cultura Económica, 2011. Impreso.

---. *Literaturas indígenas.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1992. Impreso.

---. *Toltecáyotl, aspectos de la cultura náhuatl.* México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. Impreso.

Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina.* Buenos Aires:

- Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. Impreso.
- Lévi-Strauss, Claude. *Antropología estructural*. Barcelona, España: Ediciones Paidós, 1987. Impreso.
- López Austin, Alfredo, and Leonardo López Luján. "La periodización de la historia Mesoamericana". *Arqueología mexicana* 11 (2002): 6-15. Impreso.
- López Castaño, Marta. "El tejido como escritura y el orden femenino". *Historia crítica* (1994): 95-101. Web. 29 Apr. 2013.
- López Hernández, Miriam. *Mujer divina, mujer terrena: modelos femeninos en el mundo mexica y maya*. Buenos Aires: Libros de la Araucaria, 2012. Impreso.
- López Ríos, Santiago. "'Señor, por holgar con el cordón no querrás gozar de Melibea': la parodia del culto a las reliquias en La Celestina". *MLN Baltimore* 127.2 (2012): 190-207. Impreso.
- López-Cordón, María Victoria. "La conceptualización de las mujeres en el antiguo régimen: los arquetipos sexistas". *Manuscripts* 12 (1994): 79-107. Impreso.
- Maestro de Catalina de Clèves. *La sagrada familia trabajando* (1440). The Morgan Library & Museum. The Hours of Catherine of Cleves. Web 9 July 2014. <<http://www.themorgan.org/>>.
- Mainardi, Sebastiano. *Asunción o Virgen del cingulo* (1490). "La iconografía de *La Asunción de la Virgen María* en la pintura del Quattrocento italiano a la luz de sus fuentes patristicas y teológicas. The Iconography of the Virgin Mary's Assumption in the Italian Quattrocento's Painting from the Prospective of Its Patristic and Theological Sources." By Salvador González, José María.

- Mirabilia* 12 (2011): 189-220. Impreso.
- Marshall, George O. *A Tennyson Handbook*. New York, United States of America: Twayne Publishers, 1963. Print.
- Martínez de Toledo, Alfonso. *Arcipestre de Talavera o Corbacho*. Madrid: Cátedra, 1992. Impreso.
- McCafferty, Sharisse D, and Geoffrey McCafferty. "Weaving Space: Textile Imagery and Landscape in the Mixtec Codices." *Textile Traditions of Mesoamerica and the Andes: An Antology*. Ed. Margot Blum Schevil, Janet Catherine Berlo and Edward B. Dwyer. Austin: University of Texas Press, 1996. 19-44. Print.
- Meun, Jean. *Roman de La Rose*. Ed. Guillaume Lorris and Juan Victorio. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.
- Miller, J. Hillis. *Ariadne's Thread: Story Lines*. New Haven: Yale University Press. Print.
- Mirón Pérez, Martínez López. *Las mujeres y la paz. Génesis y evolución de conceptualizaciones, símbolos y prácticas*. Madrid, España: Instituto de la Mujer, 2004. Impreso.
- Montoliú Villar, María. "La diosa lunar Ix Chel, sus características y funciones en la religión maya". *Anales de Antropología* XXII (1984): 61-78. Impreso.
- Morales Damián, Manuel Alberto. "Tejer en el árbol florido. Análisis comparativo de la lámina de Atamalqualiztli, Primeros memoriales y las imágenes de las deidades tejedoras en el Códice Madrid". *IV Jornadas internacionales sobre textiles precolombinos*. Ed. Victoria Solanilla Demestre. Barcelona, España: Bellaterra,

2009. 97-108. Impreso.

Mujer con la rueca en la mano y una canasta de espinacas en la cabeza (1385).

“Actividades laborales femeninas a finales de la Edad Media: registros iconográficos” By García Herrero, María del Carmen. *Arte y vida cotidiana en la época medieval*. Zaragoza: Institución “Fernando el católico”, Excma. 2008.

Impreso.

“Mujer enseñando a su hija a usar el telar de cintura”. *The Essential Codex Mendoza*. By

Berdan, Frances, Rieff Anawalt, Patricia. Berkeley: University of California Press, 1997. Impreso.

“Mujer frente al telar”. *Códice Florentino*. By De Sahagún, Bernardino. Secretaría de Gobernación, 1979. Impreso.

Muñoz Camargo, Diego. *Historia de Tlaxcala*. Ed. Germán Vázquez. Madrid, España: Historia 16, 1986. Impreso.

“Nacimiento de la raza humana”, lámina 37. Melgarejo, Vivanco José Luis. *Códice Vindobonensis*. Xalapa, Ver: Instituto de Antropología, Universidad Veracruzana, 1980. Impreso. 37.

Nelson, Elizabeth. “Tennyson and the Ladies of Shalott.” *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Context*. Ed. George P. Landow. Providence, Rhode Island: The Department of Art, Brown University, 1985. Print.

Neumann, Erich. *La gran madre: una fenomenología de las creaciones femeninas de lo inconsciente*. Madrid, España: Trotta, 2009. Impreso.

Nuestra Señora de Knotenlöserin (Desatanudos) (1700). *Mary who unties knots*. Web 9

- July 2014. <<http://www.mariequidefaitlesnoeuds.com/fr/>>.
- Obregón Fernández, Alma. “El medievalismo victoriano hoy: prerrafaelismo y John William Waterhouse en ‘El señor de los anillos’”. *Espéculo. Revista digital de estudios literarios* 41. marzo-junio (2009): n. pag. Web. 2 Aug. 2015.
- Ojeda Díaz, María de los Ángeles, y Cecilia Rossell. *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*. México, D.F.: CIESAS, 2003. Impreso.
- Optiz, Claudia. “Vida cotidiana de las mujeres en la Baja Edad Media (1250-1500)”. *Historia de las mujeres en Occidente*. 2. La Edad Media. Madrid: Taurus, 1992. 321-400. Impreso. 5 vols.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Madrid, España: Alianza Editorial, 1998. Impreso.
- “Pamphile of Kos” *De claris mulieribus* (1361-62). *Medieval & Renaissance Material Culture*. Web. 8 July 2014. <<http://www.larsdatter.com/>>.
- Parker, Dorothy. *Dorothy Parker*. New York, United States of America: The Viking Press, 1944. Print.
- Pausinias. *Descripción de Grecia*. Trans. María Cruz Herrero Ingelmo. Madrid, España: Editorial Gredos, 1994. Impreso.
- Pettit, Rhonda S. *A Gendered Collision: Sentimentalism and Modernism in Dorothy Parker’s Poetry and Fiction*. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press, 2000. Print.
- Pérez San Vicente, Guadalupe. “Diosas y mujeres aztecas. Tesis de maestría en historia”. Universidad Nacional Autónoma de México, 1944. Impreso.
- Picasso, Pablo. *La Celestina* (1904). *Musée National*. Web 10 Dec. 2015.

<<http://www.museepicassoparis.fr/>>.

Pisan, Christina. *La ciudad de las damas*. Trans. Marie-José Lemarchand. Madrid, España: Ediciones Siruela, 2000. Impreso.

Plasa, Carl. "Cracked from Side to Side: Sexual Politics in 'The Lady of Shalott.'" *Victorian Poetry* 30. 3/4 (1992): 247-263. Print. Centennial of Alfred, Lord Tennyson: 1809-1892.

Plutarco. *Vidas Paralelas*. México, D.F.: Universidad Nacional de Mexico Press, 1923. Impreso.

Poma de Ayala, Felipe Guaman. *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.

---. "Acllacona (las elegidas)" (197). *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.

---. "Fraile golpeando a las tejedoras de telar" (693). *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.

---. "Hilandera de 80 años" (215). *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.

---. "Sacerdote golpeando a las tejedoras de telar (597). *Nueva corónica y buen gobierno*. Ed. Franklin Pease. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980. Impreso.

Querol, María Ángeles, y Consuelo Triviño Anzola. *La mujer en el origen del hombre*. Barcelona, España: Bellaterra, 2004. Impreso.

Recinos, Adrián. *Popol Vuh: Las antiguas historias del quiché*. México: Fondo de Cultura Económica, 1947. Impreso.

- Richards, Earl Jeffrey. *Christine de Pizan. The Book of the City of Ladies*. New York, United States of America: Persea Books, 1982. Print.
- Robertson, George Edward. *La Dama de Shalott llegando a Camelot* (1900). *Artnet*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.artnet.com/>>.
- Robles, Victoria. "La historia de las mujeres. Líneas, problemas y aportaciones a la historiografía educativa". Ed. María Isabel Del Val et al. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004. 335-378. Impreso.
- Rodas, Hernán. *La Biblia: latinoamericana letra grande*. Madrid: San Pablo, 1994. Impreso.
- Rodríguez del Padrón, Juan. *Triunfo de las donas*. Trans. Isabella Scoma. Messina: Edizioni Di Nicoló, 2009. Impreso.
- Rodríguez-Shadow, María J. *La mujer azteca*. Toluca, México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2000. Impreso.
- Rojas, Fernando. *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Ed. Francisco J. Lobera. Barcelona, España: Crítica, 2000. Impreso.
- . *La Celestina: Tragicomedia de Calisto y Melibea conforme a la edición de Valencia de 1514, reproducción de la de Salamanca 1500, cotejada con el ejemplar de la Biblioteca Nacional*. Ed. D. Marcelino Menéndez y Pelayo. Madrid, España: Vigo, 1899. Impreso.
- Rossell, Cecilia. *Códice Dresden*. México: INAH, 1994. Impreso.
- . y María de los Ángeles Ojeda Díaz. *Las mujeres y sus diosas en los códices prehispánicos de Oaxaca*. México, D.F.: Miguel Ángel Porrúa Grupo Editorial,

2003. Impreso.
- Rouselle, Alain. "La política de los cuerpos: entre proceación y continencia en Roma".
Historia de las mujeres en Occidente. Vol. 1. Madrid, España: Taurus, 1991.
 317-348. Impreso.
- Rubens, Pedro Pablo. *Palas y Aracne (1636-1637) Virginia Museum of Fine Arts*.
 Web. 8 July 2014. <<http://www.vmfa.museum.com/>>.
- . *El banquete de Tereo (1636-1637) Museo del Prado*. Web 8 July 2014.
 <<http://www.museodelprado.es/en>>.
- Sánchez, Rosaura, y Rosa Martínez, eds. "El sexo y su condicionamiento cultural en el
 mundo prehispánico". *Essays on la mujer*. Los Ángeles: University of California
 Press, 1977. 48-81. Impreso.
- Salus, Carol. "Picasso's Version of 'Celestina' and Related Issues." *Celestinesca* 15.2
 (1991): 3-17. Print.
- Santos Otero, Aurelio. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid, España: Biblioteca de autores
 cristianos, 1963. Impreso.
- Sayer, Chole. *Costumes of Mexico*. Austin: University of Texas Press, 1990. Print.
- Schellhas, Paul. "Representations of Deities of the Mayan Manuscripts." *Papers of the
 Peabody Museum of American Archeology and Ethnology* II.1 5-47. Print.
- Seler, Eduard. *Comentarios al Códice Borgia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica,
 1963. Impreso.
- Selma, José Vicente. *Los prerrafaelitas: Arte y sociedad en el debate victoriano*.
 Barcelona, España: Montesinos, 1991. Impreso.

- Senner, Wayne M. *Los orígenes de la escritura*. México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1992. Impreso.
- Solanilla Demestre, Victoria. “El rol de las tejedoras precolombinas a través de las fuentes e imágenes”. *Destiempos.com* 18 (2009): 84-97. Impreso.
- Sotelo Santos, Laura Elena. *Los dioses del Códice Madrid: Aproximación a las representaciones antropomorfas de un libro sagrado maya*. México, D.F.: Fundación Roberto Medellín S.C., 2002. Impreso.
- Soustelle, Jacques. *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista española*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1974. Impreso.
- Spiden, Herbert. “Indian Manuscripts of Southern Mexico.” *Smithsonian Annual Report* (1935): 429-451. Print.
- Spota, Alma Luisa. *Igualdad jurídica y social de los sexos*. México, D.F.: Porrúa, 1967. Impreso.
- Stardwick, John M. *Un hilo de oro*. 1885. Londres. *Tate Gallery*. Web. 8 July 2014. <<http://www.tateimages.com/>>.
- Stockstill, Ellen J. “Gender Politics in Alfred, Lord Tennyson’s *The Lady of Shalott*.” *The Explicator, Georgia State University* 70.1 (2012): 13-16. Print.
- Sullivan Kruger, Kathryn. *Weaving the Word. The Metaphorics of Weaving and Female Textual Production*. London, England: Rosemont Publishing & Printing Corp., 2001. Print.
- Sullivan, Thelma D. “Tlazolteotl-Ixcuina: The Great Spinner and Weaver.” *The Art and Iconography of Late Post-Classic Central Mexico: A Conference at Dumbarton*

- Oaks, October 22nd and 23rd, 1977*. Ed. Elizabeth Hill Boone. Washington, D.C: Dumbarton Oaks, Trustees for Harvard University, 1982. 7-35. Print.
- Tavera Téllez, Gladys. “Tejido precolombino: Inicio de la actividad femenina”. *Historia crítica* (1994): 7-13. Web. 29 Apr. 2013.
- Tello Lázaro, Juan Carlos. “Sobre la situación de la sujer en la antigüedad clásica”. *Revista de Aula de Letras. Humanidades y Enseñanza* (2009): 1-11. Web. 16 Aug. 2013.
- Tennyson, Alfred. *La Dama de Shalott y otros poemas*. Trans. Antonio Rivero Taravillo. Valencia: Pre-Textos. Impreso.
- Tennyson, Hallam. *Alfred Lord Tennyson: A Memoir by His Son*. New York: The Macmillan Co., 1897. Print.
- Thompson, John Eric S. *Maya History and Religion*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, 1970. Print.
- . *The Civilization of the Mayas*. 6th ed. Chicago, USA: Chicago Natural History Museum Press, 1958. Print.
- Tintoretto, Jacopo Comin. *Atenea y Aracne (1543-1544)*. *Gallerie degli Uffizi*. Web. 8 July 2014. <<http://www.uffizi.beniculturali.it/>>.
- “Tlazolteotl-Toci”, lámina 12. *Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso. 12.
- “Tlazolteotl en posición de parto”, lámina 40. *Códice Laud*. By Martínez, Marín Carlos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1916. Impreso. 40.

- “Tlazolteotl en posición de parto, completa”, lámina 40. *Códice Laud*. By Martínez, Marín Carlos. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1916. Impreso. 40.
- “Tlazolteotl”, lámina 26. *Códice Cospi*. By Maarten, Jansen, Anders, Ferdinand, García Reyes, Luis y Van der Loo, Peter. México: Fondo de Cultura Económica, 1994. Impreso. 26.
- “Tlazolteotl, lámina 55”. *Códice Borgia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1963. Impreso. 55.
- Took, Thalia. *Ixchel, Mayan Triple Goddess of the Moon and Weaving* (2013). *A Muse-ing Grace Gallery*. Web. 18 Nov. 2015. <<http://www.thaliatook.com/AMGG/ixchel.php>>.
- Udall, Sharyn R. “Between Dream and Shadow: William Holman Hunt’s ‘Lady of Shalott.’” *Woman’s Art Journal* 11.1 (1990): 34-38. Print.
- Ugidos, Silvia. *De las pruebas del delito*. Barcelona, España: DVD poesía, 1997. Impreso.
- Vaillant, George. *La civilización azteca*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1980. Impreso.
- “Venturia” *De claris mulieribus* (1361-62). *Medieval & Renaissance Material Culture*. Web. 8 July 2014. <<http://www.larsdatter.com/>>.
- Veronese, Paolo. *Aracne o la Dialéctica* (1578-1582) *Palazzo Ducale*. Web. 8 July 2014. <<http://www.palazzoducale.visitmuve.it/>>.
- Villanueva, Tino. *Así habló Penélope*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de

- Henares, 2014. Impreso.
- Vives, Juan Luis. *Instrucción de la mujer cristiana*. Ed. Juan Justiniano and Elizabeth Teresa Howe. Madrid, España: Universidad Pontificia de Salamanca, 1995. Impreso.
- Wade Labarge, Margaret. *La mujer en la Edad Media*. 4th ed. Madrid, España: Nerea, 2003. Impreso.
- Waterhouse, John William. *Penélope y sus pretendientes (1912) Aberdeen Art Gallery and Museum*. Web. 8 July 2014. <<http://www.aagm.co.uk/>>.
- . *La Dama de Shalott (en bote) (1888). The Tate Gallery*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.tateimages.com/>>.
- . *La Dama de Shalott (viendo a Lanzarote) (1894). The Art and Life of John William Waterhouse*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.johnwilliamwaterhouse.com/>>.
- . *“Harta estoy de tinieblas” dijo la Dama de Shalott (1915). Art Gallery of Ontario*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.ago.net/>>.
- West, Martin I. *Hesiod Theogony*. Oxford: Clarendon Press, 1978. Print.
- Westall, Richard. *Teseo y Ariadna en la entrada del laberinto (1810). The Athenaeum*. Web. 10 Dec. 2015. <<http://www.the-athenaeum.org/>>.
- Wilson, Katharina M. *Medieval Women Writers*. Georgia: The University of Georgia Press, 1984. Print.
- Woolf, Virginia, y Laura Pujol. *Una habitación propia*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral, 2008. Impreso.