

# La mujer: intervención e imagen en el arte medieval de Asturias

por M<sup>a</sup> Soledad Alvarez Martínez

**E**n una sociedad misógina, como la medieval, y en un ámbito geográfico como el asturiano, en el que los estilos artísticos se suceden marcados por el anacronismo y donde trabajan talleres locales y de segundo orden generadores de formas ornamentales en las que al carácter sintético, propio de los estilos altomedievales, es preciso sumar la tosquedad y el fuerte esquematismo, fruto de las deficiencias técnicas, no parece que la imagen de la mujer sea susceptible de lecturas, al margen de las sociológicas ya constatadas.

Sin embargo, la importancia alcanzada por la intervención femenina en la gestación de creaciones artísticas señeras del medievo astur, según se puede extraer de numerosos documentos, pone de relieve hasta qué punto la visión negativa que de la mujer nos ofrecen las imágenes plásticas altomedievales se corresponde más con un afán sociorreligioso de relegar el elenco femenino a un lugar subordinado dentro de la sociedad que a una realidad generalizada de freno total a su actuación.

Dada la hostilidad de un medio que, en función de la influencia del monacato, ve en la mujer el paradigma de la lujuria, el activo papel histórico desempeñado por ésta en no pocos casos, se explica por la existencia de una firme personalidad y de una situación social privilegiada.

Es cierto que se trata siempre de mujeres ligadas a los principales y más antiguos linajes nobiliarios. En ocasiones son reinas, princesas o damas nobles que, desde su condición de *conyuges* (patrimonio masculino)<sup>1</sup> tuvieron un importante papel en el desarrollo de las artes, ligado al deseo de velar por su futuro espiritual.

En otras ocasiones la actuación de la mujer se ejerce desde el cargo de *abadesa*. Gran parte de las personalidades femeninas altomedievales de las que se tiene referencia desarrollaron su actividad dentro del monasterio, en el que quizá la independencia que concedía la vida en el claustro permitiera a esas mujeres de fuerte personalidad, realizar empresas con mayor libertad que aquellas otras que se movían dentro del sistema matrimonial. Y esta situación es válida para el conjunto de la cristiandad occidental. Buena muestra de la temprana influencia de la actividad femenina desde el claustro monástico la ofrecen Radegunda de Poitiers (s. VI), Hilda de Whitby (s. VII) o Lioba de Bischofsheim (s. VIII)<sup>2</sup> y, en época paralela a la aquí estudiada, Hildegarda de Bingen (s. XII)<sup>3</sup>.

Se trata siempre de mujeres "regidoras" que, por su linaje, alcanzan puestos de importancia, y dentro de la jerarquizada sociedad medieval se encuentran siempre por delante del pueblo. Son seres privilegiados, pero siempre sometidos a las jerarquías masculinas (dentro del matrimonio o de la orden monástica).

Su huella se puede rastrear a través de las referencias documentales aún conservadas, de las creaciones arquitectónicas por ellas promovidas, o, excepcionalmente, a través de su imagen plástica, como es el caso de las reinas representadas en el *Liber Testamentorum*.

## MUJERES REGIDORAS A TRAVES DEL ARTE ALTOMEDIEVAL ASTURIANO: REINAS, DAMAS NOBLES Y ABADESAS

El *Liber Testamentorum*, escrito y miniado en el primer tercio del siglo XII por encargo del obispo Pelayo, que recoge diplomas y copias de documentos referidos a donaciones de reyes y papas a la sede ovetense, falsos en buena parte<sup>4</sup>, interesa aquí por la singularidad iconográfica de sus miniaturas.

Ilustran el momento en que los monarcas astures y leoneses (Alfonso II, Ordoño I, Alfonso III, Ordoño II, Fruela II, Bermudo II y Alfonso V), acompañados de las reinas (aspecto que más interesa en este trabajo) y dignatarios de la corte, hacen la donación. La iconografía, ya vieja en el mundo bizantino, en la que el ceremonial cortesano se funde con el litúrgico, muestra aquí una gran capacidad creativa del miniaturista.

En la aparición de las reinas, en actitud más mayestática que la de los monarcas, pero en pie de igualdad a ellos, debió influir la presencia en León de



Fig. 1.- San Miguel de Bárcena (Tineo).

Doña Urraca, cuyo reinado coincide con la redacción e ilustración del códice, que, sin embargo, no llega a incluir su imagen.

Las reinas, carentes de idealización alguna encaminada a poner de relieve la belleza o gracia femeninas, se muestran en toda su majestad, que se acusa por su hieratismo y frialdad de expresión. Su dignidad se realza mediante el nimbo que circunda sus cabezas (señal de distinción y no de santidad que también se otorga a los obispos) que al tiempo que las dignifica, marca su rango inferior al del monarca, tocado con la corona como signo de poder.

La figura de las reinas, sustituida por la de *Santa María* en el testamento de Alfonso el Casto, presenta en sus iconografías el característico traje hispano de la época románica, que suma a la tradición mozárabe las corrientes europeas difundidas en gran medida por la peregrinación jacobea. Siguiendo la tradición hispánica, van ataviadas con una túnica talar, el *brial*, distintivo de las damas de noble condición desde el siglo XI, al que se superpone un manto cerrado, más corto por delante que por detrás<sup>5</sup>. Bajo el nimbo llevan un tocado de origen bizantino característico de la época, que cubría la cabeza, cuello y hombros<sup>6</sup>.

Predomina la amplitud de los plegados que caen sueltos hasta el suelo, sin aludir a las formas corporales que cubren, y que aún plantean escasas diferencias respecto al tratamiento del traje masculino. Estas no aparecerán hasta la centuria siguiente, cuando la moda del traje femenino, adaptándose a los cambios socioeconómicos y de las mentalidades, se adecúa en mayor medida a las formas del cuerpo de la mujer, que tratará de realzar.

La posición de "la reina como madre de la familia gobernante" y figura principal al asegurar la continuidad de la sucesión y mantener vivo el recuerdo de la dinastía real mediante la intercesión por los muertos del linaje<sup>7</sup> puede explicar la aparición de su imagen en pie de igualdad a la del monarca en el *Libro de los Testamentos*, aunque carente del distintivo de poder representado en la corona, al tiempo que favorece la fundación por parte de las reinas de conventos reales destinados a albergar a las reinas viudas, repudiadas o a las princesas solteras, bien como residentes privilegiadas, bien como auténticas monjas.

Este papel fue desempeñado en Asturias ya desde el siglo X por el *Conventus Dominarum* de "San Juan Bautista y San Pelayo" de Oviedo<sup>8</sup>, refugio de reinas repudiadas, como TERESA ANSUREZ, ex-reina leonesa, madre de Ramiro III, y VELASQUITA, primera esposa del rey leonés Bermudo II que, tras ser repudiada, se retira a la vida claustral (fines s. X) en el citado cenobio ovetense, al tiempo que funda "San Salvador de Deva" en las proximidades de Gijón.

Su hija, la infanta CRISTINA fue otra importante promotora del desarrollo del monacato astur al extender en 1024 la carta fundacional de "San Salvador de Cornellana"<sup>9</sup>, constituido como monasterio propio, donde residió en régimen familiar.

Nuevamente otra mujer, su nieta ENDERQUINA, en este caso junto a su esposo Suero Bermúdez, reorganiza el monasterio y lo somete a la orden cluniacense en 1122<sup>10</sup>. Los orígenes de Cornellana están ligados, pues, en gran medida a la intervención femenina.

Otras mujeres nobles han pasado a la historia como fundadoras de los principales cenobios regionales. Es el caso de ILDONCIA ORDONIZ, fundadora en 1032, junto a Pelagius Froilaz, del monasterio de "Santa María de Lapedo" (Belmonte). También el de ILDONCIA MUNIONIS, fundadora de "San Juan Bautista de Corias", al lado de su esposo el conde Piniolus Xemeni<sup>11</sup>.

Ambas figuras realizan a su vez donaciones al margen de sus cónyuges. Ildoncia Munionis a "San Martín de Mántares"<sup>12</sup> e Ildoncia Ordoniz al monasterio de "Villanueva e Carzana", donde quiere ser enterrada<sup>13</sup>.

Emparentada con Ildoncia Munionis está AURIA XEMENIZ, hermana de Piniolo y abadesa de "San Miguel de Bárcena" (Fig. 1) que, a comienzos del

siglo XI era cenobio femenino, antes de pasar a depender de Corias y ser ocupado por una comunidad masculina.

Finalmente, aunque la relación de reseñas femeninas de importancia para el desarrollo del monacato astur y por tanto para la historia de la región podría hacerse interminable, conviene citar a GONTRODO PETRI, dama asturiana de la que el emperador Alfonso VII tuvo una hija, URRACA LA ASTURIANA, primero reina de Navarra y tras enviudar de Sancho Ramírez, regente de Asturias que, junto a un segundo esposo promovió un intento secesionista en la región sofocado por el monarca leonés Fernando II<sup>14</sup>.

Gontrodo funda en 1153 el monasterio de "Santa María de la Vega" (ligado a la orden de Fontevraud) en el que destaca por su vida piadosa, según reza en la inscripción sepulcral.

Estas figuras femeninas, de personalidad conocida en virtud de las referencias documentales y gracias a su alto rango social, han dejado su huella en las construcciones que promovieron, y en el caso de Gontrodo, en su magnífico sepulcro, que como dato significativo de la escasa atención que aún se da a la figura femenina es anicónico.

## OTRAS ICONOGRAFÍAS FEMENINAS ALTOMEDIEVALES

La posición privilegiada de las mujeres antes citadas no reviste un carácter general en el conjunto de la población astur. Por otra parte, ya se indicó como dentro de su propio estamento ocupan siempre un lugar secundario respecto a los hombres a los que están sujetas, según la frase de San Pablo: "Casadas, estad sujetas a vuestros maridos como conviene en el señor"<sup>15</sup>. Buenos ejemplos son las repudiadas Teresa Ansúrez y Velasquita o la simplemente utilizada Gontrodo.

Ninguna de estas mujeres ha dejado su imagen recogida en los documentos fundacionales de sus monasterios ni en la losa sepulcral de sus tumbas.

Las imágenes de mujeres que de la fase románica recogen las artes plásticas asturianas y, muy especialmente el relieve monumental, ofrecen una ambivalencia al renunciar a una representación femenina paralela a la del hombre y decantarse bien por la representación de la mujer pecadora, la más frecuente en ese momento, o la mujer sin mancha, madre de la divinidad.

### 1. Imágenes negativas de la mujer

A través de las representaciones de Eva, de figuras de bailarinas y sirenas o de mujeres expiando sus pecados en el infierno el arte monumental del románico asturiano ofrece reiteradas imágenes negativas de la mujer, producto todas ellas de talleres nutridos por artesanos masculinos y dirigidas por el espíritu misógino de los "oradores" del momento, en cuyas manos abandonó la cultura el otro estamento social de importancia, el de los "bellatores".

EVA cuenta con varias representaciones en los templos asturianos, ligadas siempre al tema del Pecado Original. Aparece en capiteles de "San Nicolás" y "Santa María Magdalena de los Corros" (Fig. 2) de Avilés<sup>16</sup> y "San Juan de Amandi" de Villaviciosa. Se encuentra también en dos canecillos de "San Andrés de Valdebárcena" (Villaviciosa)<sup>17</sup> (Fig. 3). Aunque todas las representaciones presentan cierta tosquedad, acusada en los canecillos, se aprecia bien la actitud de las figuras y el momento elegido, el inmediatamente consecutivo al pecado, cuando Adán se echa la mano a la garganta ante la conciencia de su falta al comer el fruto prohibido impulsado por Eva, que se cubre el sexo con la mano.

En todos los casos, el árbol marca el eje de simetría, en el que puede aparecer la serpiente diabólica, que aún se acusa en mayor medida en los dos canecillos de Valdebárcena, donde las figuras ya no se representan desnudas, sino



Fig. 2.- Capitel de "Santa María Magdalena de los Corros" (Avilés). Escena del "Pecado Original".

con túnica corta propia del campesinado. La desaparición del desnudo en estas obras es susceptible de doble lectura; por una parte de la conciencia de la desnudez y, por tanto, del pecado de la lujuria, y por otra, del castigo del trabajo a través del traje del campesino.

Aunque el pecado primigenio alude solapadamente al poder de seducción femenino, las imágenes de Eva carecen de todo sensualismo. El único rasgo que acusa su carácter femenino es el cabello largo.

Otras representaciones de mujeres seductoras se encuentran en escenas juglarescas, donde se repiten figuras de DANZARINAS: metopa del tejero de "Valdebárcena", de figuras femeninas con manos en la cadera en actitud de danza; canecillo de "Narzana" (Sariego) con mujer danzarina con los brazos en alto y una pierna elevada; capitel de "San Juan de Amandi" donde se define más el tipo femenino, ataviado con brial, cabeza cubierta por una toca y con un ceñidor sobre el brial. Esta última parece recitar o cantar, acompañada por



Fig. 3.- Canecillos de "San Andrés de Valdebarcelona" (Villaviciosa). Representaciones del "Pecado Original".

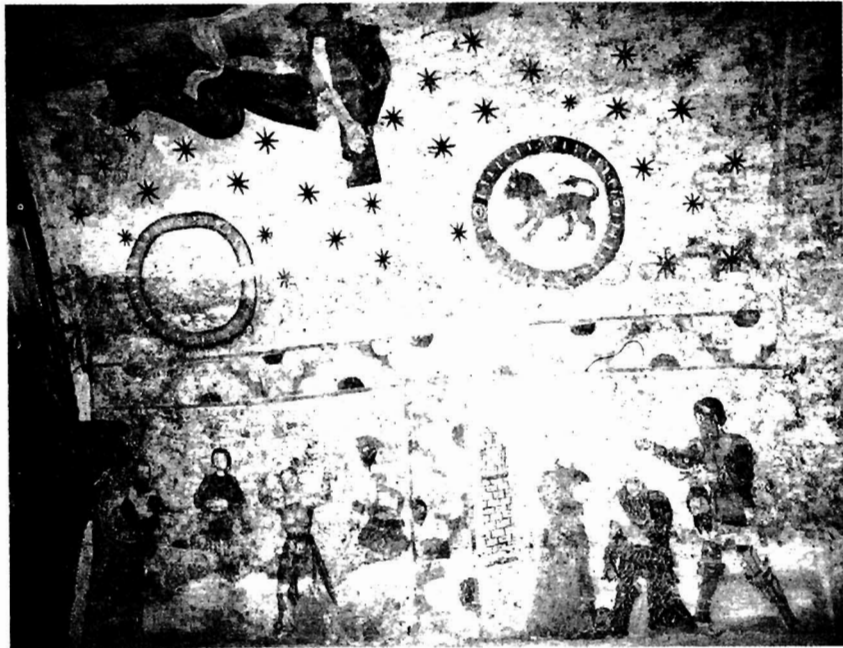


Fig. 4.- Bóveda del presbiterio de "San Juan de Villaverde" (Allande). "Danza de Salomé" y escenas de la vida de San Juan Bautista.

figuras de músicos<sup>18</sup>. Tampoco en estos casos se diferencian de las representaciones masculinas por un mayor sensualismo; el tema y contenido queda implícito con la economía de medios propia del románico, aquí acusada por una escasa pericia técnica propia de los talleres locales.

La danza, interpretada por el monje medieval como signo de seducción lujuriosa con importante precedente en la danza de Salomé del Nuevo Testamento<sup>19</sup>, que aparece en algunas pinturas tardías (s. XV-XVI) de templos románicos asturianos ("San Juan de Villanueva", Allande) (Fig. 4), adquiere dicha connotación negativa ya desde fecha temprana para los cristianos (siglo IV) como se desprende de la frase de San Juan Crisóstomo: «donde está el baile, está el diablo» (en



Fig. 5.- Capiteles de "Santa Eulalia de Abamia" (Cangas de Onís). Castigo infernal de la mujer pecadora.

Homilías sobre San Mateo II), y de la relación establecida por Prudencio (348-410) en su *Psychomachia* entre la belleza lasciva y la danza<sup>20</sup>.

Existe aún otra versión de la MUJER PECADORA, aquella que sufre su eterno castigo en el infierno, arrastrada por el cabello por un demonio a lo largo de toda la eternidad. Aparece en "Santa Eulalia de Abamia" (Cangas de Onís) (Fig. 5). A pesar de la gran tosquedad de la representación, la túnica presenta abundantes plegados en su falda, cruzando la mujer los brazos sobre los senos (¿actitud de pudor como alusión a su pecado en la tierra, la concupiscencia?).

La misma alusión al pecado medieval más temido y practicado se encuentra en la imagen de las SIRENAS, presentes en la portada de "San Esteban de

Ciaño", donde ofrecen la versión de figura femenina con dos colas de pez, de senos poco acusados, pero actitud lujuriosa al aparecer desnuda y sentido claramente negativo, como los restantes seres que pueblan la plástica románica extraídos de la mitología clásica o del mundo oriental.

Las sirenas de remoto origen oriental (hitita y asirio), son para el hombre medieval símbolo de la tentación diabólica y de la lujuria, así como de lo femenino en general.

En las obras hasta aquí analizadas, incluso en las iconografías en que se trata de poner de realce la capacidad de seducción de la mujer a través de su cuerpo y de sus "malas artes", el artista románico se muestra muy parco en la plasmación de sus rasgos anatómicos, de los gestos del rostro, normalmente de fisonomía esquemática y expresionista y del traje, que, cuando mucho, muestra un tosco brial, poco frecuente en estos repertorios de contenido ético negativo, por ser signo distintivo de los estamentos de la nobleza. Es más frecuente que la túnica sea la popular, más corta, que alcanza algo más abajo de la rodilla, trabajada con gran economía de medios, sin alusión a plegados o complejidad alguna, salvo en Abamia.

## 2. Aspectos positivos en la iconografía románica de la mujer

Frente a las numerosas iconografías de la mujer pecadora, si se excluyen las representaciones de la Virgen, apenas se encuentran imágenes femeninas. Mientras el relieve monumental y especialmente la imaginería ofrecen amplio muestrario de santos varones, apenas existen en Asturias representaciones hagiográficas femeninas, salvo las que pueden aparecer en alguna escena narrativa neotestamentaria: "Visita de las Marías al sepulcro vacío" ("Capilla de San Miguel" en la Cámara Santa), Santa Isabel en la "Visitación" ("San Salvador de Grandas de Salime").

María, junto con Santa Isabel, las reinas del *Liber Testamentorum* y la "Santa Lucía" de Jarceley (Cangas del Narcea), una de las muy escasas imágenes de santas de estilo románico, son las únicas representaciones que se salvan del contenido ético negativo presente en las arriba analizadas, en las que la larga cabellera, las posiciones contorsionadas y gestos sensuales (aunque de gran sintetismo y tosquedad) y el desnudo refuerzan el contenido deseado.

Estos aspectos desaparecen de las imágenes de las mujeres santas, en las que impera en mayor medida el estatismo, la rigidez, la frialdad en las expresiones, y surgen los largos briales y mantos que caen sobre la espalda y la toca con barboquejo. En estos se aprecia mayor cuidado que en las representaciones de pecadoras, tanto en la abundancia de las telas, como en las calidades y adornos que se sugieren, como la orla de oro y pedrería que remata el manto de la Virgen de Tina (Fig. 6).

Así aparecen las frecuentes imágenes de la THEOTOKOS, con buenos ejemplos en "Celón", "Tina" (hoy en Pimiango), "Sobrado" y "Tineo" tocadas con corona de reina sobre el paño que cubre sus cabellos, pero distantes y sin el menor atisbo de gracia o dulzura femenina o maternal. Interpretada como "Sedes pueri", ni siquiera establece una relación con éste.

Más distantes y esquemáticas aún son las imágenes marianas que en templos románicos tardíos (siglos XIII y XIV) comienzan a colocarse en las portadas coincidiendo con la difusión del culto a María. En "Santa María de la Oliva" o en "San Francisco de Avilés" se pueden encontrar muestras representativas.

Un tratamiento rígido muy similar encontramos en las imágenes de la Virgen pertenecientes a "Calvarios" de madera del siglo XII, apreciándose una mayor humanización según nos adentramos en la centuria siguiente, como demuestra la Virgen del Calvario de Santianes de Pravia, de rostro más amable,





Fig. 6.- Virgen de Tina.

o la de Valdedios, en la que se deja sentir incluso el cambio de moda en el atuendo, de plegados más veristas y gráciles.

Una humanización, carácter amable, y tratamiento con gracia del tema femenino por vez primera dentro de la temática religiosa en Asturias lo encontramos en las escenas de la "Anunciación" y "Visitación" (Fig. 7) de la portada de estilo románico de "Grandas de Salime", tardía en su fecha según se puede desprender del traje con el que van ataviadas las figuras, cuya túnica se ajusta al cuerpo realzando la curvatura del mismo y la forma de las piernas, cubriéndose parte de él con un manto que se le superpone.

Estas figuras que se acompañan con las que se señalan en el próximo apartado, son ya fruto de un cambio de mentalidad, paralelo y consecuencia a su vez de todas las transformaciones sociales y económicas que tienen lugar en la Baja Edad Media y que, en Asturias, como es ya tradicional, se dejan sentir en fechas más tardías que en el resto de Europa.



Fig. 7.- Capitel de "San Salvador de Grandas de Salime". Escena de la "Visitación".

## TRANSFORMACIONES DE LA IMAGEN DE LA MUJER EN LA BAJA EDAD MEDIA

### 1. Temas caballerescos

Los cambios sociales que se experimentan en el mundo bajomedieval entrañan alguna mejora en la situación de la mujer en sus relaciones dentro del matrimonio y de la sociedad, en general<sup>21</sup>. Aunque los cambios más notorios respecto a lo femenino se localizan más que dentro del marco de la vida cotidiana en el ámbito literario de la poesía trovadoresca y del amor cortés, pronto marcarán su impronta en la plástica.

Surge una temática nueva, de género caballeresco<sup>22</sup>, en la que, por vez primera, la dama se muestra en posición de igualdad respecto al caballero, que cuenta con buenos ejemplos en Asturias. Aunque no son escasas las muestras



Fig. 8.- Capiteles de "San Pedro de Villanueva" (Cangas de Onís). Dos secuencias de "El beso" en la representación narrativa de la "Despedida del caballero".

en la zona de Villaviciosa ("La Oliva", "Villamayor", "Narzana"), el cambio de rol de la mujer dentro de las cortes señoriales del momento se refleja mejor que en ninguna otra obra monumental de la región en la portada de "San Pedro de Villanueva" en Cangas de Onís.

La atención hacia lo femenino se traduce en los signos de dependencia amorosa del caballero a través del beso que se repite en dos de las secuencias de la escena de la DESPEDIDA DEL CABALLERO, (Fig. 8), complementadas



Fig. 9.- Capitel de "San Pedro de Villanueva" (Cangas de Onís). "La dama ante el castillo" en la "Despedida del caballero".

por una tercera en la que la dama permanece ante el castillo mientras se aleja el caballero en su montura (Fig. 9).

Se aprecia asimismo en estos relieves la preocupación por captar la belleza de la mujer, que se muestra como figura delicada y grácil. Su cuerpo es esbelto y de proporciones elegantes, de talle estrecho, suaves y onduladas caderas y piernas estilizadas, todo ello acusado por el atuendo, más elegante y acorde con el cuerpo femenino que en épocas anteriores.

El brial, más ajustado y refinado, acusa los senos, brazos, cintura, caderas y piernas, a los que se ciñe con gracia, prescindiendo del manto tradicional anterior, así como de barbuquejos y velos.

Al margen de sentido narrativo alguno, la presencia en las jambas de la portada de "Grandas de Salime" de caballero y dama afrontados, con importancia similar es también significativa de los cambios aludidos. La mujer (Fig. 10).



Fig. 10.- Jamba de "San Salvador de Grandas de Salime". Figura de una dama.

aunque menos grácil que la de Villanueva, repite la moda de túnica ajustada, con cinturón realzado y falda de pliegues bastante ceñidos. Como en las otras representaciones aparece ya sin connotaciones peyorativas el pelo descubierto y largo, renunciándose a la toca y barboquejo tradicionales del XII.

## 2. La presencia de la burguesía

Asimismo, con las transformaciones económicas, fruto en parte de la reactivación del comercio, muy especialmente en las principales villas asturianas (Oviedo, Avilés...), la burguesía va adquiriendo un protagonismo social con escasas repercusiones en el arte de la región, salvo ejemplos aislados, casi siempre de tipo funerario, como los SEPULCROS DE JUAN ALONSO DE OVIEDO y ALDONZA GONZALEZ en San Francisco de Avilés, donde en-

contramos una de las primeras obras con representación de una mujer de extracción popular, aunque adinerada.

Aldonza viste túnica talar, ceñida a la cintura, de plegado rígido y con cuello subido. Se cubre con un manto también de cuello alto y orla floral, que, a los pies, se decora con varios cachorros de perro (alusión a la fecundidad: quizá dato considerado más significativo dentro de su vida). Su cabello, de trabajo sumario, se recoge en una trenza envuelta sobre la cabeza, ofreciendo gran tosquedad los rasgos fisonómicos. Esta obra, aunque estilísticamente muy arcaizante, ha sido datada<sup>23</sup> en la segunda mitad del XV o principios del XVI.

### 3. La imagen femenina en el arte religioso bajomedieval

Paralelamente a los temas profanos, los religiosos ven incrementar las iconografías de la mujer:

Las representaciones hagiográficas, antes muy escasas en lo tocante a las santas, muestran ahora buenos ejemplos de ellas. "Santa Catalina" y "Santa Bárbara", tallas de la "Sillería de coro" de la Catedral de Oviedo, son dos muestras tardías (siglo XV) que ofrecen dos figuras ataviadas según los dictados de la moda flamenca del momento con amplios y abundantes paños en sus mantos, superpuestos a un traje en el que se acusa el escote.

Las alegorías femeninas se muestran en el arte tardomedieval asturiano en algunas piezas de la sillería de coro antes mencionada a través de las figuras de la "Iglesia" y la "Sinagoga", con rasgos similares a los de las santas anteriores.

Las representaciones marianas ya existentes en la fase anterior se multiplican desde el siglo XIII con características bien diferenciadas. Aparecen en escenas narrativas en relación con la vida de Cristo (claustro, retablo mayor, y otras obras de la catedral de Oviedo), pero también aisladas, talladas en madera o en piedra, con una iconografía nueva: mujer bella, esbelta y elegante, amable, sonriente, que refleja en su tratamiento los mismos rasgos que las imágenes femeninas profanas, como la "Virgen gótica de Corias", en la que desaparece el velo, el manto siguiendo la moda del gótico tardío presenta un cuello alto, y la túnica un escote, sino generoso, al menos impensable en anteriores temas marianos.

No se repiten en Asturias los últimos siglos bajomedievales las imágenes negativas de la mujer. No debe esto, junto con las iconografías ahora expuestas, desvirtuar la verdadera consideración femenina en la vida cotidiana. La idealización trovadoresca responde a un plano ideal-literario-cortesano no generalizado y ausente por completo en los estamentos populares. Aun en esas fechas ya avanzadas del Medievo, el padre, el esposo, el hermano o el cuñado decidían sin pedir opinión sobre la vida de las mujeres de la familia, aunque, sin duda, la dependencia femenina hubo de experimentar una dignificación ya desde fines del siglo XII.

Significativo al respecto de la consideración de la mujer y de la condición de inferioridad que supone compartir la vida a su lado, frente a la reclusión en el monasterio, es la orden dictada por los Reyes Católicos y dirigida a las autoridades de Oviedo, del Principado de Asturias y de todos sus reinos para colaborar con el convento de San Francisco de Oviedo que trata de someter a la disciplina religiosa a un fraile que tras abandonar el convento se unió a una mujer<sup>24</sup>.

1. El status de la mujer dentro de la pareja aparece tratado por G. DUBY en *El Caballero, la mujer y el cura* (Madrid, 1982), magnífico estudio sobre el sistema matrimonial dentro de la sociedad feudal.
2. WADE LABARGE, M.: La mujer en la Edad Media, Madrid, 1986, pp. 25-29.
3. WADE LABARGE, M.: La mujer..., p. 133.
4. FERNANDEZ CONDE, F. J.: El Libro de los Testamentos de la Catedral de Oviedo, Roma, 1971.
5. LAVER, J.: Breve historia del traje y la moda, Madrid, 1988, pp. 296 y ss.
6. LAVER, J.: Breve..., p. 299.
7. WADE LABARGE, M.: La mujer..., p. 21.
8. FERNANDEZ CONDE, F. J.: La Iglesia de Asturias en la Alta Edad Media, Oviedo, 1972, pp. 46-47.
9. FERNANDEZ CONDE, F. J.: La Iglesia..., p. 52.
10. URÍA RIU, J.: "La donación del monasterio de Cornellana a Cluny", Revista de la Universidad de Oviedo, 1940, pp. 131-136.
11. FLORIANO CUMBREÑO, A.: El Libro Registro de Corias, vol. 1, Oviedo, 1950.
12. FLORIANO CUMBREÑO, A.: El Libro..., p. 98.
13. GARCIA LARRAGUETA, S.: Colección de documentos de la Catedral de Oviedo, Oviedo, 1962, pp. 319-323.
14. FERNANDEZ CONDE, F. J.: "El Medievo asturiano (s. X-XII)". Historia de Asturias. t. IV, Vitoria, 1979, pp. 240-243.
15. Estas palabras de San Pablo en la "Epístola a los Colosenses (3, 18)", constituyen la primera parte del título de un artículo que J. Yarza dedica a la evolución de la iconografía femenina en la Edad Media: "De Casadas, estad sujetas a vuestros maridos como conviene en el Señor" a "Señora, soy vuestro vasallo, por juramento y compromiso", en La imagen de la mujer en el arte español, Madrid, 1984, pp. 53-71.
16. ALVAREZ MARTINEZ, M. S.: "El románico de la villa de Avilés", Arte prerrománico y Románico en Asturias, Villaviciosa, 1988, pp. 290-291.
17. FERNANDEZ GONZALEZ, E.: La escultura románica en la zona de Villaviciosa (Asturias), León, 1982, pp. 78-89.
18. FERNANDEZ GONZALEZ, E.: La escultura..., pp. 133-138.
19. YARZA, J.: "De Casadas...", p. 60.
20. YARZA, J.: "De Casadas...", p. 60.
21. Es recomendable la consulta a este respecto del estudio de G. DUBY, *El Caballero, la mujer y el cura*.
22. RUIZ MALDONADO, M.: El caballero en la escultura románica de Castilla y León, Salamanca, 1986.
23. ALONSO ALVAREZ, R.: "La escultura funeraria bajomedieval asturiana. Los sepulcros de Juan Alonso de Oviedo y Aldonza González. San Francisco de Avilés", B.I.D.E.A., 130, Oviedo, 1989, pp. 449-452.
24. FERNANDEZ CONDE, F. J.: "La Orden franciscana en Asturias, orígenes y primera época", B.I.D.E.A., 130, pp. 434-435.