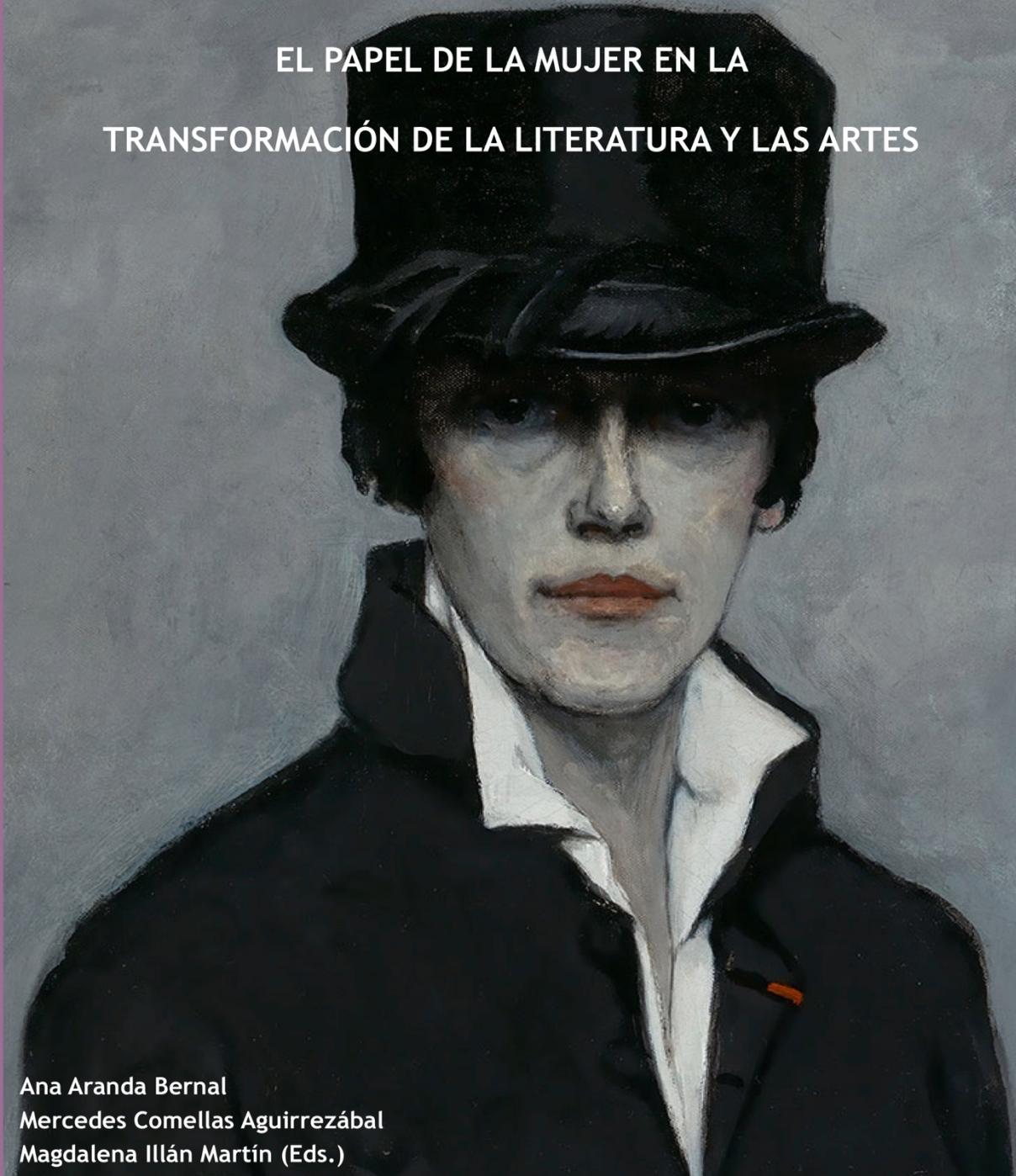


MUJERES, ARTE Y PODER

EL PAPEL DE LA MUJER EN LA
TRANSFORMACIÓN DE LA LITERATURA Y LAS ARTES



Ana Aranda Bernal
Mercedes Comellas Aguirrezábal
Magdalena Illán Martín (Eds.)

NO8DO

AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Igualdad, Juventud

y Relaciones con la Comunidad Universitaria

Dirección General de Igualdad y Cooperación

Servicio de la Mujer



Romaine Brooks, *Autorretrato*, 1923.
Smithsonian American Art Museum, Washington D.C.

MUJERES, ARTE Y PODER

EL PAPEL DE LA MUJER
EN LA
TRANSFORMACIÓN DE LA LITERATURA Y LAS ARTES

MUJERES, ARTE Y PODER

EL PAPEL DE LA MUJER
EN LA
TRANSFORMACIÓN DE LA LITERATURA Y LAS ARTES



AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Igualdad, Juventud y
Relaciones con la Comunidad Universitaria
Dirección General de Igualdad y Cooperación
Servicio de la mujer

MUJERES, ARTE Y PODER

EL PAPEL DE LA MUJER EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA LITERATURA Y LAS ARTES

COMITÉ CIENTÍFICO:

Ana Aranda Bernal
Universidad Pablo Olavide de Sevilla
Mercedes Arriaga Flórez
Universidad de Sevilla
Isabel Clúa Ginés
Universidad de Sevilla
María Elena Díez Jorge
Universidad de Granada
Gloria Espinosa Spínola
Universidad de Almería
Pura Fernández Rodríguez
Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC (Madrid)
Concha Lomba Serrano
Universidad de Zaragoza
Yolanda Victoria Olmedo Sánchez
Universidad de Córdoba

Colaboración Científica:

Proyecto de Investigación I+D
Las artistas en España, 1804-1939 (HAR2017-84399-P)
Ministerio de Economía y Competitividad.
Universidad de Zaragoza.

EDITORAS ACADÉMICAS:

Ana Aranda Bernal.
Mercedes Comellas Aguirrezábal.
Magdalena Illán Martín.

AGRADECIMIENTOS:

Antonio J. Santos Márquez. Custodio Velasco Mesa.
Juan Miguel Illán Calado.

EDITA:

Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.
Dirección General de Igualdad y Cooperación.
Área de Igualdad, Juventud y Relaciones con la Comunidad Universitaria.
Servicio de la Mujer, 2019.

EQUIPO TÉCNICO:

© Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, 2019.
© Autoras y Autores de los textos correspondientes, 2019.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:

Servicio de la Mujer.

Fotografía de portada: Romaine Brooks, *Autorretrato*, 1923.
Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. (EE.UU.)

IMPRESIÓN:

Imprenta Municipal.

ISBN: 978-84-09-10431-4

Depósito Legal: SE-948-2019

A las aladas almas de las rosas...

A nuestra querida compañera y amiga
Lina Malo Lara

PRESENTACIÓN.

No hace tanto tiempo que las actividades de investigación, académicas y divulgadoras se han enfocado hacia la historia de las mujeres y los estudios de género y, sin embargo, cuánto hemos conocido y comunicado desde entonces.

Los datos estaban ahí, siempre lo estuvieron, esperando, durmientes en los archivos y bibliotecas, transmitidos a través de relatos e imágenes a los que no se había prestado la atención adecuada. La misma información que tras ser analizada y cada vez más difundida, ahora ilumina las vidas y las obras de tantas personas que habían permanecido entre las sombras.

El camino no está siendo sencillo y es cierto que aquellas mujeres del pasado con capacidades e inquietudes artísticas encontraron tantos inconvenientes para conseguir formación, desarrollar su trabajo de manera profesional y autónoma, lograr el reconocimiento de sus contemporáneos y, especialmente, compaginar todas esas ocupaciones con el papel que culturalmente les había sido asignado en la familia y en la sociedad, que solo a través de mucho esfuerzo estamos pudiendo rescatar sus historias.

En esa labor continuaremos durante mucho tiempo, avanzando en el conocimiento y perfeccionando los métodos de trabajo, con el respaldo de las políticas de igualdad y desarrollo de la cultura que brindan las instituciones. Y desde luego, con la ventaja de haber identificado ya los estereotipos y sesgos que tradicionalmente han desvirtuado la información para transmitir modelos claramente discriminatorios hacia las mujeres.

Actualmente, utilizando la perspectiva de género como categoría de análisis, las mujeres nos hemos incorporado al desarrollo del conocimiento como sujetos y objetos de estudio. De manera que se han puesto en evidencia situaciones que aparecían ocultas bajo el genérico masculino y, ahora, al hacerlas visibles, transforman las explicaciones de la realidad social.

Todo ello ha dado lugar a la confección de los extensos listados de escritoras, compositoras y artistas plásticas que completan nuestro conocimiento del pasado. Este ha sido un paso previo imprescindible que necesariamente requiere la profundización en sus biografías artísticas e intelectuales.

Este libro es muestra de ello y prueba de que buscamos avanzar un paso más. Naturalmente, uno de sus objetivos es visibilizar un mayor número de mujeres creadoras. Pero también se pone de relieve a través de los diferentes capítulos cómo la ciencia, a semejanza de la sociedad que la produce, cuando está teñida de valores sexistas no es tan neutra ni tan objetiva como se ha preconizado.

Con este conjunto de estudios, se pretende analizar los discursos de la sociedad patriarcal con la metodología adecuada, para comprender cómo han influido en el acontecer histórico, cómo han reaccionado las mujeres creadoras ante la imposición de esos modelos de subordinación de lo femenino y la manera en que la historia ha sido escrita y se nos ha transmitido.

Desde luego, no tendría sentido construir una historia parcial sobre las mujeres, dado que el papel que ellas han ejercido solo se puede entender al establecer conexiones con los roles desarrollados por los hombres. Pero el simple hecho de visualizar el trabajo artístico de tantas creadoras constituye por sí una ruptura con la historiografía y el academicismo tradicionales.

En ese sentido bien vale recordar que los estudios de género se han situado desde sus orígenes a la vanguardia de la revisión crítica de las disciplinas humanísticas y han contribuido sustancialmente a la reforma que éstas vienen experimentando desde el último tercio del siglo XX.

Desde las nuevas perspectivas abiertas por el giro cultural, pudo demostrarse que las bases de la diferenciación sexual carecían de solidez tanto como las de la raza, pues estaban basadas en criterios patriarcales, claramente arbitrarios y sesgados. No eran más que una construcción discursiva e histórica necesitada de revisión. Palabras, imágenes e historias habían construido y sostenido aquel descomunal edificio de convencionalismos; así pues, la Historia, la Filología y la Historia del Arte contaban con las mejores armas para examinarlo y hurgar en sus fisuras, recovecos y artificios. Las identidades sexuales, la condición masculina o femenina, se demostraban como meros discursos susceptibles de interpretación gracias a los novedosos estudios históricos y literarios.

La manifestación y encarnación más visible de aquel ideario son las obras de arte. En las imágenes de la pintura, escultura, literatura y cine, como también en las distribuciones de la arquitectura, se puede leer el imponente libro de aquella religión patriarcal y de sus mandamientos. En sus páginas, cuajadas de iconografía simbólica, se observa cómo la diferenciación sexual ha servido para ordenar y compartimentar el territorio humano en secciones y acciones, cómo éste se estratifica en distintos niveles de acceso a la vida pública, cómo se reduce a la reclusión o incluso a la marginación y al ostracismo tanto a mujeres como a toda aquella persona que no se someta a ese orden. El libro de la diferenciación sexual tiene un capítulo por cada época, una tradición perpetuada y repetida con variaciones por los coros de voces dominantes. El conjunto es un extraordinario corpus de relatos, integrados en un gran relato de normalización. Estamos en el momento de repasarlos, releerlos con nuevos ojos, deteniéndonos en los silencios, a veces tan elocuentes, en las voces disonantes que no encontraron hueco en sus páginas, de girar las ilustraciones con que se adornaron para ver lo que no se ha visto hasta ahora.

La revisión histórica, la sociología, la historia del arte, la exégesis literaria, la semiótica, la hermenéutica, las teorías de la comunicación, los estudios de cine, la teoría del imaginario, el psicoanálisis, la antropología cultural, la filosofía, la psicología narrativa y otros saberes han sumado sus herramientas y se han apoyado mutuamente en una generosa colaboración mutua.

Este extraordinario cruce interdisciplinar que representan los estudios culturales, su rica sinergia, permite que desde el campo de la Historia se estén preguntando los estudios recientes por las emociones, y que éstas se

investiguen en los textos literarios, musicales y pictóricos. O también que desde las disciplinas artísticas y literarias se interpreten las obras recordando que las circunstancias de cada época, incluso las económicas y políticas, condicionaron el papel de las mujeres, su existencia individual y colectiva y por tanto la representación de género, tanto iconográfica como verbal. El relato binario de su diferenciación, la ficción de su identidad es uno de los grandes relatos que la posmodernidad ha puesto en duda, demostrando que en su esencia no es sino una ficción fabulosa, normalizada, cuya verosimilitud toca hoy poner en duda.

Este es un volumen interdisciplinar, que recoge estudios trazados en las fronteras de distintos campos de estudio, como en la frontera estaban las mujeres estudiadas. Los márgenes se convierten para los nuevos abordajes interdisciplinares en lugares de tránsito y de escrutinio. Todo queda sujeto a esa revisión: tanto las herramientas de trabajo, como las divisiones académicas y sobre todo las identidades de género. Los límites que las configuran son en todos los casos fabricaciones históricas en continuo proceso de transformación. Superando esos límites recabaremos los mejores frutos, abandonando los principios jerárquicos y las demarcaciones territoriales (también las disciplinares) para impulsar un trabajo en común, de cooperación, como el que suman las contribuciones de este volumen.

Con ese espíritu de colaboración nos proponemos de un lado seguir revisando el inestable y vivo proceso de los imaginarios de género; y de otro mantener las reivindicaciones siempre pendientes. Revisión y reivindicación no pueden separarse. Es por eso que necesitamos seguir investigando y desmontando la normalización de los relatos de género. Esa continua investigación impedirá su esclerosis, probando que son ficciones vivas, históricas, artísticas y literarias.

Y es, precisamente, por ello que, desde la edición académica, queremos agradecer a las investigadoras e investigadores que participan en este libro sus generosas colaboraciones. Sin ellas, una valiosa parte de la historia de nuestra cultura, la desarrollada por las mujeres artistas, escritoras o músicas, seguiría permaneciendo oculta.

Queremos dedicar un cariñoso agradecimiento a la profesora de historia del arte Lina Malo Lara, compañera en las iniciativas que hemos llevado a cabo para el conocimiento, la puesta en valor y la difusión de las contribuciones de las mujeres artistas a la historia. Iniciativas que no hubieran podido desarrollarse sin su lucidez intelectual, su rigor profesional y su ilusión; un legado que continúa estando presente entre nosotras y que perpetuará su recuerdo.

Nuestro más sincero agradecimiento a las investigadoras que han colaborado constituyendo el Comité científico de esta publicación y a la cooperación científica del Proyecto de Investigación I+D+i *Las artistas en España, 1804-1939* (HAR2017-84399-P), en particular, a su Investigadora Responsable, la profesora de la Universidad de Zaragoza, Concha Lomba Serrano.

Queremos, asimismo, agradecer a la Delegada de Igualdad, Juventud y Relaciones con la Comunidad Universitaria del Ayuntamiento de Sevilla, Myriam Díaz Rodríguez, y a la Dirección de Igualdad y Cooperación de la Delegación de Igualdad, Juventud y Relaciones con la Comunidad Universitaria, especialmente a su directora, Micaela López Donoso, el imprescindible apoyo que nos han ofrecido tanto en las actividades que organizamos en la Universidad de Sevilla y en la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, como en esta publicación que presentamos. Una publicación que persigue un objetivo prioritario: promover el conocimiento y la valoración del importante e imprescindible papel desempeñado por las mujeres en la transformación de la Literatura y las Artes. Y ello, desde una premisa esencial: solo a través del reconocimiento de las contribuciones de las mujeres a la historia de nuestra cultura será posible construir una sociedad más justa e igualitaria.

ESTUDIOS

MUJERES ARTISTAS EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI. NOTICIAS SOBRE BORDADORAS

WOMEN ARTISTS IN THE SEVILLE OF THE
SIXTEENTH CENTURY.
NEWS ABOUT FEMALE EMBROIDERERS

Rocío Gelo Pérez y Antonio J. Santos Márquez
Universidad de Sevilla, España

En este artículo se realiza una labor de investigación sobre la presencia femenina en el arte del bordado realizado en Sevilla durante el siglo XVI. A través de una serie de noticias inéditas se analiza el trabajo desempeñado por distintas mujeres que lograron ejercer su profesión, pese a las dificultades que ello conllevaba.

Palabras clave: Bordado, mujer, Sevilla, siglo XVI.

This paper presents the results of a research done about the female presence in the art of embroidery made in Seville during the sixteenth century. A series of unpublished news analyses the work carried out by different women who managed to exercise their profession despite the difficulties that this entailed.

Keywords: Embroidery, women, Seville, 16th century.

Por todos es sabido que las mujeres tuvieron cerradas las puertas en el desarrollo de las artes hasta tiempos muy recientes. En un mundo de hombres, el hecho de que una mujer estuviera dotada con capacidad para desarrollar cualquier actividad artística era considerada una rareza, algo totalmente excepcional. Quizás el único campo artístico donde la mujer era aceptada como plena creadora era en el bordado, sin duda por considerarse, en parte, una actividad más adecuada a su supuesta naturaleza. Son ilustrativos para comprender la admisión de la mujer en esta actividad artística, los estatutos del gremio parisino de 1292, en los que se dispone que “ningún miembro del gremio hombre o mujer puede de aquí en adelante contratar los servicios de un aprendiz varón o hembra por un plazo de tiempo inferior a ocho años tenga o no tenga dinero para ello, pero puede tomarles

por más tiempo si así quiere”¹. No obstante, esta situación igualitaria irá cambiando paulatinamente y ya en las ordenanzas del siglo XV de la misma ciudad sólo se hacía mención a los hombres. Como bien apunta Ana María Agreda Pino, en el momento en que el oficio alcanzó un carácter profesional, las mujeres, aunque continuaron trabajando, lo hicieron en un segundo plano tras la figura masculina, y con consideraciones más domésticas². Y es esta la realidad que nos encontramos en los estatutos del gremio sevillano de bordadores, producto de una sociedad donde sólo el hombre tenía derechos y la mujer debía estar sometida a su voluntad, aunque cierto es que el espíritu de permisividad que se respira en el bordado parisino de fines del siglo XIII se mantuvo, en cierta medida, en el desarrollo del bordado durante la Edad Moderna.

Por todo ello, en los estatutos conocidos del gremio de bordadores de Sevilla -desde los originales de 1433 hasta las sucesivas ampliaciones de 1516 y 1533-, se refleja que en la organización y en el desarrollo de la actividad el hombre era el único protagonista. En ellas se trataban fundamentalmente cuestiones relacionadas con el buen uso de la profesión, falsificaciones de obras, elección de alcaldes y veedores, la obligatoriedad de un examen para ejercer el oficio o las penas a imponer a los que fueran en contra de estas normas. No obstante, esta omisión a su presencia real, no se hizo en otros oficios afines como en el de las hilanderas de oro que sí tuvieron un reconocimiento explícito en las ordenanzas de los batíhojas³. Ellos eran los que suministraban el hilo de oro para el bordado, y cuando tratan el capítulo dedicado a la falsificación de dicho material refieren que

los dichos veedores de los batíhojas juntamente con los alcaldes de los plateros y no sin ellos puedan ir a visitar y visiten las casas de los tales mercaderes y de las hilanderas de oro donde los susodicho se hiciere y hallando la tal obra falsa la hagan quemar y quemen públicamente.

Una alusión a una labor femenina que se repite cuando se hace alusión a

que la mujer del que hubiere sido batíhoja y hubiere tenido tienda siendo viuda pueda tener tienda teniendo en ella oficial examinado en el dicho oficio y no de otra manera.

Una situación que fue habitual en la época para las viudas de los maestros y así poderse hacer cargo del negocio familiar, aunque, como se hace referencia en la propia disposición, siempre con la presencia de un oficial, esto es, se les imponía la figura masculina del ayudante para poder

¹ STANILAND, K., *Bordadores*, Madrid, 2000, p. 13.

² AGREDA PINO, Ana María, “El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI – XVIII”, *Artigrama*, nº 15 (2000), pp. 293-312.

³ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales de Sevilla (a partir de este momento AHPSe. SPNSe.): Legajo 1593, oficio 3, libro 3 de 1584, fol. 55r – 79v.

mantener la tienda abierta. En el caso de los bordadores desconocemos cuál fue el criterio a seguir, aunque puede ser extrapolable a una actividad cuya presencia femenina se constata a través de la documentación de la época. Y aunque bien es verdad que muchas de ellas posiblemente quedaron silenciadas para la historia, otras muchas, viudas o no, se dedicaron con autonomía a bordar ornamentos eclesiásticos, dejando estampadas sus firmas en protocolos o recogidos sus nombres en los pagos de instituciones tan importantes como la propia catedral de Sevilla.

Las primeras referencias sobre bordadoras que trabajaron en la capital hispalense se remontan a mediados del siglo XV, destacando Juana González que era en 1440 maestra de las vestimentas de la catedral, haciendo “tres pares de hasalejas labradas y seis pañizuelos labrados por manos y sirgo”, entre otras cosas, recibiendo de salario 1.000 maravedíes⁴. También Juana Ruiz “brosladora” quien reparaba las cenefas de las capas coloradas y otros bordados en 1464⁵. También tenemos los nombres de Isabel Ferrández, quien en 1496 aparece recogida como maestra de los ornamentos y aparece igualmente como iluminadora junto a los pintores Juan de Castro y Alonso Valdés, lo que dice mucho de su ingenio creativo. El siglo XVI se inicia con la noticia de la bordadora Antonia Bazo quien en 1502 bordaba un simpecado para la hermandad del Rosario de Ntra Sra de la Presentación que se veneraba en el apeadero del Alcázar⁶. Noticias que nos reafirman la consideración que tenían estas mujeres en estas labores de bordados, aunque también sin duda hacían labores de confección y costura, como lo prueban muchas de estas informaciones y que indudablemente eran actividades complementarias, especialmente a las maestras de vestiduras que estaban integradas en la nómina de oficios catedralicios. en estas instituciones principales.

Esto es lo que se desprende de los datos que hemos podido recopilar de otra “bordadera” de la catedral, tal y como aparece referenciada en la documentación. Concretamente se trata de Leonor Hernández, que trabajaba para esta institución y que en 1533 se encargó del arreglo de unos ornamentos que el cardenal Cervantes donó a la catedral de Sevilla, y un año después mediante auto capitular se acordó pagarle seis ducados más por “el trabajo que tiene en bordar, lavar y remendar”⁷. Sus vínculos con el oficio parecen provenir de su matrimonio con el bordador Rute Bourguelles, tras la muerte del cual, ocurrida en torno al año 1542, Leonor continuó trabajando haciéndose cargo del taller familiar, como lo constata en la compra que hacía ese mismo año de 550 varas de angeo cortado por el que se comprometió a

⁴ José Gestoso fue el pionero en aportar datos al respecto, sacando a la luz, entre otros, los nombres de las bordadoras Juana González o Beatriz Torres, cuyas noticias se remontan a los años 1440 y 1450 respectivamente. GESTOSO Y PEREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, T. I, Sevilla, 1899, p. 41.

⁵ *Ibídem*, p. 41.

⁶ GESTOSO Y PEREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. I, p. 40.

⁷ *Ibídem*, p. 40.

pagar al mercader Juan de Perea 50 ducados⁸. Ya como viuda, se mantuvo en su puesto en la catedral, donde hemos hallado numerosas noticias de sus labores, especialmente de arreglos, reparaciones y otras labores de costura. El primero de ellos, lo tenemos en 1550, cuando interviene en un paño negro de difuntos que se utilizaba durante los entierros de los beneficiados de la catedral hispalense, en el que recompuso “dos torres de plata” que tenía bordadas⁹. Cosme de Carvajal y Juan Fernández fueron los bordadores encargados de apreciar el trabajo de Leonor, valorándose en la elevada cantidad de 11.000 maravedís que le fueron entregados por el canónigo Pedro de Almonte. En ese mismo año, Leonor se ocupó de realizar distintas labores en vestiduras del altar mayor del templo mayor por lo que recibió 918 maravedís¹⁰. Concretamente Leonor describió el trabajo realizado en cuatro capas del siguiente modo: “quité las cenefas y las puse en otras cuatro capas y lo que pertenecía para ellas a cinco reales cada uno...”. Asimismo: “...más dos almáticas del Gran Capitán que las aforré y sin las flocaduras que me paguen quatorze reales porque vale la seda cara”. En el año 1554 se le entregaron 1.564 maravedís por “ocho almáticas de damasco blanco que hizo para los mozos que sirven en el altar mayor¹¹”. Un año después recibió una serie de pagos, en primer lugar 936 maravedís por “las hechuras y la seda de coser que ha puesto” en dos dalmáticas de damasco negro, una casulla negra y un paño negro que se colocaba delante del Sacramento. Por otro lado, 25 reales y medio por cuatro dalmáticas de terciopelo negro para los mozos de coro, destinadas al servicio de difuntos, y 4.408 maravedís por dos dalmáticas de terciopelo azul para que los mozos de coro las utilizaran durante el servicio de Adviento.¹² También en este año a la bordadora se le entregaron 10.250 maravedís, en este caso “por lavar y coser la ropa del altar mayor”¹³. Finalmente, en el año 1556 se encargó de hacer y ornamentar unas capas y dalmáticas por las que percibió 1.088 maravedís.

Ejemplo semejante lo encontramos en la figura de Catalina Rodríguez, “labrandera”¹⁴ de la iglesia de Santa Ana que en el año 1571 hizo seis sobrepellices para los mozos de coro y dos capas negras¹⁵. Parece que en esta ocasión las labores realizadas se limitarían solo a la confección de

⁸ AHPSe. SPNSe.: Legajo 10564, oficio 17, libro 1 de 1542, s. f. El angeo era un tejido que servía para indumentaria y, además, debido a su ancho especial se utilizaba para bordar y pintar. HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias*. Madrid, 2014, pp. 187-190.

⁹ Archivo de la Catedral de Sevilla (a partir de este momento A.C.S.): Fondo Capitular, sección Contaduría, Libramientos de fábrica, caja 11352 (1550 – 1552) Expediente 1.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ A. C. S. Fondo Capitular, sección Contaduría, Libramientos de fábrica, caja 11353 (1552-1555) Expediente 4.

¹² *Ibidem*.

¹³ A. C. S. Fondo Capitular, sección Fábrica, Libro 74, 1555, f. 25recto.

¹⁴ Término en desuso que hace referencia a la mujer que sabe labrar (hacer labores de costura). Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.aed.).

¹⁵ Archivo de la Real Parroquia de Santa Ana de Sevilla (a partir de este momento ARPSA). Fábrica 2 (1572-1574), data de 1571, s.f.

prendas, aunque debía tener cierto capital, pues fundará una capellanía en este templo en 1568 cuyo capellán perpetuo, Antonio Griego Ervas en ese año, percibía 9.000 maravedís¹⁶. Capellanía referenciada como “Catalina Rodríguez la brosladera”, lo que nos da a entender que su oficio iba más allá que simplemente lavar y confeccionar prendas, sino que también las adornaba con bordados.

En cuanto a las mujeres viudas bordadoras, destaca la figura de Isabel de Feria, casada con el bordador Pedro Gutiérrez de Santisteban¹⁷, miembro destacado del gremio de bordadores, pues en 1533 ostentaba el cargo de alcalde de la corporación junto a su compañero, Antonio de Alada. En dicho año ambos bordadores fueron los encargados de solicitar al Cabildo sevillano la ampliación de las ordenanzas gremiales de su oficio. En el año 1538 Isabel recibió varios pagos por su trabajo como bordadora para la iglesia colegial del Salvador. Concretamente, en el mes de octubre le fueron entregados 33.650 maravedís en tres pagos por una cenefa bordada para una capa blanca¹⁸. En el mismo año trabajó en los bordados del denominado terno carmesí por el que tenemos constancia que recibió 6.000 maravedís como parte de un pago de valor superior¹⁹. En esta fecha se rehizo el conocido como “ornamento blanco de las flores de lis”, labor que según el libro de fábrica de la catedral recayó en “la mujer de Santisteban²⁰”. El trabajo de Isabel de Feria, por tanto, debió estar respaldado por la reputación de la que con toda probabilidad gozó el bordador, aunque también existe la posibilidad de que pudiera verse empañado por la fama y la condición del que, a fin de cuentas, podía ejercer el oficio con un carácter profesional. No obstante, Isabel continuó trabajando tras la muerte de su marido. En el año 1540, la viuda reparó un terno rico para el mencionado templo por el que recibió 18.175 maravedís como último pago²¹.

Otras bordadoras que trabajaron a mediados del siglo XVI para la catedral de Sevilla fueron Juana de San Jerónimo, quien en 1541 vendió una cenefa bordada de capa de racionero y Mari Sánchez, la cual en 1558 recibía 75.000 maravedíes por bordar una cenefa de una capa de dignidad²².

Un ejemplo similar lo encontramos en la bordadora Catalina Gutiérrez, miembro de una familia de bordadores. Tras casarse en segundas nupcias con el bordador Simón de Trujillo, ambos aportaron al matrimonio un hijo varón, Juan de Trujillo y Juan Gutiérrez, que se dedicaron al mismo oficio que sus padres. Antes de morir en el año 1586, Simón dispuso que su esposa se hiciera cargo de todos los trabajos pendientes en su taller. Concretamente, el bordador expresó en una de sus cláusulas testamentarias

¹⁶ ARPSA. Fábrica 1 (1566-1568) data de 1568, s.f.

¹⁷ GESTOSO Y PEREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. III, pp. 63-64.

¹⁸ Archivo General del Arzobispado de Sevilla (a partir de este momento A.G.A.S), fondo Colegiata del Salvador, sección V, serie cuentas de fábrica, libro 500 (1537-1541).

¹⁹ *Ibídem*.

²⁰ GESTOSO Y PEREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. I, p. 41.

²¹ A.G.A.S., fondo Colegiata del Salvador, sección V, serie cuentas de fábrica, libro 500 (1537-1541).

²² GESTOSO Y PÉREZ, José, *op. cit.*, (nota 4), T. I, p. 41.

que todos los bordados y obras que yo tengo y a mi cargo están de hacer y acabar se den y entreguen a Catalina Gutiérrez mi mujer para que ella y sus oficiales lo acaben por su cuenta y como yo lo podría hacer porque en mi propio lugar e derecho la pongo.

Pese a que probablemente, el hecho de legar el taller a su esposa guardara relación con el temprano fallecimiento de ambos hijos varones, Catalina, además, conocería a la perfección el oficio. Con toda seguridad participaría en el trabajo del taller familiar, por lo que estaría capacitada para mantenerlo vigente y, además, contaría con el apoyo de sus oficiales.

De hecho, conocemos parte de la actividad de la bordadora en los siguientes años. En primer lugar, Catalina recibió un pago de 100 ducados en el año 1587 por un velo en el que se encontraba trabajando para la iglesia de San Lorenzo de Sevilla. Un año después la fábrica de la iglesia de Aroche convino con la bordadora la reparación de una cenefa bordada con imaginería, la cual pudo presentar similitudes con una casulla con el mismo tipo de motivo que se conserva actualmente en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (Fig. 1).²³

Durante los años finales del siglo XVII trabajó la última de las bordadoras que hemos tenido constancia documental de su existencia, María Bautista Ochoa. Los datos hallados sobre la bordadora, pese a ser escasos, resultan de especial interés. Sin duda, María tuvo la fortuna de nacer en una familia de bordadores bien posicionada que le facilitará su desarrollo artístico en la ciudad. Fue hija del bordador Juan Bautista el Viejo y hermana de Juan Bautista Ochoa, de la misma profesión. Pero especial relieve en su vida tendrá su tío, el también bordador Alonso de Ochoa, el cual ostentó el cargo de veedor del arzobispo don Rodrigo de Castro. Precisamente bajo su protección, María consiguió muchos encargos de destacadas iglesias del arzobispado hispalense. Un vínculo que, si bien sus primeros conocimientos pudieron venir del taller paterno, la calidad reconocida de su trabajo pudo tener detrás una formación en un obrador más importante, como el de su tío Alonso, y de ahí que luego fuese amparada y promocionada.

El primero de los encargos donde ya se nos menciona a María como maestra bordadora, data de mayo de 1593, cuando concierta con la iglesia de la Concepción de Huelva el bordado de un terno de raso blanco compuesto por capa, casulla y dos dalmáticas. Siguiendo las órdenes del mayordomo mayor de fábricas, la redacción de las condiciones recayó en el bordador Sebastián de Castañeda. En el caso de la capa y la casulla Sebastián proporcionó incluso las medidas que debían tener las cenefas de bordados. Para la capa “siete palmos y medio de manera que entranvas tiras an de tener quince palmos”, mientras que la casulla tendría “de largo la trasera siete quartas y media con retorchas y todo y siete en la delantera”.

En cuanto a las características y la iconografía de las prendas, las cenefas de la capa se bordaron con los característicos elementos al romano

²³ GELO PÉREZ, Rocío, “Simón de Trujillo y su familia, bordadores en la Sevilla del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, N.º 306-308 Tomo CI, (en prensa).

propios de la época en oro matizado²⁴ que posteriormente se dispusieron sobre raso blanco. Del mismo modo se bordó el capillo, en el que se incluyó, además, un redondo central “con una imagen de la Limpia Concepción”. El valor de la capa se estimó en 246 ducados.

La casulla siguió las mismas trazas de la capa, salvo que en este caso no se incluyó ningún bordado de imaginería, con lo que su coste bajó hasta 134 ducados

Los bordados de las capas, dispuestos en los faldones, bocamangas, collares y jabastros²⁵ se labraron también con oro matizado, y su precio ascendió a 448 cada una.

El valor total del trabajo fue de 828 ducados que se pagaron a María mediante el pago por tercios. A cambio la bordadora se comprometió a entregar el trabajo durante el año siguiente y para que fuera evaluado por “oficiales de presencia y conciencia y desaminados en el dicho arte para que digan si cumplió el tenor de las dichas condiciones”. Atendiendo a lo que expresan estas cláusulas, la obra debió ser de gran envergadura, sin embargo, todo parece indicar que lamentablemente no se conserva. Si bien pudo resistir el paso del tiempo, los graves incidentes que tuvieron lugar en la mencionada parroquia de la Inmaculada Concepción de Huelva durante la Guerra Civil acabaron con cualquier posibilidad de conocer su aspecto. No obstante, si nos atenemos a las detalladas condiciones y según los modelos de bordados imperantes en la época, el resultado de estas prendas debió ser similar a la de otras que sí se conservan. Ejemplo de ello lo encontramos en una capa pluvial que alberga la iglesia de Santa María de la Asunción de Arcos de la Frontera. Concretamente, el capillo de esta prenda (Fig. 2) está bordado con una imagen de la Inmaculada Concepción inserta en un redondo central junto a elementos vegetales del romano. Aunque se trata de un modelo más evolucionado del que elaboraría nuestra bordadora, el esquema seguido sería similar.

También en el año 1593 María Bautista fue concertada para bordar tres capas de difuntos para la iglesia colegial de Osuna²⁶. En este caso las condiciones de obra fueron redactadas por el afamado arquitecto Vermondo Resta, el cual fue nombrado maestro mayor de obras del Arzobispado de Sevilla en torno al año 1585²⁷. Dos de estas capas eran para cantores y se bordaron al romano junto a la habitual iconografía fúnebre de calaveras con huesos entrecruzados. De los elementos vegetales se resalta que las algarrobas²⁸ se labrarían con la técnica del oro matizado con sus sedas de

²⁴ Finas mechazos de sedas cubiertas por una estrecha lámina de oro (torzal redondo) se colocan sobre el tejido y se sujetan con sedas de colores. TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI-XVIII)*, Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955, p. 15.

²⁵ Tiras que a modo de tirantes recorren la parte anterior y posterior de la prenda.

²⁶ AHPSe. SPNSe.): Legajo 16750, oficio 24, libro 2 de 1593, fol. 125 recto-128 recto.

²⁷ MARÍN FIDALGO, Ana, *Vermondo Resta*. Sevilla, 1988, p. 20.

²⁸ Fruto en forma de vaina. Cada vez ganaron más protagonismo, pasando de representarse partiendo de las corolas de las flores hasta tener un mayor protagonismo. TURMO, Isabel, *op. cit.*, (nota 24), p. 20.

colores. Las calaveras y huesos se dispusieron dentro de una tarja en oro llano “con las vueltas escurecidas”, imitando así el aspecto de finas láminas metálicas. Las calaveras se elaboraron con punto rafel²⁹ y los huesos en plata llana³⁰ con sedas pardas. Estas capas median catorce palmos y su valor se estimó en 110 ducados cada una.

La tercera capa era para preste y para su bordado se siguió el mismo procedimiento que para las capas de cantores, aunque se hizo hincapié en “que el romano vaya más abultado y las calaveras han de ser de oro matizado y ha de tener quince pies de largo”.

Estas son las últimas noticias conocidas hasta el momento sobre María Bautista Ochoa. A través de ellas podemos afirmar que la bordadora contó siempre con el respaldo de su tío, Alonso de Ochoa, quien actuó como fiador en las mencionadas obligaciones. Éste, además, se encargó del cobro de algunos de los bordados elaborados por su sobrina, quien en febrero del año 1593 entregó a Alonso una escritura en la que ratificaba todos los cobros que hasta el momento había hecho su tío en su nombre y lo nombraba, además, apoderado para cobrar 85 ducados “por el bordado de una capa grande sobre terciopelo carmesí con su capilla y pectoral que yo bordé para la iglesia de la villa de Paradas”, así como 1.276 reales de plata de la misma iglesia “por el bordado que yo hice en una estola y un manípulo para sacramentar³¹”. Esto nos indica que María habría trabajado previamente en otras obras. En este documento de poder cabe destacar también el hecho de que uno de los testigos de la escritura, fue Francisco de Vega oficial de bordador en el taller de Alonso de Ochoa. Probablemente María también formaría parte de este obrador, donde además consideramos que debió aprender la profesión. La bordadora, con una edad comprendía entre los 20 y los 25 años, firmó todos los documentos emitidos, (Fig. 3) hecho poco usual entre las mujeres humildes de la época que evidencia que debió recibir cierta educación. La falta de noticias posteriores nos lleva a pensar en la posibilidad de que María contrajera matrimonio y su trabajo pasara a ocupar un segundo plano, o al menos, en lo referente a desempeñar su oficio de manera profesional o a figurar en las escrituras.

²⁹ En opinión de Isabel Turmo, esta técnica se basa en disponer torzales redondos paralelos muy espaciados y cosidos con sedas de colores. TURMO, Isabel, *op. cit.*, (nota 24), p. 16.

³⁰ Los torzales redondos se colocan sobre el lienzo y se sujetan con sedas anaranjadas que apenas resultan visibles que permiten crear efectos artísticos en el bordado. TURMO, Isabel, *op. cit.*, (nota 24), p. 14.

³¹ AHPSe. SPNSe.: Legajo 16749, oficio 24, libro 1 de 1593, fol. 233 recto-234 recto.

BIBLIOGRAFÍA:

- AGREDA PINO, Ana María, “El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI – XVIII”, *Artigrama*, nº 15 (2000), pp. 293-312.
- GELO PÉREZ, Rocío, “Simón de Trujillo y su familia, bordadores en la Sevilla del siglo XVI”, *Archivo Hispalense*, N.º 306-308 Tomo CI. (En prensa).
- GESTOSO Y PEREZ, José, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. T. I. Sevilla, 1899.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *Los tejidos en la España de los Austrias*. Madrid, 2014.
- MARÍN FIDALGO, Ana, *Vermondo Resta*. Sevilla, 1988.
- TURMO, Isabel, *Bordados y bordadores sevillanos (Siglos XVI-XVIII)*, Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955.

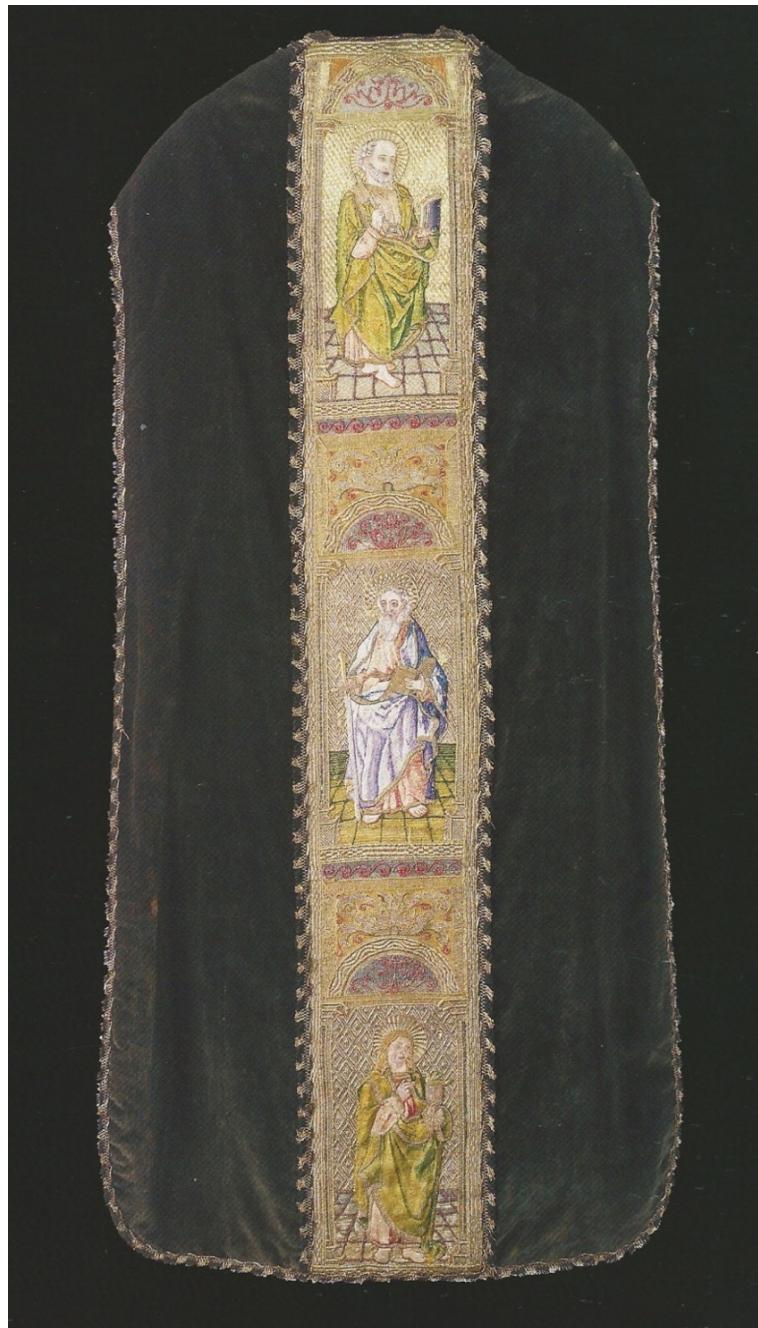


Figura 1. Reverso de casulla. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Aroche.



Figura 2. Capillo. Iglesia de Santa María de la Asunción. Arcos de la Frontera.

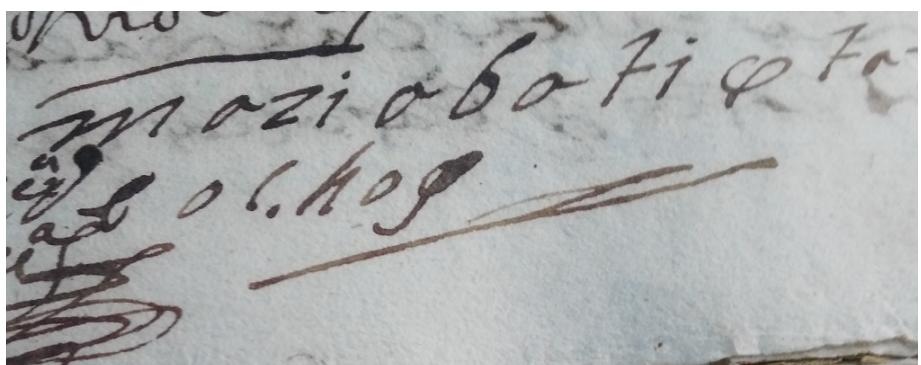


Figura 3. Firma de la bordadora María Bautista Ochoa.

MARINA DE ESCOBAR Y SU EXPERIENCIA VISIONARIA COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN ARTÍSTICA¹

MARINA DE ESCOBAR AND HER VISIONARY EXPERIENCE
AS A SOURCE OF
ARTISTIC INSPIRATION

Carmen de Tena
Universidad de Sevilla, España

El objetivo de este trabajo es analizar la iconografía religiosa que surgió en Valladolid (España) en torno a las experiencias visionarias de la venerable Marina de Escobar (1554-1633), promovida y difundida por la Compañía de Jesús. A través de fuentes literarias, evidencias documentales y obras pictóricas y gráficas, se demuestra la influencia que tuvieron sus vivencias espirituales en la sociedad de la época, y muy especialmente en la creación artística².

Palabras clave: visionarias, místicas, Compañía de Jesús, cultura visual, fuentes para la Historia del Arte.

The aim of this paper is to analyse the religious iconography that emerged in Valladolid (Spain) around the visionary experiences of the venerable Marina de Escobar (1554-1633), promoted and propagated by the Society of Jesus. Literary sources, documentary evidence, paintings and engravings demonstrate the influence of her spiritual experiences on the society of that time, and especially on artistic creation.

Keywords: visionary women, mystic women, Society of Jesus, Visual Culture, Sources for Art History.

¹ Para el profesor Enrique Valdivieso, a quien debo el descubrimiento de la *Vida Maravillosa* de Marina de Escobar.

² Este trabajo se encuadra dentro del Proyecto de Investigación I+D *La conformación de la autoridad espiritual femenina en Castilla* (Ref. FFI2015-63625-C2-2-P; 2016-2019), dirigido por la profesora Rebeca Sanmartín Bastida. La documentación necesaria para este escrito se ha completado gracias al disfrute de una estancia de investigación durante el mes de marzo de 2019 en la Escuela Española de Historia y Arqueología de Roma del CSIC; desde estas líneas agradezco a su director, don José Ramón Urquijo, y al resto del personal e investigadores, su cálida acogida.

Durante las últimas décadas se ha estado atendiendo al estudio de la vivencia espiritual y religiosa de las mujeres en la cultura occidental, especialmente durante el medievo y la Edad Moderna. Dentro de este amplísimo campo de investigación destaca la experiencia visionaria femenina en el cristianismo, un fenómeno que puede rastrearse a través de fuentes literarias, documentales y artísticas, y que por su carácter poliédrico merece una atención interdisciplinar. Un aspecto muy interesante al respecto es la relación recíproca que se establece entre la experiencia visionaria femenina y el arte. Esta casuística ha sido minuciosamente analizada y se ha podido constatar al menos desde la Edad Media³. Lo cierto es que esta área de trabajo promete ser especialmente fecundo, sobre todo en España, pues, como ya ha señalado Haliczer, en ninguna otra parte de Europa como en este país la experiencia visionaria llegó a ser tan rica, tanto respecto al número de testigos que decían estar en contacto con lo sobrenatural, como en la devoción despertada entre los fieles, especialmente clases medias y altas urbanas⁴. Ya han sido varios los investigadores que han dado a conocer la influencia mutua entre la representación artística devocional y las experiencias visionarias⁵, y a

³ Véanse los estudios de FRUGONI, C., “Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi”, *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca* (Convegni del centro di Studi sulla spiritualità medioevale, 20), Todi: Accademia Tudertina, 1983, pp. 5-45; “Il linguaggio dell'iconografia e delle visioni”, en BOESCH, S. y SEBASTIANI, L. (ed.), *Culto dei santi istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L'Aquila/Roma: Japadre Editore, 1984, pp. 527-536; CHRISTIAN, W. A., Jr., *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton: Princeton University Press, 1989, pp. 74, 207, 210 y 286; FRUGONI, C., “Female Mystics, Visions, and Iconography”, en BORNSTEIN, D. y RUSCONI, R. (eds.), *Women and religion in medieval and Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 130-164; GROSSINGER, C., *Picturing women in late medieval and renaissance art*, Manchester: Manchester University Press, 1997, pp. 39-41; HAMBURGER, J., *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*, Berkeley: University of California, 1997; *The Visual and the Visionary: Art and Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York: Zone Books, 1998; BEN-ARYEH DEBBY, N., “The images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence”, *Renaissance Studies*, 4 (2004), 509-526; CAPRIOTTI, G., “Visions, Mental Images, Real Pictures. The Mystical Experience and the Artistic Patronage of Sister Battista da Varano”, *IKON, Journal of Iconographic Studies*, 6 (2013), pp. 213-224; MORGAN, D., *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*, Barcelona: Sans Soleil, 2013.

⁴ Sobre el fenómeno de las visionarias en España, véase: HALICZER, S., *Between Exaltation and Infamy: Female Mystics in the Golden Age of Spain*. New York: Oxford University Press, 2002.

⁵ MORALES, A.J., “Clausura mística del alma. Un nuevo ejemplo de las relaciones entre mística y plástica”, *Archivo Hispalense*, 201 (1983), pp. 187-198; MORENO, E.A., *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*, Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2007; SANMARTÍN, R., “En torno al arte y las visionarias”, *Medievalia*, 18 (2015), pp. 357-367; LAHOZ, L., “Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales”, en CASAS, M., *Teresa (Exposición)*, Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2015, pp. 61-91; SANMARTÍN, R., “¿Era Teresa tan amiga de las imágenes? Sobre las visiones y el arte”, en BORREGO, E., y LOSADA, J.M., *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*, Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2016, pp. 89-109.

ellos me quiero sumar con esta aportación, en la que analizo el imaginario visual entrelazado en torno a una conocida mística vallisoletana, la venerable Marina de Escobar.

Marina de Escobar (Valladolid, 1554-1633) es un personaje bien conocido que ha sido objeto de atención de varios investigadores, quienes le han dedicado estudios desde distintas perspectivas⁶. Son tantas las fuentes de información que existen sobre ella y tan ricas que aún restan facetas por analizar, como el desarrollo de la completa y curiosa iconografía que surgió inspirada en sus visiones sobrenaturales. Precisamente este es el objetivo que me he marcado en este estudio, atender a esa dimensión, aunque sólo se trate de un esbozo de lo que debe ser un análisis exhaustivo del corpus iconográfico producido y difundido en torno a esta sorprendente mujer⁷.

Nació en el seno de una familia de cultura humanista, su padre, Diego de Escobar, era abogado de la Real Chancillería de Valladolid, ciudad en cuya universidad también impartía clases; el progenitor de su madre, Margarita Montaña de Montserrat, había sido protomedico de Carlos V. Fue la cuarta hija de siete hermanos y desde muy pequeña su espiritualidad fue educada dentro del ambiente de la Compañía de Jesús. De hecho, conocemos bien su biografía gracias fundamentalmente a la “vida” que escribió de ella su confesor, el renombrado teólogo jesuita Luis de La Puente⁸ y que fue continuada con una segunda parte escrita por Andrés Pinto, también sacerdote de la misma congregación⁹.

⁶ El primer estudio riguroso sobre el personaje fue FERNÁNDEZ DEL HOYO, M.A., *Marina de Escobar*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984 y le siguieron otros estudios como: ERICSSON, G., “Marina de Escobar and the Spanish branch of the Birgittine Order”, en LIEBHART, W. (ed.), *Der Birgittenorden in der frühen Neuzeit*, Fráncfort: Lang, 1998, pp. 293-308; BURRIEZA, J., *Los milagros de la Corte. Marina de Escobar y Luisa de Carvajal en la Historia de Valladolid*, Valladolid: Colegio de San Albano, 2002; POUTRIN, I., “Una lección de teología moderna. La Vida Maravillosa de Doña Marina de Escobar (1665)”, *Historia Social*, 57 (2007), pp. 127-143; BURRIEZA, J., “Fundaciones y visiones de Marina de Escobar”, en CAFFIERO, M., DONATO, M.P., FIUME, G., *Donne, potere, religione: studi per Sara Cabibbo*, Milán: Franco Angeli, 2017, pp. 97-110. También ha sido objeto de estudio en diversas obras sobre religiosidad femenina entre los siglos XVI y XVII como LEHFELDT, E., *Religious women in golden age Spain: the permeable cloister*, Aldershot / Hampshire: Ashgate, 2005, pp. 174-208.

⁷ Un acercamiento al análisis de la iconografía que surgió a raíz de las visiones de Marina de Escobar en: PEÑA, A., “*Tan verdadero Dios como verdadero hombre. Cristo vestido de jesuita*”, en ÁLVARO, M.I. e IBÁÑEZ, J. (coord.), *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 337-350 y URREA, J. y VALDIVIESO, E., *Pintura barroca vallisoletana*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 257-260.

⁸ LA PUENTE, L. de, *Vida maravillosa de la Venerable Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, 1ª parte*, Madrid: Francisco Nieto, 1665.

⁹ PINTO, A., *Segunda Parte. Vida maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, sacada de los que ella misma escribió de orden de sus Padres espirituales y de lo sucedido en su muerte*, Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1673.

Desde muy niña demostró tener vocación a la vida religiosa pero nunca llegó a ingresar en un convento. Quiso profesar en el Carmen Calzado pero esta ilusión se vio truncada, no sabemos si por su padre, que no se lo permitió a causa de la delicada salud que tenía desde niña, o bien debido a una curiosa entrevista que tuvo con Teresa de Jesús. Parece ser que estaba la santa abulense en Valladolid, cuando se le acercó Marina para solicitar su entrada en el Carmelo. Teresa le hizo ver que no era esa su vocación, pues Dios la veía haciendo cosas grandes en su hogar. Como consecuencia de esta conversación o por otras razones, Marina permaneció en la casa familiar, donde se confinó en unas estancias separadas, viviendo con gran sencillez durante toda su vida. Pero a este voluntario retiro hay que añadir que con 49 años y a causa de un accidente –al parecer provocado por el Demonio–, comenzó a sufrir dolores crónicos de fuerte intensidad, que la obligaron a guardar cama hasta su muerte, acaecida tres décadas después¹⁰.

Al margen de este padecimiento, la vida diaria de Marina de Escobar fue aparentemente sencilla y se limitó casi en exclusiva a perfeccionar su camino espiritual. En su hogar estuvo siempre acompañada por un grupo de seguidoras, que gustaban de seguir el mismo sobrio y devoto estilo de vida que ella, llegando incluso algunas a ingresar en un convento. También recibía visitas de sus conciudadanos vallisoletanos. Debe recordarse la presencia de la Corte en la ciudad entre 1601 y 1606, circunstancia que incrementó su dinamismo social¹¹. Pero esta existencia sólo constituía una parte de su la cotidianeidad; al parecer experimentó durante la mayor parte de su vida toda suerte de visiones celestiales, protagonizadas, fundamentalmente, por Dios Padre, Jesucristo, la Virgen María, distintos santos, demonios y varios ángeles que la acompañaban.

Su biografía espiritual, la *Vida Maravillosa...*, cuenta todas estas experiencias sobrenaturales, adaptadas por sus editores, eso sí, a la ortodoxia de la época y al código literario que este tipo de obras debía seguir, sin olvidar el trasfondo teológico-moral que recorre sus páginas, para mayor provecho de los lectores. Cuando se cuenta el momento en el que doña Marina comenzó a tener visiones de Jesucristo, la protagonista se sincera con el lector al reconocer que al principio sólo lo veía en sueños, pues su desarrollo espiritual no estaba tan avanzado como para presenciarlo de manera terrenal. De este tipo de visiones decía “son menos perfectas que las que pasan en vigilia, y muy acomodadas para principiantes”¹². Pero ya acostumbrada a estos extraordinarios sucesos, le acontecían estando despierta y decía verlos “con los ojos del alma” y sólo ocasionalmente “con los ojos corporales” y siempre con las debidas disposiciones:

Estando en oración y recogimiento, teniendo el alma muy encendida de amor de nuestro Señor, y en deseos de agradarle. Entonces era levantado el espíritu a ver cosas

¹⁰ Sobre la enfermedad de Marina de Escobar véase: BURRIEZA, *op. cit.* (nota 5), 2002, p. 57.

¹¹ *Ibídem*, pp. 13 y ss.

¹² LA PUENTE, *op. cit.* (nota 7), p. 14.

maravillosas que Nuestro Señor le mostraba. Unas veces parecía mostrárselas en el mismo lugar en que estaba orando, otras en los lugares donde sucedieron las tales cosas, como es el Portal de Belén, el Monte Calvario, otras en otros lugares distantes, y diversos apropiados a la cosa que se mostraba, y a veces era arrebatada al Cielo¹³.

Sus relaciones sobrenaturales más estrechas las entabló con los ángeles que le fueron asignados para ayudarla en su perfeccionamiento espiritual, con Jesucristo, con la Virgen María y con san Ignacio de Loyola. No es casualidad que doña Marina tuviera este apego visionario con el fundador de la Compañía de Jesús, dada la vinculación que desde pequeña tuvo con esta congregación y que como ha señalado Burrieza, la espiritualidad jesuítica se propagó extraordinariamente a través de sus predicadores, sus libros de espiritualidad y el especial cuidado que daban a la práctica de la confesión y la dirección espiritual. Luis de La Puente, prestigioso teólogo jesuita y escritor de obras espirituales de referencia en el siglo XVII, fue el director espiritual de Marina de Escobar y el encargado de tomar nota de cada una de las experiencias sobrenaturales que le acontecían a su encomendada. Era este sacerdote un hombre ducho en Teología Espiritual, que creyó en Marina y en la veracidad de sus contactos celestiales, pero aún así, dado el carácter extraordinario de los mismos, no fueron bien vistos en Roma por sus superiores. Hasta tal punto hubo recelos por la visionaria que llegó a afectar al proceso de beatificación de La Puente¹⁴.

Las enseñanzas y lecturas de sus directores espirituales y confesores jesuitas proporcionarían a Marina de Escobar una base instrumental para poner en marcha las disposiciones dadas por Ignacio de Loyola encaminadas a llevar una vida dirigida hacia su santificación, basada en la oración mental y en la meditación de los misterios de su religión¹⁵. También le ayudaron a disponer la fundación de un convento de la Orden de Santa Brígida en Valladolid, un objetivo que persiguió Marina desde que recibió esta encomienda en sus visiones. El padre La Puente le ayudó a dar forma a las reglas de la nueva comunidad, que también habían sido dictadas por orden divina y juntos trabajaron en el proyecto hasta que finalmente le llegó la muerte en 1624, 9 años antes que a su encomendada. Ninguno de los dos pudo ver llegar a ver el establecimiento de la nueva fundación, pues el camino no fue fácil y requirió de contactos y diplomacia, pero finalmente el 10 de octubre de 1637 se instalaron las primeras monjas de la comunidad en el monasterio de El Salvador, el primero de brigidinas en España¹⁶.

¹³ *Ibídem*.

¹⁴ Del estudio de la relación entre Marina de Escobar y los jesuitas de ha ocupado Javier Burrieza, especialmente en: BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, pp. 64, 82-89; “*Hace mucho al caso tratar con personas experimentadas. Los ámbitos femeninos de la Compañía de Jesús*”, en BURRIEZA, J., *El alma de las mujeres. Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, pp. 325-364 y en BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2017.

¹⁵ BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, p. 95.

¹⁶ Una investigación completa sobre la fundación del monasterio en BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2017.

Marina de Escobar murió siendo considerada una santa en vida. Su entierro fue multitudinario, como ella misma había profetizado. A partir de ese momento los jesuitas se ocuparon de su proceso de beatificación, que desde el principio no aparentaba ser fácil, puesto que en Roma no gustaban de este tipo de “santidad”. Pero su prestigio espiritual fue tal que la Compañía de Jesús no fue la única congregación religiosa en propagar sus virtudes, sino que también se ocuparon otras órdenes, y por supuesto sus conciudadanos de Valladolid¹⁷.

En definitiva, en la figura de Marina de Escobar confluyeron dos factores que motivaron la extraordinaria popularidad que alcanzó: en vida gracias a su consideración de mujer de Dios, piadosa y resignada al sufrimiento en la postración de su cama, que compatibilizaba con una fascinante vida sobrenatural; y por otro lado, al morir, porque se convirtió, como ha señalado Burrieza, “en el prototipo de Hija espiritual de la Compañía”. El fervor popular y los jesuitas propagaron su fama de santidad con el fin de conseguir de Roma la ansiada beatificación, finalmente nunca alcanzada¹⁸. A pesar de este frustrado intento, el esfuerzo no fue en vano, pues tratando de alcanzar los altares se generó un corpus literario, documental y artístico que ilustra acerca de la extraordinaria influencia cultural que tuvo este personaje y que como en otros ámbitos, también se aprecia en el arte.

Fue inevitable que sus visiones influyeran en la iconografía artística religiosa, bien por voluntad propia de los artistas o por la de los promotores de la obra. Y aún sin contar con la publicación de la “biografía espiritual”, en 1665 la primera parte y en 1673 la segunda, sus vivencias sobrenaturales serían bien conocidas además de por sus confesores y directores espirituales, por su círculo más cercano de seguidores y por la comunidad de religiosas del monasterio cuya fundación promovió. No puede comprenderse de otra manera la existencia del imaginario iconográfico inspirado en ella: gran número de retratos que como veremos, se citan en la documentación de la época, la creación del *Cristo vestido de jesuita*, o la serie de obras que recogen sus experiencias sobrenaturales.

Retratos de Marina de Escobar.

Antes de que se editara la vida de doña Marina, que ya tenía preparada el padre La Puente antes de morir, su retrato y sus experiencias visionarias ya habían sido difundidas a través de pinturas y posiblemente también de estampas. Como ha indicado Burrieza, estamos hablando de la “mujer más retratada en el Valladolid del siglo XVII, fuera del ámbito de la familia real o de una casa nobiliaria”, lo cual refleja el gran prestigio que la avalaba, a ella y desde luego también a sus visiones¹⁹. Respecto a sus retratos, se han conservado varios ejemplares que nos muestran con cierto detallismo la fisonomía de la visionaria. Fernández del Hoyo ya advirtió que todos son bastante semejantes entre sí y describe su rostro “no muy agraciado,

¹⁷ BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, pp. 131-134.

¹⁸ *Ibídem*, p. 63.

¹⁹ BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2017, p. 147.

corresponde al de una mujer anciana pero que no representa los 79 años que alcanzó, probablemente consumida por la enfermedad, y que deja entrever una serenidad no exenta de firmeza”²⁰.

Es posible que, como ha señalado Burrieza, el pintor Diego Valentín Díaz se convirtiera en el custodio de su imagen²¹. Comparto su opinión, fundamentalmente porque el artista tuvo trato personal con ella o al menos debió de conocerla, pues actuó como testigo, junto al también pintor Tomás Peñasco, en su causa de beatificación. También se aprecia que Díaz hubo de haberla visto personalmente por la carta que le envió la condesa de Requena en 1640, con la siguiente petición:

Deseo que Vm tenga salud y no habrá perdido la memoria del glorioso semblante de la Sra. doña Marina de Escobar y siendo así se sirba de remitirme un retrato suyo para el pecho y que la toca no descubra nada de cabello ni tenga curiosidad en la postura sino redonda de sienes y tan parecido como otro que Vmd me remitió²².

Diego Valentín Díaz hubo de pintar numerosos retratos Marina de Escobar pues según el inventario que hizo junto a su mujer en 1661, poseían “un retrato en lienzo de doña marina de escobar de tres cuartas de alto en bastidor sin marco en quarenta reales; otra cabeca de doña marina descobar en lienzo en seis reales”. Debieron ser similares a uno anónimo conservado en el monasterio de las Brígidas de Valladolid²³. Del citado Tomás Peñasco, discípulo del anterior, se conserva un retrato de la visionaria muy peculiar en el Santuario de la Gran Promesa de Valladolid, antiguo colegio jesuita de San Ambrosio²⁴. En él aparece efigiada con las manos entrelazadas, cubierta por la ropa de la cama en la que se vio confinada, y lo que resulta más extraordinario, acompañada de su ángel de la guarda, aspecto este que analizaré posteriormente con más detalle. En la misma línea iconográfica de esta obra y perteneciente al círculo artístico de Peñasco, se haya el *Retrato de la Venerable Virgen Marina de Escobar*, una pintura sobre cobre que ha aparecido recientemente en el mercado de arte²⁵ (Fig. 1). En ella se muestra a la protagonista tumbada en la cama, como puede verse en otras obras que se analizarán después, y acompañada por su inseparable ángel de la guarda.

Otra obra de Peñasco es el retrato de *La beata Marina de Escobar acompañada de su biógrafo y confesor el padre Luis de la Puente* que se exhibe en el museo conventual de Santa Ana. En la pintura aparecen efigiados estos personajes con bastante fidelidad a sus facciones reales, a tenor de los retratos, pictóricos y gráficos que se conservan de sendos personajes. Los dos están adorando una vistosa cruz de pedrería, y acompañados de querubines²⁶.

²⁰ FERNÁNDEZ DEL HOYO, *op. cit.*, (nota 5), p. 124.

²¹ BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, p. 147.

²² URREA, J., y BRASAS, J.C., “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46, 1980, pp. 435-449.

²³ BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, p. 148.

²⁴ Ibidem, pp. 94 y 149; URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), p. 57.

²⁵ Subarna, 04/10/2018, óleo sobre cobre, 21,5 x 18 cm.

²⁶ URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), p. 12.

Aunque también se han conservado retratos más convencionales, como uno de Antonio de Novoa de 1679, en el que Marina de Escobar aparece de pie, con el semblante adusto y mostrando una fortaleza de carácter que al parecer nunca tuvo en vida²⁷.

La imagen más difundida y accesible de la visionaria fue y es el grabado que hizo Marcos de Orozco en 1665 para el primer libro de su vida escrito por el padre La Puente, y que también se incluiría en la segunda parte de fray Andrés Pinto (Fig. 2). Este mismo grabado fue incluido, con ligeras modificaciones en su diseño en la traducción en latín de la *Vida de Marina de Escobar*, y una nueva versión del mismo en formato de estampa fue reelaborada por el grabador flamenco Jean Baptiste Barbé. A esta colección gráfica hay que añadir el que fue incluido dentro de la *Vida Maravillosa* en versión en alemán²⁸, que si bien puede tener cierto interés iconográfico, como testimonio de la efigie de doña Marina es del todo nulo, pues los rasgos de la mujer que aparece en la composición corresponderían, en todo caso, a un retrato idealizado de la visionaria en su juventud. Lo mismo podemos decir de la ilustración que incluye la versión breve de la obra del padre Pinto publicada en 1800²⁹.

Sin contar con todos los ejemplares de la *Vida Maravillosa* de Marina de Escobar que pudo haber en circulación durante el último tercio del siglo XVII en Europa y América, se aprecia que la difusión de su retrato fue extraordinaria para una mujer de su tiempo. Los inventarios de la época que tan útiles resultan para conocer la historia del coleccionismo, nos ofrecen datos reveladores. Por ejemplo, en el inventario hecho en 1634 por su amiga y seguidora Vittoria Colonna Henríquez-Cabrera, sólo un año más tarde de la muerte de Marina, se indica que tenía “un retrato de tres quartas de alto sin marco de Doña Marina de Escobar”³⁰. Tras consultar la investigación que de los inventarios madrileños de entre 1601 y 1750 hicieron Burke y Cherry, he hallado la presencia de siete pinturas de Marina de Escobar, aunque sólo en tres de ellos se especifica que se trate de retratos, contando el de Vittoria Colonna, pero dado el tamaño de los cuatro restantes intuyo que también lo fueron³¹. De los inventarios consultados por el profesor Rojo se advierte que después de la muerte de Marina de Escobar existieron en Valladolid al menos

²⁷ Se conserva en el Real Colegio de los Ingleses. Colección de San Albano., BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, p. 149; URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), p. 312.

²⁸ MAYR, U., *Spannischer Tugent-Spiegel das ist Leben und Wandel der ... Frauen Marina de Escobar*, Salzburgo: Johann Baptist Mayr, 1675, es una adaptación de la primera parte de La Puente.

²⁹ PINTO, A., *Breve noticia de la vida y muerte de la venerable virgen Doña Marina de Escobar....*, Valladolid: Pablo Miñón, 1800.

³⁰ BURKE, M.B. y CHERRY, P., *Collections of paintings in Madrid*, Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997, p. 296.

³¹ *Ibídem*, pp. 296, 635, 198, 714, 792, 793 y, correspondientes a los inventarios de: Vittoria Colonna (1634), Jerónimo Valle de la Cerda (1671), Vespasiano Gonzaga y M^a Inés Manrique de Lara (1679), Ana de Silva y Corella (1681), dos que tenía Pedro Núñez de Guzmán (1683) y Catalina Vélez de Guevara (1685).

ocho retratos en casas particulares³², sin contar con los dos que aparecen consignados en el inventario que hizo en 1638 Gregorio de Pedrosa, obispo de Valladolid, con la particularidad de que uno lo representaba “de viva y otro de muerta”³³.

Cristo vestido de jesuita y sus variantes.

El modelo iconográfico más excepcional creado a raíz de las visiones de Marina de Escobar fue el conocido como “Cristo sacerdote” o “Cristo vestido de jesuita”. Esta peculiar imagen nos presenta a Jesucristo de apariencia robusta, con vestidura eclesiástica que se ha relacionado con la que llevaban los miembros de la Compañía de Jesús antaño³⁴; su semblante es serio pero la expresión de los ojos, que busca el contacto directo con el espectador, es serena. La iconografía se fundamenta en la visión de Cristo que tenía Marina de Escobar, pues aunque lo pudo ver como niño y durante distintos episodios de su Pasión, normalmente se le aparecía de la forma que explica el padre La Puente:

en su propio rostro, estatura de Varon perfecto, de edad de treinta y tres años, como está en el Cielo; la cual no es muy alta, ni pequeña, fino en buena proporción: y aunque en diversos tiempos le veía con vestiduras muy ricas, y misteriosas; mas la ordinaria era honesta de un morado, o leonado oscuro, larga hasta los pies, a modo de la loba, o sotana, cerrada por delante, que traen algunos eclesiásticos y encima de ella un como manteo del mismo color, menos largo que la loba, y sin cuello, preso en los hombros, y por allí muy ancho, descubriendo por el cuello y bocas de las mangas algo como de lienzo muy blanco: el cabello largo hasta los hombros, partido por medio, y en la cabeza una como diadema de oro finísimo³⁵.

Esta descripción en casi todos sus detalles quedó perfectamente plasmada en la iconografía del “Cristo vestido de jesuita”, que posiblemente ya en vida de doña Marina se comenzara a difundir, pero sobre todo desde mediados del siglo XVII y en ámbitos jesuíticos. La Inquisición aprobó la iconografía y se divulgó a través de grabados, algunos de los cuales fueron

³² José Colmenares Hurtado de Mendoza (1636), Ldo. Juan Arias de la Rúa (1637), Ana de Asperilla y Noriega (1656), Ana María de Oviedo y Barros (1656), Alonso de Santiesteban (1668), Isabel del Castillo (1674), Alonso Cordero Berrocal (1674) y Jacinto Pardo de Santiesteban (1674).

³³ Datos tomados de la documentación del Archivo Histórico Provincial de Valladolid, extractada y generosamente puesta a disposición de los investigadores por el catedrático de Historia de la Ciencia de la Universidad de Valladolid Anastasio Rojo Vega en <https://investigadoresrb.patrimonionacional.es> consultada el 24-03-2019.

³⁴ Esta iconografía ya ha sido ampliamente estudiada, por lo que me limitaré a comentarla brevemente y a hacer algunas apreciaciones, véase: URREA, J. y VALDIVIESO, E., “Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 37, 1971, 353-384; VALDIVIESO, E., *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1971; BURRIEZA, *op. cit.* (nota 5), 2002, pp. 104-105; PEÑA, *op. cit.*, (nota 6); URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), pp. 57-59.

³⁵ LA PUENTE, *op. cit.*, pp. 7v-8r.

impresos en París³⁶. Los trabajos en pro de la beatificación de Escobar pero también del padre La Puente necesitaban de la difusión de la vida y obra de sendos personajes, y la extensión de esta nueva iconografía a partir de su mutua colaboración formó parte de una estrategia de promoción acorde con la trascendencia alcanzada en vida. De modo que aunque suscribo la opinión de Peña cuando destaca la previa existencia de la iconografía de Cristo con ropas sacerdotales, y que posiblemente pudo conocer Marina de Escobar, lo cierto que el nuevo modelo surge a causa de sus visiones y se fundamentan y difunden en primer lugar por la devoción que despertaba su figura en los vallisoletanos de la época, y en segundo lugar por el interés de la Compañía de Jesús en apoyar y legitimar sus experiencias visionarias y alcanzar la beatificación, pues no se comprende de otra forma la extraordinaria difusión de esta particular iconografía³⁷.

El artífice que supo dar materialidad a las visiones de doña Marina fue de nuevo el pintor Diego Valentín Díaz. Tal y como ha señalado Valdivieso, la iconografía tiene su inicio en el Cristo Salvador del Mundo (1644) de la catedral de León, que aunque no se ajusta del todo a la descripción de doña Marina, es muy similar y coetánea a la pintura del *Cristo vestido de sacerdote* (ha. 1640) de la iglesia de San Ildefonso de Valladolid³⁸ (Fig. 3). En esta pintura se encuentran los rasgos que caracterizan este modelo iconográfico que se difundió en el ámbito jesuítico por toda Europa y América. Otros intérpretes de la imagen creada por Díaz fueron el resto de pintores vallisoletanos de la segunda mitad del siglo XVII: Tomás Peñasco³⁹, Diego Díez Ferreras⁴⁰ y Felipe y Manuel Gil de Mena⁴¹ y Felipe Gil de Mena “el Joven”⁴², lo que demuestra la amplia presencia de la imagen del *Cristo vestido de sacerdote* en Valladolid y localidades cercanas. También se encuentran ejemplares anónimos en Navarra⁴³, en Alicante⁴⁴ y en Andalucía⁴⁵.

³⁶ BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2002, p. 105.

³⁷ PEÑA, *op. cit.*, (nota 6), pp. 342-344.

³⁸ URREA, J., *Diego Valentín Díaz (1586-1660). Catálogo de la exposición*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1986.

³⁹ Iglesia de San Miguel y San Julián de Valladolid; en el monasterio de las Brígidas y de las mismas dimensiones que el retrato de Marina de Escobar ya comentado, se conserva un Retrato de Cristo de Peñasco, de hacia 1640, que aunque de busto, también presenta los mismos rasgos, cf. URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), pp. 257-258; anteriormente había sido atribuido a Diego Valentín Díaz.

⁴⁰ Monasterio de la Purísima Concepción de Ágreda, Soria (1672); colegiata de San Antolín de Medina del Campo (hacia 1670), PEÑA, *op. cit.*, (nota 6), p. 339.

⁴¹ Iglesia de la Magdalena, Valladolid (1676), PEÑA, *op. cit.*, (nota 6), p. 340.

⁴² Convento de Santa Ana, Valladolid; convento de Jesús y María, Valladolid, PEÑA, *op. cit.*, (nota 6), p. 339.

⁴³ Ibidem, pp. 340-341.

⁴⁴ En el convento de las Capuchinas de Alicante, BURRIEZA, *op. cit.*, (nota 5), 2017, p. 102.

⁴⁵ Real Academia de Medicina de Sevilla cf. AA.VV., *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla*, Sevilla: Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, 2000, p. 64; en Granada, cf. AA.VV., *La huella de los jesuitas en Granada: del*

En casi todas las representaciones que he citado de *Cristo vestido de sacerdote*, así como en la mayoría de las pinturas relacionadas con el discurso visionario de Marina de Escobar, no faltan los ángeles, quienes al parecer fueron sus fieles acompañantes a lo largo de casi toda su existencia, tal y como se narra en las dos partes de su *Vida Maravillosa*. A ellos les dedicaré un epígrafe con el fin de explicar su presencia en las pinturas relacionadas con esta visionaria, pero antes es necesario adelantar que la compañía de estos seres celestiales estaba justificada, puesto que, tal y como indicó el padre La Puente, al querer el Señor guiar a Dña. Marina “por caminos interiores, y tan nuevos y tan extraordinarios” quiso que la acompañaran, además de su ángel de la guarda, que tiene todo ser humano según la teología católica, ángeles especiales que la acompañasen y guisen en el camino hacia la perfección espiritual. Contando al ángel de la guarda, según la *Vida* escrita por los padres La Puente y Pinto, llegó a contar con la asistencia y compañía de hasta once ángeles⁴⁶. A todos ellos deben sumarse las cortes celestiales que veía ocasionalmente y que se postraban ante la presencia de Jesucristo. Es por esta razón que en casi todas las representaciones de *Cristo vestido de jesuita*, al margen del tradicional fondo de seres celestiales, muy extendido en la iconografía cristiana, Jesús aparece flanqueado por dos ángeles niños que le miran embelesados, en actitud piadosa, arrodillados y luciendo ricos y elegantes vestidos⁴⁷.

La representación de la visión de Jesucristo que tenía Escobar, readaptada al modelo iconográfico de *Cristo vestido de jesuita*, tuvo otras dos modalidades, aunque sólo presentes en el ámbito de la Compañía de Jesús y en el monasterio de las Brígidas que fundó. Se trata de nuevo de una creación de Diego Valentín Díaz, en la que aparecen juntos Jesucristo, con su ya tradicional indumentaria eclesiástica, y doña Marina⁴⁸. Esta se encuentra sentada a una mesa y en disposición de escribir aquello que Él le insta, cuya apariencia y semblante es igual al modelo examinado anteriormente, con la diferencia del cambio en la postura de sus manos, que no están una sobre la otra, sino que con la mano izquierda dirige su dedo índice a su devota, indicando que escriba. Este gesto imperativo hay que vincularlo con dos

Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología, Granada: Facultad de Teología, 2014, pp. 522-523 y en la Iglesia del Sagrado Corazón de Jesús de Sevilla, cf. AA.VV., *Amor a lo Visible. Tras las huellas de la Compañía de Jesús en Córdoba*. Catálogo de la exposición, Córdoba: Universidad Loyola Andalucía, 2018, pp. 190-191.

⁴⁶ En 1622 se indica que llegaron a ser diez los ángeles que asistían a Marina pero por el contexto se induce que se trata de los ángeles extraordinarios que le acompañaron: LA PUENTE, *op. cit.*, p. 653; para evitar caer en interpretaciones equívocas, el padre Pinto aclara que eran once ángeles incluido el de la guarda, PINTO, *op. cit.*, p. 430.

⁴⁷ En el mercado de arte aparecieron dos pinturas de sendos ángeles formando pareja, que presentaban las mismas características que los que acompañan arrodillados al Cristo vestido de sacerdote. Por esta razón el profesor Valdivieso ha considerado que pudieron formar parte de una composición completa, incluyendo al Señor.

⁴⁸ Iglesia de San Miguel y de San Julián; de este mismo modelo hay otra pintura del artista en el convento de las Brígidas, cf. URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), p. 259. En este mismo lugar también se conserva una copia tardía de la misma, elaborada por Sor Teresa del Niño Jesús, cf. PEÑA, *op. cit.*, (nota 6), p. 343.

circunstancias: la primera es que Marina de Escobar dijo que quiso poner por escrito sus visiones por mandato divino, pero por otro lado está la clara intencionalidad por parte de los promotores de la beatificación de Escobar y La Puente, y también de esta pintura, es decir, la Compañía de Jesús, de reflejar la inspiración divina de los acontecimientos extraordinarios que dicha mujer experimentaba.

El mismo objetivo se buscaba con otra nueva creación iconográfica; esta vinculaba los retratos de Escobar y La Puente con la iconografía del Cristo vestido de sacerdote, y en la que los efigiados aparecían adoptando el modelo de donante, tan extendido en el arte religioso cristiano. En este caso es posible que el primer artífice en idear esta solución tan ingeniosa y de provecho para los objetivos de la Compañía de Jesús fuera el pintor Tomás Peñasco, ya que es el autor de al menos, dos ejemplares⁴⁹.

Los ángeles de Marina de Escobar.

Como ya he señalado en líneas anteriores, conocer la asistencia y compañía que los ángeles dieron a Marina de Escobar según sus visiones, es fundamental para analizar las representaciones artísticas vinculadas con este personaje⁵⁰. Estos seres celestiales, a quienes se les había encomendado tutelarla en su camino hacia la perfección espiritual, la acompañaron en cada episodio sobrenatural que tuvo, aunque no siempre los podía ver. Pero cuando se le manifestaban, en ocasiones aparecían vestidos ricamente, como recuerda Peña, de la forma en que se representaban en muchas ocasiones a estos ángeles celestiales.

El primero que se le manifestó fue su ángel de la guarda, que siempre la asistía, como a todo cristiano y que aparece en varias representaciones pictóricas, siempre acompañando a su custodiada en la cabecera de la cama. De él se nos habla tanto en la primera como en la segunda parte de la *Vida Maravillosa* y se le describe como “en figura de niño de hasta diez años, muy hermoso, y resplandeciente vestido con una vestidura blanca, mostrando en su rostro grande majestad⁵¹. Destaca y sorprende su presencia en los dos retratos citados de la venerable, el del antiguo colegio de San Ambrosio y el aparecido en el mercado de arte. En sendas obras se ve a este personaje de la forma en que se le describe, aunque luciendo vestiduras más ricas, que según la visionaria, vestía ocasionalmente.

Se mencionan además “otros cuatro ángeles que la dio N. Señor para su defensa y compañía”, al parecer por mediación de San Ignacio de Loyola. Se describen a estos ángeles “vestidos con ricas vestiduras cada uno de diferente color, uno de color azul (...) otro de color verde (...) otro de un

⁴⁹ Uno se encuentra en la iglesia del Rosarillo de Valladolid y el otro en una colección particular de Barcelona, URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), p. 259. Existe otra versión, de autor anónimo, pero de calidad discreta, en el convento de Sancti Spiritus de Valladolid, PEÑA, *op. cit.*, (nota 6), p. 340.

⁵⁰ Un acercamiento a esta cuestión en: ÁVILA, M., “Ángeles apócrifos en los conventos de monjas”, *Hispania Sacra*, vol. 69, 140, 2017, p. 655.

⁵¹ LA PUENTE, *op. cit.*, p. 9

encarnado muy precioso, y otro de un morado muy fino”⁵². Ella dijo que al principio no los veía excepto en sus visiones “en lo sobrenatural”, y cuando la ayudaban en momentos en los que no se valía por sí misma, como moverse o levantarse de la cama “lo cual ha muchos años que no puedo hacer sin su ayuda particular”⁵³. En cambio, tiempo después los podía contemplar habitualmente y dice de ellos:

“los dos eran mayores en la apariencia, y los dos menores, con el exceso que hace un niño de diez años a otro de siete, su vestido era una túnica hasta los pies de coral azul, y encima otra al modo de dalmática con sus mangas, que llegaban hasta las rodillas, sobre esta un modo de manto, que ponían debajo del brazo, por la una parte revuelto, asistían en cuatro partes señaladas de su aposento, algo apartadas de la cama, uno de los mayores, y otro de los menores por su orden en la pared de la cabecera, y otros dos a la pared junto a ella, haciendo como un triángulo; pero el de la guarda siempre se mostraba a la cabecera de la cama, antes de los otros dos”⁵⁴.

Se llamaban, la primera pareja, Gabriel y Rafael y los de la segunda *Missus maior* y *Missus minor*. A estos cuatro se les unía puntualmente el pequeño ángel *Paraninfo*, a cuya ayuda se resistió por considerarse indigna de su asistencia. Al ángel de la guarda, Gabriel, Rafael, *Missus maior*, *Missus minor* y *Paraninfo* se les unieron en los años finales de su vida “otros cuatro ángeles, que con un modo maravilloso estaban siempre con ella en su aposento, aunque no siempre los veía, como a los cuatro primeros”⁵⁵.

Todos ellos aparecen representados en la pintura *La canción mística de Marina de Escobar*⁵⁶ (Fig. 4), que narra visualmente una de las numerosas ocasiones en las que los ángeles que la acompañaban le animaron en su sufrimiento, físico y espiritual, con canciones y música. Este acontecimiento tan gozoso para Marina lo experimentó a lo largo de varios años y siempre en coincidencia con una fiesta litúrgica destacada, como la Epifanía, la Presentación, la Resurrección, Semana Santa y también en la festividad de Santa María Magdalena⁵⁷. La descripción que recoge La Puente de estas visiones son muy similares, por lo que cualquiera de ellas puede ajustarse, con las debidas licencias artísticas, a la obra de *La canción mística de doña Marina Escobar*. Pero tal y como ha señalado Valdivieso, la inscripción que aparece en la pintura corresponde a la letra de esa canción mística que cantó la visionaria, de modo que la pintura esté representado un momento en el que animada por los ángeles, entona unos versos inventados por ella misma⁵⁸.

⁵² *Ibídem*, p. 85.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Esta obra ha sido analizada y comentada por Enrique Valdivieso en URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), pp. 259-261, pero quisiera aportar algunos matices respecto al episodio de la *Vida Maravillosa* que se representa en la pintura.

⁵⁷ LA PUENTE, *op. cit.*, pp. 178, 180, 206-207, 215, 599.

⁵⁸ Valdivieso indica que ese momento pudo ser cuando es llevada a la Jerusalén Celestial en compañía de los ángeles, *Ibídem*, p. 309.

Teniendo en cuenta este detalle y la actitud de los ángeles que la acompañan, lo más probable es que este episodio esté inspirado en los acontecimientos narrados en el libro 6, capítulo XIII, de la obra escrita por La Puente, que trata del momento en el que a los cinco ángeles que ya la asistían, se le suman otros cuatro⁵⁹:

Luego se juntaron los cuatro ángeles con los cinco que de ordinario están conmigo, a cantar y tocar, y el ángel pequeño se puso en medio de los ocho, y el comenzaba a cantar, y los demás le respondían, y seguían en tono bajo; el Santo Ángel me dijo, ea, hermana, tú nos has de ayudar, di, comienza, nosotros te seguiremos, y aunque yo rehusaba hacer esto, pero insistió de tal manera que lo hube de hacer, y comencé a decir unas tonadas muy espirituales que yo sabía, y los ángeles las repitieron⁶⁰.

Como ella misma pudo comprender, el entretenimiento que le daban estos amigos celestiales tenía sus antecedentes, nada menos que en la figura de san Francisco de Asís, a quien también estos seres le calmaban los dolores a través de la música⁶¹. Un sufrimiento claramente representado en la cama donde hubo de guardar reposo a causa, al parecer, de sus fuertes padecimientos físicos, pero también con la corona de espinas que lleva en la cabeza, que según se cuenta en su *Vida Maravillosa*, la sintió espiritualmente en varias ocasiones: “me fue puesta en la cabeza una corona de espinas, con la cual sentí un dolor y pena interior muy extraordinario”⁶². Este tormento debe asociarse a la búsqueda de la identificación plena con Cristo y el sufrimiento de su Pasión, una tendencia espiritual que tienen sus orígenes en la Edad Media. Pero igualmente que sucedió con Jesucristo, el padecimiento tiene poder redentor, y así lo comprende en otro episodio visionario:

el día antes [que] me había sido puesta la corona estando recogida como suelo, vi que aquella corona que con tanta pena tenía en mi cabeza, había florecido, y dado de sí unas flores muy hermosas, y agradables (...) dijele, mi Señor, ¿qué es aquesto? ¿Qué flores son estas que me han nacido en esta corona de espinas? Respondíome su Majestad, esas flores son de los merecimientos, que con los dolores de las espinas esta corona te has ganado⁶³.

⁵⁹ “Como nuestro Señor cerca de los postreros años de su vida señaló otros cuatro Ángeles, que encubiertos asistiesen en su aposento, y a tiempos se descubrían, haciendo maravillosas representaciones de varios misterios”, cf. *Ibídem*, p. 626

⁶⁰ El texto invita a confusión pues no queda claro si además de Paraninfo, había otro ángel de pequeña estatura con él. Lo cierto es que como recoge el padre Andrés Pinto por boca de Marina, al final de su vida llegaron a ser once los ángeles que la asistían: “estando para comer todos mis Señores los ángeles, que son once con el de mi guarda”, y once son los ángeles que aparecen en la pintura de Peñasco, cf. PINTO, *op. cit.*, p. 430.

⁶¹ LA PUENTE, *op. cit.*, p. 605.

⁶² *Ibídem*, p. 112.

⁶³ *Ibid.*, p. 113; en otra ocasión se menciona que tras sufrir ataques por parte del demonio, hasta incluso hacerle sangrar, ve a dos ángeles que le están tejiendo una corona de flores; su ángel de la guarda le explica que le añade una flor más como premio a los padecimientos referidos, *Ibid.*, p. 69.

Es muy posible que se difundiera la representación iconográfica de “los ángeles de Marina de Escobar” en pinturas para oratorios particulares. Hay constancia de su existencia, siguiendo el testimonio de fray Alonso de León, en el contexto del escándalo surgido en el convento de San Plácido a cuenta de unos pactos con varios demonios, el monje indicó sobre uno de los implicados, Jerónimo de Villanueva, que no le había resultado extraño haber visto la pintura de su ángel “por aver visto en el oratorio de la Condesa Nieva pintados dos Ángeles, que decían eran de Doña Marina de Escobar”⁶⁴.

Como ya ha señalado Peña sobre la indumentaria de los ángeles que acompañan al modelo de *Cristo jesuita*, la vistosidad cromática y la riqueza de los tejidos son rasgos comunes en las representaciones angélicas, especialmente durante el periodo barroco. No obstante, creo que deben adscribirse a este imaginario visionario que estamos analizando la pintura de Tomás Peñasco *La Eucaristía adorada por dos ángeles*, fechada hacia 1639⁶⁵. Fundamento mi aserto primero en la popularidad de las visiones de doña Marina y en el reconocimiento particular de los ángeles que la acompañaban, que como se acaba de explicar, se representaban por separado; por otro lado hay que tener en cuenta el sitio en el que se conserva la obra, que es el monasterio de las Brígidas, lugar para la cual debió ser encargada, como las otras de Tomás Peñasco que allí se conservan; por último, si atendemos a la *Vida Maravillosa*, allí se nos narra cómo los ángeles adoraban la Eucaristía, iconografía que por otro lado es frecuente en el ambiente contrarreformista, pero contando con todos los indicios anteriormente expresados, considero que la pintura recibió influencia de las experiencias visionarias de la venerable o al menos, el haber experimentado esta visión animó a las monjas a que se encargara.

Otras visiones de Marina de Escobar.

Si Diego Valentín Díaz contribuyó decisivamente a la materialización del universo visionario de Marina de Escobar, su discípulo Tomás Peñasco, como podemos comprobar, no le fue a la zaga. Otra obra suya, representando una nueva visión, se conserva en el monasterio de las Brígidas, lo cual ilustra el interés que tuvo la comunidad primigenia en perpetuar la memoria de las visiones que quedaron por escrito de su fundadora. Se trata de *La plática espiritual de San Ignacio a Marina Escobar* (Fig. 5)⁶⁶.

Como ya ha explicado Valdivieso esta pintura recrea un episodio muy particular de la vida de la venerable, que aconteció en 1626 cuando estando en sus aposentos, recluida en la cama y en plena oración mental, sintió un vivísimo interés por escuchar una plática espiritual de un siervo de Dios. No es de extrañar después de 24 años sin poder trasladarse a ninguna

⁶⁴ CORDERO DE CIRIA, E., “Arte e Inquisición en la España de los Austrias”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 70, 1997, p. 77.

⁶⁵ URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), p. 258.

⁶⁶ Esta pintura ha sido analizada y comentada por Valdivieso en URREA y VALDIVIESO, *op. cit.*, (nota 6), pp. 262-263.

iglesia a escuchar un sermón, dada su incapacidad⁶⁷. Segundos después de albergar ese deseo, comenzó a ver entrar en su habitación ángeles, y seguidamente a san Benito, san Agustín, santo Domingo y san Ignacio de Loyola. Santo Domingo tomó la palabra y le anunció: “Venimos, Alma, en el nombre de nuestro Señor, y por su Divina ordenación a consolarte, y cumplir tu santo deseo, haciéndote una plática espiritual”. Doña Marina quedó muy complacida y los santos se pusieron de acuerdo para visitarla durante cuatro días y que cada uno le diera un sermón.

La pintura de Tomás Peñasco representa el día en que se ocupó de la predica san Ignacio de Loyola⁶⁸, protagonista de la composición junto a doña Marina, que aparece con su característica fisonomía y tumbada en la cama. El artista quiso cuidar cada detalle de la escena, empezando por san Ignacio que aparece sentado sobre un sillón de madera, o como se narra en el episodio: “un misterioso asiento que allí estaba, a manera de silla”. Los ángeles que según se cuenta, acompañaron a estos santos, visten de forma distinta a los que estamos acostumbrados a ver que acompañaban a doña Marina, posiblemente porque no se especifica en la fuente originaria que esos fueran los suyos. Como detalle curioso, vemos que la escena se completa con la presencia de seis miembros de la Compañía de Jesús, de los cuales tres visten sobrepelliz. Desconozco la identidad de estos personajes pero al contemplar sus retratos, de rasgos bien diferenciados, me inclino a pensar que Peñasco quiso incluir en la composición a un grupo de jesuitas vallisoletanos, ya fallecidos en el momento en el que doña Marina tuvo la visión y posiblemente conocidos por ella. La presencia de otros miembros de la Compañía de Jesús acompañando a san Ignacio no aparece en el relato publicado de 1673, de modo que o bien se trata de una licencia artística del pintor, una petición expresa del comitente, o bien que se contara ese detalle en la versión original del relato, antes de ser editada por el padre Pinto y que este, por evitar controversias con sus superiores de Roma, prefiriera obviarla, pero aún así, sobrevivió en la memoria de otros. No obstante, no hubiera sido la primera vez que, según la *Vida Maravillosa*, la señora recibía en sus aposentos a jesuitas fallecidos. Se aprecia por tanto la mano de la Compañía de Jesús en cada detalle del imaginario de su “hija espiritual”.

⁶⁷ Este episodio tiene un antecedente pues parece que antes de que los santos la visitaran para darle una plática cada uno, la visitaron san Ignacio y san Agustín, uniéndose posteriormente a este celestial coloquio santo Domingo y san Francisco de Asís; según Pinto, esta visión estaba anotada en un papel del año 1626: Capítulo XXV, “Plantícanla los Santos Patriarcas Santo Domingo, nuestro Padre San Ignacio, San Benito, San Agustín, y luego Cristo Señor Nuestro, y en otra ocasión el Venerable Padre Luis de la Puente”, cf. PINTO, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁶⁸ No es casualidad que a una “hija espiritual” de la Compañía, de los cuatro santos que la visitaron, se represente al fundador san Ignacio. Este celestial suceso debió de alcanzar gran popularidad pues fue incluido en una Vida de San Ignacio, además de otras ocasiones en las que se le apareció: FLUVIA, F.X., *Vida de S. Ignacio de Loyola. Fundador de la Compañía de Jesús...*, Barcelona: Pablo Nadal, 1753, T. II, pp. 437-438.

En conclusión, la experiencia visionaria de la venerable Marina de Escobar generó la invención de nuevos modelos iconográficos que se difundieron extraordinariamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII. La razón a este fenómeno se encuentra en el contexto socio-religioso del Valladolid del siglo XVII, donde esta mujer gozó de gran reconocimiento entre sus conciudadanos, los personajes de la Corte y la Compañía de Jesús. Esta congregación, junto con el apoyo popular, promovió su proceso de beatificación, incentivado con la publicación de su “biografía espiritual”, la *Vida Maravillosa*, la difusión de su retrato y la invención de nuevos modelos iconográficos, como el “Cristo jesuita”, que estaban basados en sus vivencias espirituales pero que también sirvieron para promocionar el camino de la santidad propuesto por la Compañía de Jesús, a la que la venerable estuvo siempre vinculada.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA.VV., *La colección artística de la Real Academia de Medicina de Sevilla*, Sevilla: Real Academia de Medicina y Cirugía de Sevilla, 2000.
- AA.VV., *La huella de los jesuitas en Granada: del Colegio de San Pablo a la Facultad de Teología*, Granada: Facultad de Teología, 2014.
- AA.VV., *Amor a lo Visible. Tras las huellas de la Compañía de Jesús en Córdoba*. Catálogo de la exposición, Córdoba: Universidad Loyola Andalucía, 2018.
- ÁVILA, M., “Ángeles apócrifos en los conventos de monjas”, *Hispania Sacra*, vol. 69, 140, 2017.
- BEN-ARYEH DEBBY, N., “The images of Saint Birgitta of Sweden in Santa Maria Novella in Florence”, *Renaissance Studies*, 4, 2004, pp. 509-526.
- BOESCH, S. y SEBASTIANI, L. (ed.), *Culto dei santi istituzioni e classi sociali in età preindustriale*, L’Aquila/Roma: Japadre Editore, 1984.
- BURKE, M. B. y CHERRY, P., *Collections of paintings in Madrid*, Los Ángeles: Provenance Index of the Getty Information Institute, 1997.
- BURRIEZA, J., *Los milagros de la Corte. Marina de Escobar y Luisa de Carvajal en la Historia de Valladolid*, Valladolid: Colegio de San Albano, 2002.
- BURRIEZA, J., *El alma de las mujeres. Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015, pp. 325-364.
- BURRIEZA, J., “Fundaciones y visiones de Marina de Escobar”, en CAFFIERO, M., DONATO, M. P., FIUME, G., *Donne, potere, religione: studi però Sara Cabibbo*, Milán: Franco Angeli, 2017, pp. 97-110.
- CAPRIOTTI, G., “Visions, Mental Images, Real Pictures. The Mystical Experience and the Artistic Patronage of Sister Battista da Varano”, *IKON, Journal of Iconographic Studies*, 6 (2013), pp. 213-224.

- CASAS, M., *Teresa (Exposición)*, Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2015, pp. 61-91.
- CORDERO DE CIRIA, E., “Arte e Inquisición en la España de los Austrias”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 70, 1997.
- FRUGONI, C., “Le mistiche, le visioni e l'iconografia: rapporti ed influssi”, *Temi e problemi nella mistica femminile trecentesca* (Convegni del centro di Studi sulla spiritualità medioevale, 20), Todi: Accademia Tudertina, 1983.
- FRUGONI, C., “Female Mystics, Visions, and Iconography”, en BORNSTEIN, D. y RUSCONI, R. (eds.), *Women and religion in medieval and Renaissance Italy*, Chicago: University of Chicago Press, 1996, pp. 130-164.
- CHRISTIAN, W. A., Jr., *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- ERICSSON, G., “Marina de Escobar and the Spanish branch of the Birgittine Order”, en LIEBHART, W. (ed.), *Der Birgittenorden in der frühen Neuzeit*, Fráncfort: Lang, 1998, pp. 293-308.
- FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., *Marina de Escobar*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1984.
- FLUVIA, F. X., *Vida de S. Ignacio de Loyola. Fundador de la Compañía de Jesús...*, Barcelona: Pablo Nadal, 1753, t. II.
- GROSSINGER, C., *Picturing women in late medieval and renaissance art*, Manchester: Manchester University Press, 1997.
- HALICZER, S., *Between Exaltation and Infamy: Female Mystics in the Golden Age of Spain*. New York: Oxford University Press, 2002.
- HAMBURGER, J., *Nuns as Artists: The Visual Culture of a Medieval Convent*. Berkeley: University of California, 1997.
- LAHOZ, L., “Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales”, en LA PUENTE, L. de, *Vida maravillosa de la Venerable Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, 1ª parte*, Madrid: Francisco Nieto, 1665.
- LEHFELDT, E., *Religious women in golden age Spain: the permeable cloister*, Aldershot / Hampshire: Ashgate, 2005, pp. 174-208.
- MAYR, U., *Spannischer Tugent-Spiegel das ist Leben und Wandel der ... Frauen Marina de Escobar*, Salzburgo: Johann Baptist Mayr, 1675.
- MORGAN, D., *El Sagrado Corazón de Jesús. La evolución visual de una devoción*, Barcelona: Sans Soleil, 2013.
- MORALES, A. J., “Clausura mística del alma. Un nuevo ejemplo de las relaciones entre mística y plástica”, *Archivo Hispalense*, 201, 1983, pp. 187-198.
- MORENO, E. A., *La imagen de Cristo en la contemplación de Santa Teresa de Jesús*, Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2007.
- PEÑA, A., “*Tan verdadero Dios como verdadero hombre. Cristo vestido de jesuita*”, en ÁLVARO, M. I. e IBÁÑEZ, J. (coord.), *La Compañía de Jesús y las artes: nuevas perspectivas de investigación*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 337-350.

- PINTO, A., *Segunda Parte. Vida maravillosa de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar, natural de Valladolid, sacada de los que ella misma escribió de orden de sus Padres espirituales y de lo sucedido en su muerte*, Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1673.
- PINTO, A., *Breve noticia de la vida y muerte de la venerable virgen Doña Marina de Escobar...*, Valladolid: Pablo Miñón, 1800.
- POUTRIN, I., “Una lección de teología moderna. La Vida Maravillosa de Doña Marina de Escobar (1665)”, *Historia Social*, 57 (2007), pp. 127-143.
- SANMARTÍN, R., “En torno al arte y las visionarias”, *Medievalia*, 18 (2015), pp. 357-367.
- SANMARTÍN, R., “¿Era Teresa tan amiga de las imágenes? Sobre las visiones y el arte”, en BORREGO, E., y LOSADA, J.M., *Cinco siglos de Teresa: la proyección de la vida y los escritos de Santa Teresa de Jesús*, Madrid: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, 2016, pp. 89-109.
- URREA, J., *Diego Valentín Díaz (1586-1660). Catálogo de la exposición*, Valladolid: Caja de Ahorros Popular de Valladolid, 1986.
- URREA, J., y BRASAS, J.C., “Epistolario del pintor Diego Valentín Díaz”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 46, 1980, pp. 435-449.
- URREA, J. y VALDIVIESO, E., “Aportaciones a la historia de la pintura vallisoletana”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de Valladolid*, 37, 1971, 353-384.
- URREA, J. y VALDIVIESO, E., *Pintura barroca vallisoletana*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp. 257-260.
- VALDIVIESO, E., *La pintura en Valladolid en el siglo XVII*, Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1971.



Figura 1. Anónimo, *Retrato de la Venerable Virgen Marina de Escobar*, h. 1650. Óleo sobre cobre, 21,5 x 18 cm., Barcelona, colección particular.



Figura 2. Marcos de Orozco, *Retrato de la Venerable Virgen Doña Marina de Escobar*, 1665. Grabado calcográfico, 257 x 159 mm., Madrid, Biblioteca Nacional, signatura: IH/2796.



Figura 3. Diego Valentín Díaz, *Cristo vestido de sacerdote*, h. 1640. Óleo sobre lienzo, 183 x 112 cm., Valladolid, iglesia de San Ildefonso.



Figura 4. Tomás Peñasco, *La canción mística de Marina Escobar*, h. 1645. Valladolid, monasterio de las Brígidas.



Figura 5. Tomás Peñasco, *La plática espiritual de San Ignacio a Marina Escobar*, 1645-50. Valladolid, monasterio de las Brígidas.

MONJAS, DAMAS Y COMEDIANTAS: CARAS DE UN MISMO PRISMA ESCÉNICO. LA MUJER Y EL TEATRO MUSICAL DEL SIGLO DE ORO

NUNS, LADIES AND COMEDIANTS:
FACES OF A SAME SCENIC PRISM.
THE WOMAN AND THE MUSICAL THEATER.
OF THE GOLDEN AGE

Cristina Bayón Álvarez
Conservatorio Superior Manuel Castillo de Sevilla, España

En la España del siglo XVII aparece una situación paradójica en cuanto al papel de la mujer en la música y concretamente en el teatro musical. Por un lado, aunque subsiste la idea de «mujer virtuosa» en la que cualidades como la belleza, pureza, castidad, obediencia y sumisión eran condición *sine qua non* para garantizar la honorabilidad femenina, las formas de pensamiento todavía mantienen la erudición como característica primordial en la mujer. Este hecho contribuyó a que las mujeres pudieran recibir una educación musical en la corte y el convento y que muchas de ellas fueran las protagonistas de fiestas teatrales cortesanas o autos sacramentales. Por otra parte, las mujeres dominarán la interpretación musical teatral. El oficio de actriz será una profesión económicamente rentable y de reconocimiento social y podrá ser ejercida por una mujer soltera sin llegar a perder su “honestidad”.

Palabras clave: Mujeres, actriz-cantante, teatro musical, autora de comedias, técnica vocal.

In 17th century Spain, there is a paradoxical situation regarding the role of women in music and specifically in musical theatre. On the one hand, although the idea of "virtuous woman" persists in which qualities such as beauty, purity, chastity, obedience and submission were *sine qua non* condition to guarantee female honor, the forms of thought still maintain erudition as primary feature in women. This contributed to the fact that women could receive a musical education in the court and the convent and that many of them were the protagonists of courtesan theatrical celebrations or *autos sacramentales*. On the other hand, women dominate theatrical musical performance. The office of actress will be an economically profitable profession with social recognition and can be exercised by a single woman without losing her "honesty".

Keywords: women, actress-singer, musical theatre, author of comedies, vocal technique.

El convento y su relación con el teatro.

La rígida sociedad patriarcal del siglo XVII solo aceptaba dos vías para salvaguardar la “honestidad” femenina, por un lado, la reclusión en un convento y por otro, el matrimonio. Como refiere Álvaro Torrente, el coste de las dotes matrimoniales fue creciendo a lo largo del siglo, por lo que muchas familias de la época tuvieron grandes dificultades para casar a sus hijas. Sin embargo, las dotes conventuales eran de menor cantidad y además, si la muchacha iba destinada a formar parte de una capilla musical podía ser eximida de pagar la dote. Por este motivo, no solo las familias nobles ingresaban a sus hijas en los conventos, sino que muchas de estas novicias procedían de familias de recursos más modestos (músicos de la Capilla Real o ministriales catedralicios) siendo instruidas por sus padres para su ingreso en el convento. Por otra parte, muchas de ellas eran doncellas formadas por los propios músicos catedralicios, como fue el caso de varias criadas berberiscas educadas por Francisco Peraza, organista de la catedral de Sevilla a finales del siglo XVI¹.

Según Pilar Ramos, la mujer que ingresaba en un convento hispánico podía dedicarse plenamente a cultivar la lectura, la escritura o la música, ya que la mayoría de ellos no mantenía una vocación activa relacionada con la sanidad, educación o caridad². Indudablemente este hecho facilitó que la mujer ocupara un lugar destacado en la interpretación musical religiosa, bien siendo maestra de capilla, cantante o instrumentista y además permitió que fueran económicamente independiente de sus familias, ya que esta profesión era retribuida. Matilde Olarte señala que no se conoce ningún manual o método para la educación musical que recibían las jóvenes, a diferencia de los seises. Sabemos las cualidades que debía tener una buena música a través de la correspondencia de abadesas con maestros de capillas u organistas, ya que eran éstos los que instruirían a las futuras maestras de capilla y éstas a la vez enseñarían a cantar y tañer instrumentos a las demás monjas. Entre las cualidades señaladas destacaba el tener una voz educada, el dominar el acompañamiento con órgano y arpa, leer bien música “a vista” y saber realizar un acompañamiento a varias voces³. Se sabe que muchas de estas monjas encargadas de la capilla musical componían música específica para fiestas importantes, tales como Navidad, Corpus, profesiones y tomas de hábito. Prueba de ello son las declaraciones del organista Antonio de la Cruz

¹ TORRENTE, A., *La Música en el s. XVII 3. Historia de la Música en España e Hispano América*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 67.

² RAMOS LÓPEZ, P., “Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII”, *Revista de Musicología. Actas IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I*. vol. 20, nº 1 (1997), p. 239.

³ OLARTE MARTÍNEZ, M., “Las monjas músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-monjas-musicas-en-los-conventos-espanoles-del-barroco-una-aproximacion-ethnohistorica/html/> (consultado el 28 de febrero de 2019).

Brocarte, en las que recomendaba a una compositora monja de gran valía que cantaba, tocaba el arpa y componía⁴.

Estas monjas cantantes e instrumentistas eran verdaderas virtuosas y sus cualidades eran alabadas por muchos músicos profesionales de la época. Pilar Ramos da buena muestra de ello en su artículo destacando el elogio que realiza Manuel Correa, famoso cantor de la Catedral de Sevilla a las cualidades canoras de Margarita, monja del convento de Santa Paula de Sevilla, quien no solo cantaba, sino que se acompañaba a sí misma⁵. Está claro que estas monjas cultivaban una técnica vocal depurada heredada de la tradición *belcantista* italiana, ya que como señala Ramos, se sabe que estas monjas tuvieron relación con los tratados musicales teórico-prácticos de la época como el *Arte Tripharia* de Juan Bermudo (1551), compendio dirigido a las monjas y dedicado a Doña Isabel Pacheco, abadesa del monasterio de Santa Clara de Montilla o la obra *Escuela Música* (1723) del teórico aragonés Pablo Nassarre, donde se hace referencia a la educación musical de las niñas organistas y al «buen cantar», proponiendo una serie de reglas para glosar o adornar la música⁶.

Pero, ¿qué relación mantuvieron monjas y actrices-músicas? En primer lugar, hemos de tener en cuenta que en esta época había un gran parecido entre la música teatral y otros géneros musicales eclesiásticos, ya que como refiere Luis Antonio González, un villancico y un tono teatral eran prácticamente lo mismo desde el punto de vista compositivo. Según el autor, la mayor preocupación de los moralistas de la época era que los cantores de iglesia, entre los que se encontraban también las monjas, imitaban el estilo gracioso, lascivo y afectuoso de las actrices-cantantes⁷. Muchas de estas monjas invitaban a las comediantas a los conventos para que las instruyesen en el arte de la gracia y el donaire, prueba de ello es el incidente acontecido en 1663 y que señala M^a Asunción Flórez, en el que la Inquisición tuvo que intervenir en el convento de las Descalzas Reales después de que las monjas interpretaran tonos profanos con los quiebros y gala de la voz propios de una actriz-cantante tras haber recibido clases de éstas en el propio convento⁸. En segundo lugar, sabemos que en los conventos se cultivaba también la música profana, ya que muchos de los tonos profanos eran vueltos “a lo divino” en forma de «contrafacta» y en muchas órdenes como la franciscana, se hicieron algunas regulaciones en las que se prohibía tocar y cantar música profana. Además, muchas de estas monjas habían sido actrices-cantantes en un momento de su vida y es obvio pensar que seguirían cultivando tonos

⁴ FLÓREZ ASENSIO, M. A., *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid: Música Hispana. Textos Estudios, 2006, p. 415.

⁵ RAMOS, *op. cit.*, (nota 2), p. 237.

⁶ *Ibidem*, p. 233.

⁷ GONZÁLEZ MARÍN, L. A., “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal”, *Anuario Musical*, 56 (2001), p. 85.

⁸ FLÓREZ ASENSIO, M. A., “Los vientos se paran oyendo su voz. De «partes de música» a «damas de lo cantado». Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de musicología*, XXIX, 2 (2006), p. 525.

profanos aun estando recluidas en el convento. Así pues, Flórez nos refiere el contrato firmado en 1653 por el autor Antonio de Rueda con Jerónima de Vargas para que la hija de ésta, Bernarda Manuela, una afamada actriz-cantante que profesaba en el convento de las Bernardas de Madrid pudiera salir de éste para representar en las fiestas del Corpus⁹. En tercer lugar, hubo jóvenes que se prepararon con maestros de capillas para ingresar en el convento y finalmente fueron actrices-músicas, como fue el caso de las hermanas Andrade también llamadas “las Tenientas”, que como señala Torrente, fueron hermanas de un cura de Toledo que se estaban preparando musicalmente para profesar en un convento y a quienes el marqués de Eliche “salvó” de su reclusión al proponerles que participaran en las representaciones palaciegas de 1657¹⁰. Por último, a diferencia de otros países europeos, en España la profesión de actor estaba muy ligada a la Iglesia, ya que, por un lado, los autos sacramentales eran interpretados por compañías de actores profesionales y, por otro lado, dichas compañías alquilaban corrales para actuar que dependían directamente de hospitales, destinando parte de la taquilla a la beneficencia. También los actores como gremio estaban vinculados con la Iglesia a través de la Cofradía de la Novena o del Gremio de los Representantes cuya sede estaba en la Iglesia de San Sebastián, donde según Flórez, los actores tenían propia capilla y derecho a entierro¹¹. La estrecha relación entre compañías teatrales e Iglesia hizo que muchos de los actores y actrices se recluyeran los últimos días de su vida en conventos, bien por sincera vocación o por falta de recursos económicos a la hora de su retiro.

Dama de Corte y dama de Teatro, un binomio singular.

En el siglo XVII la educación musical era una de las “virtudes” que debía poseer una dama de la alta sociedad o de clase media acomodada. Cantar, danzar o tañer algún instrumento eran las habilidades que debían desarrollar estas mujeres, las cuales lograron alcanzar una gran destreza musical sobre todo en lo que al canto se refiere. Según indica M^a Asunción Flórez, se tiene constancia de que conocían las bases de la técnica vocal italiana puesto que hay escritos donde se distinguía entre cantar con arte y destreza y tener buena voz¹².

Hoy en día no se tiene constancia de la existencia de escuelas dedicadas a la educación musical en España fuera del ámbito religioso o universitario. Normalmente las damas de la corte o de la alta sociedad aprendían a través de maestros particulares, ya fueran organistas o maestros de capilla. Los músicos de la Real Cámara o Real Capilla eran los encargados de enseñar a la familia real y a las damas de la corte. Por otra parte, aunque el nivel musical de dichas intérpretes era bastante elevado no eran consideradas como profesionales, hecho que no ocurría con sus homólogos masculinos.

⁹ FLÓREZ ASENSIO, M. A., *Músicos de compañía y empresa teatral en el siglo XVII. Volumen 1*, Kasel: Edition Reichenberger, 2015, p. 231.

¹⁰ TORRENTE, *op. cit.*, (nota 1), p. 66.

¹¹ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 4), p. 403.

¹² FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 8), p. 529.

Las mujeres nunca pertenecieron a la Capilla Real ni a la Real Cámara, ya que todos sus integrantes eran varones e incluso para cantar las voces agudas se servían de falsetistas o capones. Según Pilar Ramos, la actividad de estas damas solo se ha podido documentar cuando sus nombres aparecen en alguna relación de fiestas y representaciones palaciegas o en algunos libros de cuentas de palacio o casas nobles, registrándose como dama, criada, menina o incluso como “mujer/hija/ o hermana de”.¹³

Así pues, ¿qué clase de música interpretaban estas mujeres y dónde la interpretaban?

En el Siglo de Oro había dos ámbitos musicales perfectamente diferenciados para la práctica musical, la iglesia y el teatro. Pero además de éstos había un tercero, la música de cámara o civil, que como bien refiere Luis Antonio González compartía características con la música que se interpretaba en la iglesia y el teatro. En primer lugar, la música de cámara puede asimilarse al teatro por repertorio, ya que en ambos se cantaban tonos humanos (piezas musicales monódicas y polifónicas provistas de copla y estribillo) y, en segundo lugar, los cantantes de música civil tenían una gran formación técnica al igual que el cantor de iglesia e incluso un intérprete podía pertenecer a una capilla musical y ser cantor de cámara al mismo tiempo¹⁴. Por tanto, a no ser que profesaran en un convento, las damas de la corte realizaban tanto música de cámara como teatro cortesano.

Sabemos que en el ámbito cortesano las mujeres lucían sus destrezas musicales en el ámbito privado, organizándose recitales en muchas casas nobles además de palacio, como las acontecidas en la casa de los príncipes de Esquilache durante la estancia del cardenal Barberini en Madrid o en los apartamentos de la condesa de Olivares. Según Ramos, se tiene constancia del buen hacer de las damas músicas de la reina Margarita de Austria a través de la dedicatoria recogida en el tratado *Nuevo modo de Cifra para tañer la guitarra* del músico de cámara Nicolao Doizi de Velasco, donde refiere componer algunos tonos para tres criadas de la citada reina que tenían buena voz¹⁵. También Góngora en uno de sus sonetos alaba la destreza de Catalina de Acuña, célebre intérprete y dama de corte de esta reina. Por otra parte, Flórez nos dibuja la existencia de un grupo de cámara femenino en la corte de la reina Isabel de Borbón que podría ser parecido al célebre *Concerto delle Dame* de la corte de Ferrara, donde un grupo de tres damas (Laura Peperata, Livia da Arco y Anna Guarinna) eran famosas por su gran virtuosismo a la hora de cantar y tocar instrumentos. Ella defiende esta idea basándose en la reclamación a cuenta de su dote que realiza en 1634 Ana M^a Andrada, quien se declara «música de cámara de la reina». También le sirve como argumento a la investigadora el hecho de que muchas de las representaciones teatrales palaciegas fueron interpretadas por las propias damas y meninas. Son muchos los datos referidos a las representaciones de máscaras (espectáculo sin texto

¹³ RAMOS LÓPEZ, P., “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar*, 37 (2013), p. 220.

¹⁴ GONZÁLEZ, *op. cit.*, (nota 7), p. 85.

¹⁵ RAMOS, *op. cit.*, (nota 2), p. 238.

dramático que combinaba música, danza y escenografía) u obras teatrales privadas que realizaban las damas de la burguesía, nobleza o realeza. Flórez destaca el virtuosismo de una criada negra portuguesa que interpretó el papel de *la Noche* en *La Gloria De Niquea* (1622) fiesta teatral escrita por el Conde de Villamediana (gentilhombre de la casa de la reina) para la fiesta de Aranjuez en la que se conmemoraba el primer cumpleaños de Felipe IV como rey¹⁶. Esther Borrego señala que esta obra fue interpretada por todas las damas nobles y señoritas de Palacio, entre las que se encontraban María de Guzmán, joven hija del Conde Duque de Olivares, Leonor de Guzmán, hermana del valido, las hermanas Margarita y Francisca de Tábara, Margarita Zapata, probablemente familia del Cardenal Zapata, la infanta María que hacía de *Niquea* y la reina que interpretaba la diosa de la Hermosura¹⁷. Álvaro Torrente también señala la máscara interpretada en Valladolid en 1605 con motivo del nacimiento del futuro Felipe IV, cuya música fue interpretada por la Capilla Real, seis meninas que encarnaban a las virtudes y la propia infanta que también interpretaba a la séptima virtud¹⁸.

Pero la inquietud intelectual de estas damas y su afán por desarrollar aún más sus habilidades musicales hizo que muchas de ellas pertenecieran a célebres academias literarias. Según Torrente, aunque en un principio el objetivo de estas academias fue predominantemente literario, sus integrantes se fueron interesando poco a poco por las innovaciones científicas, recibiendo el nombre por parte de sus detractores de “novatores” y estableciendo el comienzo de la época pre-ilustrada hispánica. Sin embargo, la música estuvo presente desde el principio desde el punto de vista práctico y no como disciplina propiamente dicha, salvo determinadas ocasiones. Muchas de las damas de la corte acudían con el rostro cubierto a dichas sesiones para cantar o toñer la guitarra. El investigador señala que en la obra *El diablo cojuelo* (1641) de Luis Vélez de Guevara se hace referencia a una academia a la que asisten tres damas con el rostro velado que tras la lectura de un soneto sacaron una guitarra, la templaron y cantaron un romance a tres voces. Alonso de Castillo Solórzano en su obra *Las harpías* (1631) describe también la asistencia de damas embozadas que interpretaron algunas obras en otra academia¹⁹. Igualmente, Asunción Flórez nombra algunas de estas academias literarias como *La Peregrina* en Madrid y la Academia sevillana reunida en torno al pintor Pacheco, donde se daba cita la pintora, poetisa y música Isabel Sánchez Coello²⁰.

¹⁶ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 4), p. 411.

¹⁷ BORREGO GUTIÉRREZ, E., “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt a.M., Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 337-352. Disponible en: Biblioteca Virtual Cervantes. AISO. ACTAS VI (2002), https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_027.pdf (consultado el 6 de marzo de 2019).

¹⁸ TORRENTE, *op. cit.*, (nota 1), p. 337.

¹⁹ *Ibídem*, pp. 239-241.

²⁰ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 4), p. 413.

Hasta aquel momento, monjas y damas músicas no fueron reconocidas como profesionales del sector artístico, aun teniendo muchas de ellas un oficio remunerado e independencia económica familiar, como fue el caso de las monjas músicas. Sin embargo, en el mundo teatral público la posición femenina fue completamente diferente, ya que el oficio de actriz tenía un gran reconocimiento social y proporcionaba estabilidad económica a toda mujer que lo ejerciera ya fuera soltera, casada y viuda. Por otra parte, no sólo estas mujeres tenían reconocimiento profesional, sino que fueron la base para la existencia de músicas profesionales.

Autoridad femenina en corrales y procenios.

Tal como refiere Manuel V. Diago, el origen del teatro profesional acontece en la primera mitad del s. XVI en el seno del teatro religioso, donde artesanos de diferentes gremios tenían a su cargo las representaciones del Corpus. El teatro profano de esta época procedía del ambiente aristocrático y universitario y sirvió de modelo argumental para las farsas y comedias que empezaron a crear estos incipientes aprendices de actores²¹. Sin embargo, la incorporación de la mujer al teatro no verá la luz hasta finales del siglo XVI y concretamente gracias a la influencia de una compañía de actores italianos que representaba en España desde 1574. Dicha compañía era la denominada “Los Confidentes”, liderada por el famoso capo-cómico Alberto Naselli (apodado Ganassa) junto a su mujer y actriz Barbara Flamina.

Como señala Teresa Ferrer, en 1587 dicha compañía solicita permiso al Consejo de Castilla para que las actrices de la misma pudieran representar comedias en el Corral del Príncipe, alegando que “las comedias que traen para representar no se podrán hacer sin que las mujeres que en su compañía traen las representen, y porque demás de que en tener esta licencia no se recibe daño de nadie antes mucho aumento de limosna para los pobres”. Según la autora, el Consejo decretó la licencia el 18 de noviembre de ese mismo año tras comprobar que esas mujeres eran casadas e iban acompañadas de sus maridos, prohibiendo además el travestismo de mujeres y hombres en la escena²². Según Ferrer, no debemos conceder enteramente a los italianos el mérito de la incorporación de la mujer a las tablas escénicas, ya que unos meses antes un grupo de catorce actrices encabezado por Mariana Vaca y María de la O que reivindicaron su derecho a representar en los escenarios tras la prohibición de actuación de mujeres promulgada por una junta de Reformación en junio de 1586. Carmen Sanz y Bernardo J. García refieren

²¹ DIAGO, M. V., “La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de las tres Comedias de Joan Timoneda), *Criticón*, 63 (1995), p. 104.

²² FERRER VALLS, T., “La Incorporación de la mujer a la empresa teatral: Actrices, Autoras y Compañías en el Siglo de Oro”, en DOMÍNGUEZ MATITO Francisco y BRAVO VEGA, Julián (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160. Disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd6r8> (consultado el 13 de febrero de 2019).

que este voto pudo deberse a un endurecimiento del control de la moral pública, ya que las actrices empezaron a utilizar una serie de recursos escénicos bastante sensuales y lascivos²³. Sin embargo, Ferrer apunta que dicha censura transitoria pudo deberse a la necesidad de controlar un fenómeno que hasta la fecha no había sido necesario controlar, ya que la presencia de mujeres en los escenarios había sido muy escasa en fechas anteriores a este suceso²⁴. No obstante, según señala esta investigadora, dichos argumentos morales les sirvieron a estas mujeres para responder a dicha negativa en el mismo tono moralizante. Así, por ejemplo, las actrices señalan que la ausencia de sus maridos podría ocasionar relaciones extramatrimoniales o incluso que el travestismo al que se verán sometidos sus maridos por la ausencia de mujeres en el teatro podría llevarlos por la senda del pecado. A pesar de haber sido apoyado dicho memorial por el Procurador General de la Villa, Gonzalo de Monzón, en nombre de los hospitales de la Pasión y Soledad, dicha protesta no tuvo ningún efecto, sin embargo, allanó el camino a “Los Confidentes” para la vuelta de la mujer a la interpretación²⁵.

A partir de este momento las mujeres tendrán una posición predominante dentro de la representación teatral aurea hispánica, sobre todo en lo que se refiere a la parte musical propiamente dicha. Pero, ¿qué hecho propició que la mujer pasase de la censura a la hegemonía escénica?

Para Asunción Flórez el hecho de que estas mujeres se enfrentaran a las autoridades con mayor vehemencia que sus compañeros masculinos implicó que ocuparan un nivel jerárquico superior dentro de las compañías teatrales. Por otra parte, a lo largo de todo el siglo XVII la música ocupó un papel muy importante dentro del teatro áureo, ya que pasó de ser música meramente incidental a formar parte de nuevos géneros musicales escénicos como fiestas teatrales, zarzuelas u óperas. Las actrices serán las protagonistas de estos nuevos géneros, ya que desarrollarán una mayor destreza escénica que sus compañeros actores. Así pues, el hecho de saber cantar, danzar, gesticular y tocar instrumentos unido a poseer una “buena cara” y a un “buen talle” hará que estas intérpretes sean muy valoradas por el público y consecuentemente tuvieran un mayor sueldo y mejor posición que los actores dentro de la compañía²⁶. Consecuentemente, las mujeres serán las encargadas de cantar todos los papeles (masculinos y femeninos) en nuestro teatro musical y excluirán a los hombres (solo los cantores de la Capilla Real cantarían algunos tonos polifónicos y determinados actores interpretarían a los *graciosos*).

Por otro lado, hubo una relación estrecha entre la introducción de la *seconda prattica* y el *recitar cantando* en el teatro musical español y el papel que juega la mujer en ello. Es sabido que la *seconda prattica* italiana estaba íntimamente ligada a la célebre «teoría de los afectos» en la que deleitar,

²³ SANZ C. y GARCÍA, B. J., “El «oficio de representar» en España y la influencia de la commedia dell’arte (1567-1587), *Cuadernos de Historia Moderna*, 16, 1995, p. 476.

²⁴ FERRER, *op. cit.*, (nota 22), p.150.

²⁵ *Ibídem*, pp. 142-143.

²⁶ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 9), p. 222.

conmover y persuadir eran las bases de esta nueva música. Aunque la introducción de esta forma de componer fue muy criticada en España, nuestras actrices-cantantes se tomaron muy en serio estas tres premisas y se ayudaron de sus dotes para la danza y el canto para llevarlas a la práctica. Según Pilar Ramos, esta nueva música fue duramente criticada por los moralistas de la época debido a tres factores relacionados directamente con la mujer: la zarabanda, la música como “afeminadora” del hombre y el travestismo femenino.

La zarabanda de la primera mitad del siglo XVII era una danza interpretada en muchas corralas y teatros hispánicos que se caracterizaba por tener un tiempo rápido, un *ostinato* armónico (I-IV-I-V) y llevar una melodía cantada. A primera vista podría parecer una danza inocente si no fuera por los movimientos y gestos lascivos con que las actrices acompañaban esta danza. Según refiere Ramos, es por este motivo por el que se prohibió legalmente este baile en los escenarios e hizo que se identificara a la nueva música con la mujer y todas sus connotaciones (lo lascivo, lo fatuo, lo inconstante, el cuerpo, lo vano...).

En cuanto al segundo factor, Ramos refiere que en el siglo XVII se vuelve a retomar la idea de Platón y Boecio de que la música afemina al hombre, constituyendo un argumento muy a la mano de los censores y moralistas teatrales. Incluso el propio Pietro Cerone en su obra *El Melopeo* señala que la música es propia de mujeres, personas afeminadas y holgazanas.

Por último, en relación al travestismo la investigadora señala que en España se vive una situación muy diferente al resto de países europeos, ya que serán las mujeres las que cantarán tanto los roles masculinos como femeninos a diferencia de Italia donde *castrati* y *prime donne* se disputaban el primer puesto dentro de los escenarios o Inglaterra, donde los papeles femeninos serán representados por hombres. El hecho de que las mujeres fueran las únicas con habilidades musicales hizo que tuvieran que interpretar también los papeles masculinos aun no cumpliendo el principio de «verosimilitud» del teatro áureo. Según la autora era más verosímil y preferible que una mujer cortejara a otra mujer antes que lo hiciera un castrado. También añade que el hecho de que las mujeres se travistieran favorecía el enredo de la representación e incluso cuestionaba las interpretaciones esencialistas sobre el género que las autoridades políticas y religiosas querían imponer, ya que demostraban que la masculinidad o feminidad era un papel que cualquiera podía interpretar si tenía la vestimenta apropiada²⁷.

La introducción de la *seconda prattica* en España conllevó a que primara el texto sobre la música requiriendo a la actriz una buena articulación, gran expresividad y dominio de la prosodia del verso. Con la llegada del *recitar cantando* se impone la monodia acompañada frente a los tonos humanos polifónicos y se les exige a las cantantes una técnica vocal

²⁷ RAMOS LÓPEZ, P., “Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro” en MACHADO.M. (Ed.), *Música y mujeres: género y poder*, Madrid: Cuadernos inacabados, 1998, pp. 42-49.

más depurada. Así pues, la educación musical pasará a formar parte esencial de la técnica profesional actoral.

Pero, ¿dónde se formaban estas actrices-cantantes y qué técnicas dominaban?

Asunción Flórez refiere que no parece que existieran escuelas públicas en las que se enseñara musicalmente a los actores. Probablemente el aprendizaje se realizara de forma particular a través de músicos de la Capilla Real o la Real Cámara o incluso muchos de los actores habrían sido instruidos como seises por sacristanes organistas o cantores de capillas catedralicias. Otra posibilidad fue la formación dentro de la misma compañía a través de sus músicos o de la propia familia, ya que muchas actrices-cantantes se casaban con estos actores y músicos para no abandonar la profesión creando auténticas dinastías. Lo que sí está claro es que los actores y actrices no estaban ajenos a las innovaciones musicales y técnicas que se estaban llevando a cabo en la música civil, religiosa o palaciega, ya que como señala Flórez, muchos autores de compañías teatrales acudían a músicos al servicio del rey y capillas catedralicias para que les compusieran tonadas para sus representaciones, otros eran familiares de músicos de la Capilla Real (como fue el caso de Juan Manzana, hermano de un músico de la Real Cámara), otros vivían en el barrio teatral madrileño junto a músicos del rey, otros como Manuel de Villaflor y su mujer Sabina Pascual pertenecieron a la sociedad intelectual madrileña o incluso los actores y actrices de las compañías de título se codeaban tras las representaciones teatrales con reyes, nobles y altas autoridades eclesiásticas²⁸.

Hay que destacar que estas actrices debieron poseer una buena técnica vocal, ya que como refiere la investigadora, ofrecían conciertos públicos, participaban en festejos dinásticos relevantes e incluso ofrecían conciertos privados a reyes compitiendo con los músicos al servicio de la Casa Real²⁹.

Aunque no existen tratados de canto de la época, M.^a Asunción Flórez plantea que se pueden establecer una serie de hipótesis sobre la técnica vocal empleada por estas actrices-cantantes a través de otros documentos conservados como son los tratados musicales de Nassarre o de Lorente, o escritos de otra índole (como los manuales de oratoria sacra de Francisco Sobrecasas o los comentarios de los extranjeros y viajeros residentes en España en la época)³⁰. No sería descartable que las actrices- cantantes de la época conocieran la técnica vocal italiana desarrollada a finales del siglo XVI y perfeccionada a lo largo del XVII, y que incluía no solo aspectos vocales como el fiato, la impostación, la utilización de registros vocales o la proyección, sino también la dicción³¹. Ese dominio de la técnica vocal

²⁸ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 9), pp. 242-246.

²⁹ *Ibídem*, p. 266.

³⁰ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 4), p. 437.

³¹ Es una hipótesis que sostienen Flórez Asensio y Rafael Maestre, este último en “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, en DÍEZ BORQUE, J. M^a, *Actor y técnica de*

permitiría a las intérpretes adecuarse al escenario en el que actuasen y modificar la técnica dependiendo del escenario en el que estuviesen. Así pues, aunque en un corral de comedias la actriz estaba en contacto directo con el público al acercarse a la orilla del tablado, tendría problemas a la hora de proyectar su voz, puesto que la mampostería y grosor de las tablas del corral dificultarían dicha proyección, sin embargo, la acústica en teatros como el Coliseo del Buen Retiro facilitaría la proyección vocal de la cantante³². Otro aspecto importante respecto a la proyección vocal sería el hecho de que muchas de estas actrices o incluso niñas cantaban en los carros gremiales de las procesiones religiosas. Según Teresa Ferrer, estos carros iban sobre ruedas, eran de gran tamaño y con una decoración profusa representando a cada gremio participante, por lo que la proyección vocal también se resentiría³³.

Por otra parte, en la España de la época se otorgaba gran importancia a la declamación del texto poético y a la interpretación de los valores expresivos, quedando la música subordinada a la expresión teatral. Por lo tanto, a los aspectos vocales anteriormente mencionados se les uniría una serie de parámetros técnicos utilizados por los actores barrocos para la composición de los personajes y que, evidentemente, también utilizarían los intérpretes a la hora de cantar, ya que el hecho de que hubiera una musicalidad implícita en el texto favorecía enormemente el paso del teatro cantado al hablado. Estos parámetros son de tres tipos: fónicos, técnico-modulantes y expresivos³⁴.

En lo que respecta a los aspectos fónicos, el tono (agudo o grave) se podía modificar según las necesidades escénicas. También se modificaría el volumen con el fin de expresar distancias tanto “espaciales” como “psicológicas” y “sociales” entre los personajes, utilizando también el timbre y distintos tipos de emisión para la caracterización musical de personajes estereotipados que debían comportarse según las normas del decoro, es decir, según su rango social.

Los aspectos técnico-modulantes se relacionan con el uso de las inflexiones de la voz y de la entonación –muy importantes en este tipo de representaciones–, así como con una buena articulación. Por tanto, las actrices-cantantes no solo articularían muy bien el texto cantado, sino que, a la hora de interpretar distintas coplas con la misma música, debían tener en cuenta estos parámetros de entonación y utilizarían infinidad de recursos dinámicos y expresivos para que cada una de estas coplas no fuera percibida por el público como una simple cantilena.

representación del teatro clásico español. Edición de M^a Díez Borque, Londres: Támesis Books Limited, 1989, pp. 177-193.

³² RODRÍGUEZ CUADROS, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998, p. 451.

³³ FERRER VALLS, T., “La fiesta en el Siglo de Oro: En los márgenes de la ilusión teatral”, en DÍEZ BORQUE, J. M^a, J.M. (coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la acción cultural de España (SEACEX), 2003, p. 35.

³⁴ FLÓREZ, *op. cit.*, (nota 4), pp. 396-399.

Atendiendo a parámetros expresivos, en las fuentes de la época aparecen indicaciones expresivas referidas a la voz (afeminada, amenazadora, cruel, etc.). Según Flórez Asensio, no solo debía existir un código gestual asociado a la representación, sino que también habría existido un código sonoro influido por los tratados de oratoria clásica. Por tanto, se vuelve a poner de manifiesto la importancia de la expresividad en la representación de estos tonos.

Pero no solo las mujeres eran intérpretes en el teatro musical hispánico, sino que muchas compusieron tonos humanos, otras fueron autoras de comedias e incluso muchas de ellas se dedicaron a la empresa teatral.

En lo relativo a la composición, Pilar Ramos y Álvaro Torrente refieren que durante la primera mitad del siglo XVII no existía el término “compositor” ni el de “obra” entendiendo ésta como algo cerrado y original, sino que los músicos de las compañías se dedicaban a “arreglar” los tonos humanos basados en melodías populares que podían haberse utilizado en otras representaciones teatrales, por lo que según Ramos, dada la enorme importancia que tuvo la mujer en el teatro áureo no es de extrañar que estas mujeres hubieran “arreglado” o compuesto algunos de estos tonos³⁵. Torrente señala que, en la segunda mitad de este siglo, las compañías pedirán a muchos compositores eclesiásticos y palaciegos algunos tonos o incluso hubo determinados compositores como Juan de Serqueira o Gregorio de la Rosa que fueron compositores de compañía teatral³⁶. Volviendo a la teoría de Ramos, considero que en esta segunda mitad de siglo alguna mujer pudo componer algún tono, aunque de momento no haya documentación que lo acredite.

Son varios los investigadores que han escrito sobre mujeres autoras de comedias. Entre ellos figura Juan Luis Montousse, quien realiza un artículo relativo a la obra de Ana Caro Mallén, autora de la comedia caballeresca *El conde de Partinuples* publicada en 1653 en *Laurel de comedias de diferentes autores. Cuarta parte*. Según Montousse, dicha autora tuvo que ser famosa, ya que es citada como “décima musa sevillana” en la obra *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara y Rodrigo Caro describe en su obra *Varones Ilustres de Sevilla* la gran ovación que el público dedicaba a sus comedias. Además, se sabe que frecuentaba la academia literaria del conde de la Torre en Madrid, allá por 1645. Solo se conservan dos de sus muchas comedias, la mencionada anteriormente y *Valor, agravio y mujer*³⁷. Otros nombres conocidos fueron Leonor de Cueva, dramaturga sevillana a quien Lope de Vega en su obra *El laurel de Apolo* la acusa de haberse travestido de hombre para poder estudiar en la Universidad de Salamanca. Lo cierto es que parece ser que Feliciana tuvo gran éxito con sus comedias ante el rey Felipe IV y no basó su obra en las premisas que Lope recogió en *su Arte nuevo de*

³⁵ RAMOS, *op. cit.*, (nota 2), p. 241.

³⁶ TORRENTE, *op. cit.*, (nota 1), p. 66.

³⁷ MONTOUSSE VEGA, J. L., “«Si me buscas me hallarás»: la configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro en *El Conde de Partinuples*”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, T. 44-45 (1994-95), p. 8.

hacer comedias, por lo que la historia del travestismo pudo ser una venganza de Lope ante la dramaturga. Feliciana González también nos detalla el nombre de otras célebres dramaturgas como María de Zayas, Leonor de la Cueva, Sor Marcela de San Félix, Ángela de Acebedo o Mariana de Carvajal. Dicha autora refiere que a este oficio se dedicaron sobre todo mujeres provenientes de la nobleza con poca carga familiar, ya que o bien eran monjas o se recluyeron posteriormente en un convento, viudas o excepcionalmente solteras como fue el caso de María de Zayas y Ana Caro³⁸.

Además de la autoría de obras, algunos investigadores hablan del papel de la mujer como «protodirectoras», es decir, mujeres encargadas de la puesta en escena y la escenificación de las obras. Hay que tener en cuenta que la figura del director de escena no aparece en Europa hasta finales del siglo XVIII, por lo que no es de extrañar que estas mujeres que fueron protagonistas del teatro áureo se encargaran también de las tareas escénicas. Así pues, Margarita Reiz cita a Fernando Doménech y señala tres tipos de «protodirectoras» en el teatro del Siglo de Oro: las autoras de comedias, encargadas de la puesta en escena en el teatro comercial, corrales y gran parte de representaciones palaciegas, las monjas, encargadas del teatro conventual y las damas, encargadas de las «fiestas de damas» de la corte española³⁹.

Por último, hemos visto como la vida de la actriz-cantante estuvo ligada desde el comienzo de su profesionalización a la figura masculina, ya que en un principio debían estar casadas para poder actuar en un escenario. Este hecho unido al miedo a perder su carrera interpretativa al casarse con otro hombre que no perteneciera al círculo del teatro musical hizo que se crearan verdaderas dinastías, como las del célebre «autor de comedias» Antonio de Escamilla o del arpista Antonio de Borja. La creación de estas dinastías permitió posteriormente que no solo muchas de las hijas de «autores» y actores conocidos fueran actrices aun estando solteras o viudas, sino que pudieran ser apoderadas o «autoras de comedias» por sí mismas. El término «autor de comedias» equivaldría en el siglo XVII al de empresario teatral y era un título cuyo nombramiento dependía directamente del Consejo Real a través de la persona del Protector. Según Teresa Ferrer, estos «autores» debían presentar la lista de los miembros de sus compañías por Cuaresma, época en la que se formaban las compañías para el nuevo año teatral. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVII cuando aparecen las primeras «autoras de comedias». Ferrer refiere que la primera mujer documentada como autora es Margarita de Zuazo, quien asume la dirección de la compañía que antes dirigía Jerónimo de Sandoval. La investigadora refiere varias

³⁸ GONZÁLEZ SANTAMERA, F., «Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente», en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000, p. 50.

³⁹ REIZ, M., «Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro español», *Verbeia*, 1 (2016), p. 270. Cita a Fernando Doménech, «Protodirectoras en la Historia del Teatro Español» en HORMIGÓN, J.A. (ed.), *Directoras en la Historia del Teatro Español (1550-2002)*, vol. 1, Madrid: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 2004.

situaciones por las que una mujer podía acceder a esta profesión: en primer lugar, estar casada con un autor, ya que los maridos les otorgaban a las esposas poderes económicos e incluso los bienes matrimoniales eran gananciales, en segundo lugar, por divorcio o enfermedad del marido, en tercer lugar, por viudedad y por último lugar por ser hija de autor⁴⁰.

Conclusiones.

Aunque la sociedad del siglo XVII era completamente patriarcal y las mujeres fueron un blanco fácil para la mayor parte de los moralistas y censores teatrales, estas mujeres lograron tener una profesión remunerada no ligada a la figura masculina, ya fuera como cantante de una capilla conventual, dramaturgas, cantantes de cámara, actrices-cantantes o empresarias teatrales. Mi más sincera admiración a este grupo de mujeres que pasaron de ser “virtuosas morales” a “virtuosas de lo interpretado”.

BIBLIOGRAFÍA:

- BORREGO GUTIÉRREZ, E., “Poetas para la Corte: una fiesta teatral en el Real Sitio de Aranjuez (1622)”, *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt a.M., Iberoamericana-Vervuert, 2004, pp. 337-352. Disponible en: Biblioteca Virtual Cervantes. AISO. ACTAS VI (2002), https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_027.pdf (consultado el 6 de marzo de 2019).
- DIAGO, Manuel V., “La mujer en el teatro profesional del Renacimiento: entre la sumisión y la astucia (A propósito de las tres Comedias de Joan Timoneda)”, *Criticón*, 63 (1995), pp. 103-119.
- FERRER VALLS, Teresa, “La fiesta en el Siglo de Oro: En los márgenes de la ilusión teatral”, en DÍAZ BOHORQUEZ, J. M.(coord.), *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, Sociedad Estatal para la acción cultural de España (SEACEX), 2003, pp. 27-37.
- FERRER VALLS, Teresa, “La Incorporación de la mujer a la empresa teatral: Actrices, Autoras y Compañías en el Siglo de Oro”, en DOMÍNGUEZ MATITO Francisco y BRAVO VEGA, Julián (eds.), *Calderón entre veras y burlas. Actas de la II y III Jornadas de Teatro Clásico de Universidad de La Rioja*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2002, pp. 139-160. Disponible en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjd6r8> (consultado el 13 de febrero de 2019).
- FLÓREZ ASENSIO, M^a Asunción, “Los vientos se paran oyendo su voz. De «partes de música» a «damas de lo cantado». Sobre la evolución de la técnica

⁴⁰ FERRER, *op. cit.*, (nota 22), pp. 151-155.

- vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII”, *Revista de musicología*, XXIX, 2, (2006), p. 521-536.
- FLÓREZ ASENSIO, Mª Asunción, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid: Música Hispana. Textos Estudios, 2006.
- FLÓREZ ASENSIO, Mª Asunción, *Músicos de compañía y empresa teatral en el siglo XVII. Volumen 1*, Kasel: Edition Reichenberger, 2015.
- GONZÁLEZ MARÍN, L. A., “Aspectos de la práctica musical española en el siglo XVII: voces y ejecución vocal “, *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 83-95.
- GONZÁLEZ SANTAMERA, Felicidad, “Leonor de la Cueva y Silva, una escritora ausente”, en GARCÍA LORENZO, L. (ed.), *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Festival de Almagro/Universidad de Murcia, 2000, pp. 47-80.
- MAESTRE, Rafael, “El actor calderoniano en el escenario palaciego”, En DÍEZ BORQUE, J.M. (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis Books Limited, 1989, pp. 177-193.
- MONTOUSSE VEGA, J. L., “«Si me buscas me hallarás»: la configuración del discurso femenino en la comedia de Ana Caro en *El Conde de Partinuples*”, *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, tomo 44-45 (1994-95), pp. 7-28.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, “Los estudios de género y la música ibérica del siglo XVII”, *Revista de Musicología. Actas IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología: la investigación musical en España: Estado de la cuestión y aportaciones I*. vol 20«, nº1 (1997), pp. 231-243.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, “Mujeres, música y teatro en el Siglo de Oro” en MACHADO, M. (Ed.), *Música y mujeres: género y poder*, Madrid: Cuadernos inacabados, 1998, pp. 39-62.
- RAMOS LÓPEZ, Pilar, “Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres”, *Brocar*, 37 (2013), pp. 207-223.
- REIZ, Margarita “Breve historia gráfica de la mujer en el teatro. Desde los orígenes al Siglo de Oro español”, *Verbeia*, 1 (2016), pp. 259-272.
- RODRÍGUEZ CUADROS, E., *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid: Castalia, 1998.
- SANZ AYÁN Carmen y GARCÍA GARCÍA, Bernardo J., “El «oficio de representar» en España y la influencia de la commedia dell’arte (1567-1587)”, *Cuadernos de Historia Moderna*, 16 (1995), pp. 475-500.
- TORRENTE, Álvaro, *La Música en el s. XVII 3. Historia de la Música en España e Hispano América*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- OLARTE MARTÍNEZ, M., “Las monjas músicas en los conventos españoles del Barroco. Una aproximación etnohistórica”, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-monjas-musicas-en-los-conventos-espanoles-del-barroco-una-aproximacion-ethnohistorica/> html/ (consultado el 28 de febrero de 2019).

FERNÁN CABALLERO Y EL MODELO AUTORIAL FEMENINO

FERNÁN CABALLERO
AND THE FEMALE AUTHORIAL SELFPRESENTATION

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla, España

A mediados del siglo XIX, Cecilia Böhl de Faber decide lanzarse a la palestra literaria con una serie de novelas que pronto se convirtieron en modelos de una nueva manera narrativa. Desde el principio su intención fue construirse un espacio propio y distintivo frente a las grandes autoras de su tiempo, en las antípodas morales de George Sand y que no coincidía con la mayor tipología autorial del romanticismo (el genio, encarnado en Gertrudis Gómez de Avellaneda), ni tampoco con los valores que la literatura femenina afirmaba como propios de su sexo (Carolina Coronado). Eligiendo el pseudónimo masculino de Fernán Caballero, desafió aquellas otras fórmulas anteriores, afirmó la importancia de su novedosa propuesta y preparó el modelo narrativo realista.

Palabras clave: Fernán Caballero, crítica feminista, modelo autorial, siglo XIX.

By mid-nineteenth century, Cecilia Böhl de Faber decides to come to the literary fore by publishing a series of novels that soon became models of a new narrative trend. From the beginning, her intention was to build her own distinctive space, morally opposed to George Sand, and one which did not coincide with the main authorial paradigm of Romanticism (the genius, as exemplified by George Sand or Gertrudis Gómez de Avellaneda), nor with the values that women's literature affirmed as belonging to their own sex (according to Carolina Coronado). Through the masculine pseudonym of Fernán Caballero, she challenged those other previous formulas, stressed the importance of her innovative proposal and set the ground for the realistic narrative model.

Keywords: Fernán Caballero, feminist criticism, authorial self-representation, 19th Century.

La decisión de Cecilia Böhl de Faber de profesionalizarse como escritora debió estar precedida por un proceso largo, complejo y salpicado de dudas. Todavía en 1835 escribía la conocida carta a *El Artista*, asegurando que el relato “Una madre o El combate de Trafalgar”, publicado por la revista, había sido remitido a ésta por su madre sin haber consultado con la autora, que nunca hubiera dado su aprobación. Dos años antes su padre había

hecho llegar a su amigo Julius otra narración, “Sola”, como muestra de las aficiones literarias de su hija¹. Aquel envío no significaba, sin embargo, que Johann Nikolaus aprobase la incorporación de las mujeres a la actividad artística, postura en la que había siempre chocado con su esposa, la muy dinámica Paquita Larrea². De hecho, solo una vez muerto el padre, viuda de su segundo esposo y casada por tercera vez, Cecilia escribe a Julius la interesante carta de 1845 en la que ya se adivina su intención de dar publicidad a sus escritos, sobre los que habla con ilusión; quizá pensaba entonces dirigirlos al público alemán, apoyándose en la influencia de aquel viejo amigo que ya había debido de servirle como intermediario en la publicación de “Sola”³.

Lo cierto es que desde sus primeros pinitos como escritora, ya en los años veinte (según se deduce de su epistolario), hasta la publicación en 1849 de *La Gaviota*, transcurrieron seguramente más de veinte años en los que debió de vivir con íntima tensión la discordancia entre sus aspiraciones literarias y la convicción de que su papel social era incompatible con aquellas⁴. Cuando en 1848 se anima por fin a escribir a José Joaquín de Mora, traductor y editor en su periódico *El Heraldo* de aquel primer éxito novelesco, había tenido mucho tiempo para meditar las posibles justificaciones de su decisión (no siempre acordes y coherentes)⁵, y sobre todo para madurar la condición autorial desde la que pretendió definirse.

¹ El relato fue publicado con ese mismo título en alemán en la *Literarische und kritische Blätter der Börsenhalle*, XIV (1840), pp. 737-743.

² Sobre Francisca Larrea ha publicado trabajos de gran interés CANTOS CASENAVE, Marieta: “Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, M^ª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez”, *Anales de literatura española*, 23 (2011), pp. 205-232; “El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), pp. 3-13; “Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)”, en CASTELLS OLIVÁN, Irene y otras, (coord.), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid: Cátedra, 2009, pp. 269-294.

³ He traducido y comentado la carta en mi edición de CABALLERO, Fernán, *Obras escogidas*, ed. de M. COMELLAS, Sevilla: Fundación Lara, 2010, pp. 547-553.

⁴ Javier Herrero ha recordado que gran parte de la obra de Cecilia fue escrita mucho antes de los años de su edición y difusión, y que incluso “es anterior a los costumbristas y a Balzac”. HERRERO, J., *Fernán Caballero, un nuevo planteamiento*, Madrid: Gredos, 1963, pp. 288, 306-7 y 333. Durante la época que Montesinos llamó “vasta zona penumbrosa” (MONTESINOS, J. F., *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México: El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press, 1961, p. 5), Cecilia fue preparando una parte importante de la obra narrativa que se publicaría en los años 1849-1855. V. también MONTOTO, S., *Fernán Caballero, Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1969 p., 139; y Castro y Calvo, para quien Cecilia empezó a escribir “poco más o menos, a los dieciséis años”. CASTRO, J.M., Estudio preliminar a Fernán CABALLERO, *Obras completas*, Madrid: Atlas, 1961, p. LXXVIII.

⁵ V. COMELLAS, M., “Introducción” a CABALLERO, *op. cit.* (nota 3), pp. XXXII, LVI y C. Las versiones propias y ajena no coinciden: Coloma cuenta supuestamente la versión de la propia Cecilia: casi la obligaron entre unos y otros a publicar, y ella se defendió con uñas y dientes, pero la enredaron entre su marido y Mora (COLOMA, Luis, *Recuerdos de*

En ese tiempo de espera tuvo también larga ocasión para valorar el papel de otras mujeres con las que seguramente comparó su talento y en cuyas trayectorias tal vez imaginó la suya. Y sin duda también escuchó con sentimientos encontrados las críticas que la buena sociedad a la que pertenecía dictaba sobre las “literatas”. Debieron haber estado muy presentes en aquellos cálculos e imaginaciones sobre sus propias posibilidades, pues lo estuvieron después como referentes, sobre todo negativos, una vez que decidió crear a su voz autorial: Fernán Caballero. Con aquel pseudónimo terminó de dar vida a una imagen que había ido gestando largamente y que queda bien definida en la propia elección del nombre, asociado a los valores de españolidad, reciedumbre, honestidad y varonil aristocracia⁶. Con él podía ocultar su condición extranjera, además de su vulnerabilidad femenina. Porque la elección de un nombre masculino también significaba una renuncia y un rechazo: Cecilia no quiere presentarse ante sus lectores como mujer, porque las señoritas no escriben. “La pluma, como la espada, se hizo para la fuerte mano del hombre”, afirmaba en carta a Hartzenbusch⁷. Así pues, no escribirá como mujer ni se sentirá identificada con esa literatura asociada a un modelo literario femenino. De hecho, si raras veces se comparó con sus colegas varones, en numerosas ocasiones hizo explícita su distancia con las autoras de su tiempo. Uno de los primeros estudiosos de su epistolario, Morel-Fatio, ya señalaba en 1901 que, a diferencia de con los hombres, “avec les femmes, même celles qui n'étaient pas de l'*otro bando*, elle se tenait peut-être un peu plus sur la défensive”; incluso se atreve, no sin cierto escrúpulo, a sugerir una tendencia a la rivalidad, señalando cómo “elle se montre peut-être

Fernán Caballero, Bilbao: El Mensajero del Corazón de Jesús, 1910, pp. 313-321). José María ASENSIO, en su edición de las *Obras completas de Fernán Caballero* I (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893) añade por primera vez el argumento económico que la autora emplea en algunas cartas, como la que escribe a la condesa de Velle confesando que fue la necesidad lo que le llevó a decidirse a enviar a Mora su manuscrito (SIMÓN PALMER, M.C., “Las finanzas de las escritoras románticas”, en MONTESA PEYDRÓ, Salvador (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga: Asociación para el Estudio..., 2005, pp. 597-612). La correspondencia de Cecilia con Hartzenbusch, al que la escritora presenta muchas veces como el primero en animarla a difundir sus obras, demuestra que todos aquellos reparos para publicar fueron más bien argumentos defensivos. Más cierto parece que salió más de ella que de él la idea. V. HEINERMANN, Theodor, “Dichtung und Wahrheit über die *Gaviota* Fernán Caballeros”, *Romanische Forschungen*, LIV (1942), pp. 313-324.

⁶ Sobre la elección y relación con el pseudónimo, KIRKPATRICK, S., “La negación del yo. Cecilia Böhl y *La gaviota*”, en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 229-231; y “On the threshold of the realist novel: gender and genre in *La gaviota*”, *Letras femeninas* 32 (2006), 1, pp. 33-65; p. 35. También COMELLAS, Mercedes, “El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial”, en MARTOS, María y NEIRA, Julio (eds.) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, pp. 223-248.

⁷ HEINERMANN, Theodor, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid: Espasa-Calpe, 1944, p. 134.

plus attentive à leurs défauts, elle les surveille davantage et leur pardonne moins”⁸.

Suele ser muy habitual que los escritores que se lanzan a la arena ojeen primero a sus competidores, como si el espacio o el público no fueran nunca bastante amplios como para ser compartidos. Cecilia miró a sus contemporáneas marcando fuertes distancias, aunque sus cartas, prólogos y dispersos comentarios permiten afirmar que nunca perdía de vista a las damas que fueron mayores representantes del canon literario de su tiempo. En público solía mostrarse en general respetuosa con ellas, como cuando advertida de las supuestas calumnias vertidas por Pilar Sinués sobre ella contesta: “Todas las señoras que en España escriben eran simpáticas amigas, por sostener los mismos principios y ser inspiradas por los mismos sentimientos”⁹. Sin embargo, se permite otra actitud muy distinta en las cartas privadas o expresada de forma indirecta en sus propias narraciones. Su posición debe ser en cualquier caso observada en el contexto que Jo Labanyi aborda con su habitual penetración cuando estudia las contradicciones identitarias de las escritoras decimonónicas, tanto en el orden vital como en el poético, y especialmente marcadas entre el periodo que va desde los años románticos hasta el advenimiento de la poética realista. Ese variado e intrincado proceso de construcción de la subjetividad femenina no permite definir líneas evolutivas en las reivindicaciones de las mujeres, sino que demuestra la constante necesidad estratégica de reinventarse que hace difícil cualquier coherencia¹⁰. En el caso de Cecilia, aquella constante reubicación autorial se trazó sobre un mapa que tenía como principales marcas territoriales las que correspondían a las más señas escritoras del panorama literario.

George Sand o la mujer emancipada.

La primera entre ellas, sin duda, era George Sand, ocho años más joven pero ya reconocida internacionalmente como una gran figura de las letras al publicarse en 1849 *La Gaviota*. Cecilia debió fijarse particularmente en Sand cuando proyectó un espacio europeo, especialmente francés, para su salida como escritora al escenario público¹¹, dado además que en francés escribió muchas de sus obras. Sobre todo es importante recordar que quiso presentarlas como “novelas de costumbres”, el género que para los críticos y

⁸ MOREL-FATIO, Alfred, “Fernán Caballero d’après sa correspondance avec Antoine de Latour”, *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), 3, pp. 252-294; 283.

⁹ CANTOS CASENAVE, Marieta, “Escribir es poder. Mujeres alrededor de la prensa del siglo XIX. M^a Manuela López de Ulloa, *Fernán Caballero*, M^a Josefa Zapata y Patrocinio de Biedma”, en MORALES SÁNCHEZ, M^a Isabel y otras (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 355-371.

¹⁰ LABANYI, Jo, “Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 41-60.

¹¹ V. COMELLAS, *op. cit.*, (nota 5), p. CI.

lectores españoles practicaba precisamente George Sand¹². Hubiese tenido así como principal competidora a aquella singular mujer, entonces famosa tanto por su obra como por desprecio a los convencionalismos: no solo había elegido un pseudónimo masculino, sino que vivía con la misma libertad sexual que un hombre e incluso se vestía como tal desde que en 1820 empezara a usar ropa masculina para dar paseos por la naturaleza con su preceptor. Con esa indumentaria la retrata Danhauser en el famoso cuadro de 1840 (Fig. 1), rodeada de la plana mayor de la música y la literatura románticas.

La imagen triunfante de Sand, una mujer que compartía la fama de los grandes hombres de su tiempo, debió servir como reto, acicate o arraigar en el imaginario fernandiano como presunta rival. Incluso tal vez la elección de Aurore de un nombre autorial masculino pudo inspirar la masculinización de Cecilia en Fernán, como pensaba Castro¹³ (aunque fueron bastantes las escritoras que fantasearon con una identidad masculina a través de sus seudónimos)¹⁴. Lo cierto es que para ambas la duplicidad del nombre público y el privado generó una compleja tensión de la autoconciencia: la dualidad Cecilia/Fernán es tan oscura como la de Aurore/George¹⁵. Y también en sendos casos la decisión demuestra la voluntad de competir en la escena literaria no solo en el equipo de segunda clase que constituían las señoritas, sino a la altura de los varones y con sus armas. Por eso se mantuvieron ajenas al papel reservado a las mujeres en el ámbito literario: no frecuentaron los círculos de las “literatas” ni se sintieron identificadas con ellos, sino que se rodearon de amigos y apoyos varoniles, lo que sobre todo a partir de mediados de siglo, cuando comenzó la progresiva masculinización del espacio literario, implicaba una elección fuerte. Así se deduce del afán de

¹² AYMES, Jean-René, “L’image de George Sand en Espagne (1836-1850)”, en AYMES, J.-R. y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle-UPV, 1997, pp. 243-262, p. 247. Aymes se refiere especialmente a los años de su recepción, con artículos de Larra o Mesonero, que incluyen la obra de la francesa en este género costumbrista.

¹³ CASTRO, J.M., *op. cit.*, (nota 4), p. LXXIX.

¹⁴ SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own. British Women Novelist from Brönte to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977, p. 58.

¹⁵ Como ha observado Naomi Schor para el caso de George Sand, el cambio de identidad constituye la forma más disruptiva de bisexualidad, pues implica disipar y cuestionar las diferencias. SCHOR, Naomi, “Female Fetishism: The Case of George Sand”, en SULEIMAN, Susan Rubin (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, pp. 363-372; p. 370. V. también para el caso de Sand el trabajo de MOZET, Nicole, “Signé «le voyageur»: George Sand et l’invention de l’artiste”, *Romantisme*, 55 (1987), pp. 23-32; según Mozet, “les Lettres d’un voyageur peuvent être lues comme le temps de la réconciliation avec elle-même d’une personnalité foncièrement double (Aurore/George), longtemps contrainte à une vie éclatée et même masquée”. V. también CRECELIERUS, Kathryn J., “Writing A Self: From Aurore Dudevant to George Sand”, *Tulsa Studies in Women’s Literature*, 4 (1985), 1, pp. 47-59, cuyo propósito es analizar los textos juveniles de Aurore para observar el desarrollo progresivo del modelo autorial George Sand. Sobre la duplicidad epistolar de Cecilia/Fernán escribió en COMELLAS, *op. cit.*, (nota 6).

Sand por participar en debates, asumir un papel de relieve en los círculos culturales y controlar la propiedad de su obra¹⁶. De forma mucho menos abierta, pero igualmente enérgica, Fernán Caballero luchó denodadamente por hacerse con un espacio editorial, por demostrar la validez e innovación de sus experimentos narrativos en distintos prólogos —lo que era muy poco frecuente en las obras de mujeres—¹⁷, por controlar la publicación de sus textos y defender con no pocos arrestos sus posiciones, como por ejemplo en la conocida “Carta pública” con que responde a las críticas de Vicente Barrantes¹⁸. El vestir pantalones, aunque fuese a través de una instancia ficcional, les permitía superar la reducción al ámbito de la domesticidad y vulnerabilidad al que estaba recluida la mujer en el ideario burgués desde mediados del siglo XIX y demostrar su brío y su valía¹⁹.

Precisamente, ambas autoras corresponden a una misma época de intensos cambios en el orden político (1848 es el año de la oleada revolucionaria que acabó con la Europa de la Restauración), pero también literario: el agotamiento de la revolución romántica —que corresponde a los años de juventud y formación de ambas escritoras— y paulatino arribo de la poética realista. En aquella transición, Aurore y Cecilia asumieron servir como referentes de posiciones políticas o ideológicas de asiento religioso y contrario: Fernán Caballero del neocatolicismo conservador de Donoso o Balmes; George Sand del humanitarismo socialista. Superando el espacio que se reservaba a la mujer, que era el del sentimiento, entran con convicción en el ideológico, esencialmente masculino. Es por ello que en ambos casos las críticas que frecuentemente recibieron —sobre todo en la prensa— no se reducían a su obra literaria, sino muchas veces se dirigían a sus convicciones

¹⁶ FERNÁNDEZ, Pura, “La condición de la autoría femenina: el caso de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, y la polémica con George Sand y Alphonse de Lamartine (1859)”, en LLUCH-PRATS, Javier (ed.), *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València: Universitat, Anejos de Diablotexto Digital, 3 (2018), pp. 49-65; p. 51. Valga apuntar las concomitancias que también vinculan a la misma Baronesa de Wilson con Cecilia Böhl de Faber en cuanto a la construcción de una identidad que le sirviera de camuflaje y al “silencio” sobre su vida anterior a la profesionalización como escritoras; de ese “silencio” presume Fernán en carta a Latour (la recoge MOREL-FATIÓ, *op. cit.*, (nota 8), p. 270. También la explicación de “por qué escribo” de la Baronesa tiene interesantes semejanzas con las justificaciones de Cecilia.

¹⁷ PUJOL RUSSELL, Sara, “La cultura y la escritura femenina a debate: las concepciones del siglo XIX en sus textos”, *Salina: revista de lletres*, 20 (2006), pp. 249-273; p. 251.

¹⁸ Las cartas están recogidas en CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), pp. 564-578. La respuesta a Barrantes, aunque comienza en tono de modestia (“soy un enemigo débil, muy fácil de hacer huir, si no de vencer: no tengo armas para pelear”), hace después una demostración de bizarría, presentándose como un duelo entre iguales, a pesar de la diferencia de sexo: “si mis razones no le hacen fuerza, nos saludaremos como dos contrarios que se aprecian y se respetan, y seguiremos cada cual la opuesta senda que nuestras convicciones nos señalen” (p. 572).

¹⁹ JAGOE, Catherine y otras (eds.), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona: Icaria Editorial, 1998, pp. 21-54.

políticas, de las que se las juzgaba como respectivas propagandistas²⁰. Es el principal reparo de Vicente Barrantes a Fernán en la carta antes mencionada, que publicó en *La Ilustración* de 1853. Allí asegura que “la mujer no pue[e] ser filósofa [...]. Si recordamos a las mujeres filósofas del tiempo antiguo, veremos que su único afán fue reducir a ciencia un sentimiento, engañándose completamente a sí mismas”. Es por eso que Fernán yerra, pues

usted va a parar a filósofa irremisiblemente y debemos de sentirlo con sinceridad sus sinceros admiradores. Con ese ojo escudriñador que tiene usted como nadie, ha querido levantar la corteza del mundo material, que tan bien conoce y pinta; ha querido ver más y pintar más, olvidando que va usted a confundir los colores en su paleta. Dios lo ha dicho: no pasarás de aquí. A cada criatura su predisposición y sus tendencias. El camino de usted estaba trazado: abandonarlo es extraviarse²¹.

Fernán había sobrepasado los límites propios de su sexo al entrar en el territorio de la filosofía moral y las ideologías. El error era mucho más grave en el caso de la progresista George Sand, que en la prensa española recibió la desaprobación explícita de Mesonero Romanos, Hartzenbusch, Eugenio de Ochoa, José María Quadrado, Ramón de Navarrete y otros²², algunos de ellos grandes apoyos de Fernán Caballero, que combatía a su lado en el bando del moderantismo político y la religiosidad más conservadora.

En principio, nada tenía que ver con aquella mujer francesa libre de prejuicios; precisamente representaba —y supuestamente defendía— el modelo contrario. Y sin embargo desde muy pronto se las comparó (si es que la comparación no comenzó ya por la propia Cecilia)²³. En 1859 *La Esperanza* publicó un artículo titulado “George Sand y Fernán Caballero” que causó escándalo y disgustó a Cecilia, según afirma en algunas cartas, aunque

²⁰ Para el caso de Sand, sobre todo en la prensa española, V. AYMES, *op. cit.*, (nota 12), p. 245: “G. Sand est surtout mentionnée et jugée dans des revues de nature mixte où cohabitent la politique et la littérature. La voilà mêlée au grand combat d'idées qui oppose, grossièrement, les libéraux aux conservateurs. La critique espagnole sandienne est «idéologisée» au plus au degré”. Para el caso de Fernán Caballero, V. COMELLAS, “Ideología y novela”, en *op. cit.*, (nota 5), pp. XXIII- XLV.

²¹ BARRANTES, Vicente, “Carta a Fernán Caballero” de 1852. En CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), pp. 565-566.

²² AYMES, *op. cit.*, (nota 12), p. 254.

²³ A pesar de que suelen ser presentadas como figuras opuestas en sus convicciones y manera de enfrentar la tiranía patriarcal —como de hecho lo fueron—, tienen muchos más puntos en común de los que cabría imaginar en un principio, comenzando por madres de carácter fuerte y dominante con las que mantuvieron una relación de amor-odio y continuando por una vida sentimental muy agitada: el caso de George Sand es sobradamente conocido, pero recuérdese que Cecilia tuvo tres maridos, y quedando viuda del segundo, marqués de Arco Hermoso, tuvo una apasionada relación con un caballero inglés para terminar casándose con un muchacho veinte años más joven que ella, sin patrimonio ni oficio, boda que le ocasionó no pocos sinsabores y tensiones con la casta social a la que pertenecía. También las dos disfrutaron de una educación internacional que les permitía leer en diferentes idiomas y hacerse una imagen precisa de las novedades que transformaban el campo literario de su tiempo.

en otras es obvio que se siente halagada²⁴. En el epistolario de Cecilia anterior a esta fecha ya podía observarse la velada comparación y rivalidad con la francesa, a la que no deja de tener como referencia, incluso cuando pretende distinguirse de ella. Como en la carta que escribe a Alejandro Linares en 1842 —anterior por tanto a su decisión de publicar— prefiriendo su mediocridad a la genialidad de Sand: “Si el talento superior de esa mujer sirve para escribir semejante libro, digo, gracias a Dios, que me ha hecho negrito”²⁵. La antítesis talento-genio frente a humildad que asoma en estas líneas volverá a repetirse con insistencia para caracterizar su propia posición frente a la de la famosa autora. En carta a Patricio de la Escosura escrita hacia 1860, cuando ya había alcanzado las mayores cotas de su éxito, usa una comparación similar: “Sand en alemán quiere decir arena; apropiado nombre a aquel suelo en que sólo crecen altos pinos con punzantes borbotas y áspera corteza, pero ni una flor, ni una violeta que humilde perfume el ambiente terrestre”²⁶. Y de nuevo en carta a Hartzenbusch aparece la humilde flor con la que se identifica: su intención es “idealizar la verdad, exponer en todo vida y sentimiento, buscar las violetas y ponerlas a la vista, con su perfume”²⁷. El temor a que se le acuse de deudas con las novelas de Sand la lleva a renunciar a uno de sus proyectos, que abandona por temor a que se pueda leer como imitación de la francesa, según cuenta en carta de 1859 a Latour²⁸. En otras ocasiones sus comentarios dejan ver la combinación entre rechazo y admiración, como cuando escribe sobre la *Léila*: “es la obra más descocadamente mala que he leído, llena de contradicciones, de bello lenguaje y bellos trozos, pero cuyo fondo es de un cinismo asqueroso”²⁹. Sand aparece una y otra vez como una suerte de bestia negra y ejemplo de lo que quiere combatir desde el punto de vista moral e ideológico, pero al mismo tiempo no es difícil notar cierta envidia y admiración en esas comparaciones, que siguieron presentes también entre los críticos hasta el siglo XX: en 1909 González Blanco compara a Fernán con Sand muchas veces al recorrer la novela decimonónica, y Benedetto Croce, en su ensayo de 1916 *Poesia e non poesia*, afirma preferir a

²⁴ Carta de 14 de octubre de 1859 a Antoine de Latour, editada en MONTOTO, Santiago, *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid: S. Aguirre Torre, 1961, p. 136.

²⁵ VALENCINA, Diego de, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid: Hernando, 1919, p. 11.

²⁶ *Ibíd*, p. 224.

²⁷ HEINERMANN, *op. cit.*, (nota 7), p. 115.

²⁸ Tenía pensado escribir una novela que llevaría por nombre *Hija, esposa y madre* sobre “el poder de la lástima en el corazón de la mujer”, pero teme que se considere un plagio de Sand, que había escrito sobre tema similar *Elle et lui*. MONTOTO, *op. cit.*, (nota 24), p. 197.

²⁹ BROWN, Penny, “The Reception of George Sand in Spain”, *Comparative Literature Studies*, 25 (1988), 3, pp. 203-224; p. 212, nota 35. Opinión parecida sobre la misma obra publicó Mesonero en el *Semanario Pintoresco español* de 1839, refiriéndose a la Sand como una de las “emponzoñadas plumas” que pintan “sangre y cadalso por doquier; crímenes espantosos justificados o convertidos en objeto de burla, la seducción, la violencia, el adulterio, el incesto..., en *Leila y León Leoni* solo se ven prostitutas, bandidos, maníacos, asesinos y estafadores”. Otros críticos elogian su estilo, pero siempre critican la inmoralidad de la francesa, como Lista, Balmes o Donoso (*Ibíd*, pp. 205-6).

la primera por la simplicidad de su corazón y su moralismo ingenuo, verdadero, sentimental y poético³⁰.

Sin embargo, las comparaciones más recientes apuntan a una ventaja muy diferente de la española con respecto a la francesa. Ciplijauskaité observa cómo siendo Fernán Caballero mucho más anticuada en cuanto a la actitud feminista que Madame de Staël —en este caso un modelo positivo para Cecilia, como también lo había sido de su madre, Francisca Larrea— o que la propia Sand, las adelantó en recursos y técnicas³¹. Madame de Staël presenta ideas e instruye, Sand inventa con la imaginación situaciones melodramáticas, pero Cecilia usa la observación inmediata de una manera singularmente novedosa, evolucionando sobre la novela romántica. Su poética narrativa, compendiada en el lema “poetizar la verdad”, mantiene el idealismo como referencia ideológica, pero no como base creativa, que reposa sin embargo en la “verdad”, en “lo real”. En ese terreno Fernán Caballero no solo compite, sino que también gana: si tuviéramos que pintarla en el salón de sus iguales, como hizo Danhauser con George Sand, no le acompañarían Byron, Dumas, Hugo o Liszt, como a la francesa, sino la siguiente generación de escritores y músicos, pues a pesar de ser mayor en edad que Sand, su obra supera la retórica del romanticismo sentimental y avanza en la línea en la que su competidora había dado ya los primeros pasos.

Porque la revisión a que ha sido sometida la obra y figura de George Sand desde finales del siglo XX también viene haciendo hincapié en su progresiva superación de la estética sentimental, valorada hasta entonces por la crítica como un rasgo “femenino” (en el sentido de una modalidad estética determinada) con que hasta entonces se caracterizaba positivamente a la autora. La nueva crítica feminista viene descanonizando aquella versión de Sand (como también está ocurriendo con Fernán Caballero) y recuperando su originalidad³². A pesar de que en su tiempo ambas fueron consideradas entre las más importantes escritoras del siglo, después su fama se oscureció y acabó asociada a los cuentos campesinos infantiles, o reducida a valores esquemáticos. En los últimos años se está reivindicando el papel que tuvo la francesa desde mediados de los 40 en los inicios de la novela regionalista (*La charca del diablo* se publica en 1846), habitada por tipos campesinos de los

³⁰ GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid: Pueyo, 1909, pp. 187-188 y 193-5; CROCE, Benedetto, *Poesia e non poesia. Nota sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1916, p. 201.

³¹ CIPLIIAUSKAITÉ, Biruté, *La mujer insatisfecha: El adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhasa, 1984, pp. 147-159; pp. 151-3. Ciplijauskaité compara *La Gaviota* con *Consuelo* de Sand (1842), sugiriendo que Marisolada está castigada por parecerse a la “mujer libre” que retrató la francesa.

³² SCHOR, Naomi, *George Sand and Idealism*, New York: Columbia University Press, 1993; PLANTÉ, Christine, *George Sand, fils de Jean-Jacques*, Lyon: Presses Universitaires, 2012; MASSARDIER-KENNEY, Françoise, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam: Rodopi, 2000; DIDIER, Béatrice, *George Sand*, Paris: Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2004; NAGINSKI, Isabelle, *George Sand: Writing for Her Life*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1993.

que se intenta reflejar los modos lingüísticos, escenas de costumbres y otros motivos pintorescos. Fernán Caballero demostró ese mismo afán por perseguir lo pintoresco e idéntico interés por la vida rural, su habla, sus costumbres. Una y otra participan de un cambio fundamental en la narración novelesca que se funda en una nueva manera de mirar y observar³³. De hecho, la gran novedad que Cecilia admira en los franceses, como cuenta en carta a su marido alabando “esa comedia humana de Balzac, tan profundamente pensada y sentida”³⁴, es la que su primer comentarista, Eugenio de Ochoa (precisamente también el primer traductor de Sand al español), valoró en *La Gaviota*: por fin una novela española interesante y psicológica como la de Balzac; una novela verdadera y reflexiva, que asume papel tan masculino como el del análisis del espacio público. En el prólogo su autora niega la condición imaginativa de la obra (“no ha costado grandes esfuerzos a la imaginación”)³⁵, que correspondería a la narrativa femenina. A cambio elige el estudio y el análisis, capacidades masculinas según la división que imponía la sociedad decimonónica³⁶: como afirmaba Escartín, “el hombre es reflexivo, analizador; la mujer, imaginativa. En el primero obra principalmente la razón, la conciencia; en la segunda, el sentimiento, el afecto”³⁷. Así que no en vano eligió Cecilia un pseudónimo masculino: le debía servir para prestigiar una novela que nace con más altas intenciones que servir de recreo a señoritas y que dejó atrás el sentimentalismo romántico con mayor audacia que su rival francesa. Las técnicas novelescas de Fernán alcanzan un grado de experimentalismo y sofisticación que no llegó a practicar George Sand, y su defensa de la razón frente al sentimentalismo y las pasiones corresponde asimismo a un nuevo esquema de valores que tiende a alejarse del romántico. Por eso en el prólogo a la *Elia* (1849) se anima a romper los estereotipos de la pasión romántica para afirmar:

Puede que una mujer que no ama con furor no sea el tipo que llena el ideal que muchos se creían; pero puede también que sea el que prefieran almas menos romancescas y más poéticas, es decir, las que simpaticen más con la verdad y la sencillez que no con la elevación y energía, a veces ficticia y forzada en las producciones literarias como en la vida real³⁸.

La reflexión se reclama en distintas obras fernandianas como atributo positivo para las mujeres en los asuntos amorosos: frente a los impulsos de la emoción, muchas de sus heroínas se caracterizan por el control de sus arrebatos, pues “la razón no debe solamente dirigir las acciones de una mujer,

³³ Hemos tratado de la técnica pictórica de Fernán Caballero en COMELLAS, Mercedes y ROMÁN, Isabel, “La novela como género pictórico: Fernán Caballero”, en RODRÍGUEZ, Borja y GUTIÉRREZ, Raquel (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Universidad de Cantabria, 2011, pp. 767-788.

³⁴ CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 579.

³⁵ *Ibídem*, p. 5.

³⁶ JAGOÉ, *op. cit.*, (nota 19), pp. 30 y 34.

³⁷ *Ibídem*, p. 30.

³⁸ CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 576.

sino que debe influir poderosamente en sus sentimientos”³⁹. Según responde a Vicente Barrantes defendiendo a su *Clemencia* (que “no es una mujer apasionada”), el amor apasionado de las heroínas folletinescas y *romancescas* (esto es, románticas) no era el más habitual en la vida real⁴⁰. O como escribe en *Elia* (1849): “Si la pasión enérgica es un tipo de novela, no siempre –a Dios gracias– es una realidad en la vida”⁴¹.

Entre la generación de “las románticas” y la masculinización realista, Fernán Caballero representa una valerosa avanzadilla, de la que es plenamente consciente y que describe como “la tendencia [...] a combatir lo novelesco” (en el sentido de lo fabuloso, lo inverosímil, la ficción sentimental), para encaminarse por “la buena y llana senda de la vida real. Esto es hacer una innovación, dando un giro nuevo a la apasionada novela, trayéndola a la sencilla senda del deber y de la naturalidad”⁴². Esa “innovación” y “giro nuevo” al que se refiere exige salir de los abismos de la subjetividad romántica para observar el mundo. Es lo que Fernán defiende ante Barrantes, un tercio de siglo más joven pero mucho menos moderno que ella: “Usted me dice que ponga la mano sobre mi corazón para pintar los giros y sentimientos de las pasiones; es este un mal consejo, como lo sería el que diese usted a un pintor de tomarse a sí mismo por modelo de los personajes que pintase”⁴³.

Gertrudis Gómez de Avellaneda o el genio.

Al final *La Gaviota* no se publicó en francés, sino que, traducida por José Joaquín de Mora, salió en *El Heraldo* de Madrid y concursó en el territorio español. En éste, el gran nombre femenino con que había de competir Cecilia Böhl de Faber era Gertrudis Gómez de Avellaneda (cuya narrativa tenía no pocos puntos en común con la obra temprana de George Sand; no en vano pensaba Fernán que “Sand es su fetiche”)⁴⁴. Poco más tarde entraría en lid Carolina Coronado. Con las dos demostró Cecilia un continuo afán de medirse, como se aprecia por ejemplo en una carta a Eugenio de Ochoa que la hace explícita: “Compare usted los triunfos del pobre Fernán con los de G. Avellaneda y Carolina Coronado [...], y conocerá que [los elogios que recibo] no son para marear a nadie”⁴⁵.

La reciente reivindicación de Gertrudis (en 2014 se celebró el segundo centenario del nacimiento, que promocionó una revisión de su vida y

³⁹ *Ibídem*.

⁴⁰ *Ibídem*, pp. 572-578.

⁴¹ *Ibídem*, p. 514.

⁴² Carta a Barrantes, *ibídem*, p. 573.

⁴³ *Ibídem*, p. 575.

⁴⁴ Carta de Fernán Caballero recogida por MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), p. 284. Sobre Sand como modelo de Avellaneda, v. RABATÉ, Colette, “Deux «modèles» français de la Avellaneda: Madame de Staël et George Sand”, en AYMÉS y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *op. cit.*, (nota 12), pp. 263-281; p. 264.

⁴⁵ VALENCINA, *op. cit.*, (nota 24), p. 232.

su obra⁴⁶ la ha confirmado como *rara avis* entre las escritoras de su tiempo; tiempo que coincide, al menos en su configuración autorial, con el de la plenitud romántica (finales de los años 30 y comienzo de los 40), esto es anterior a Fernán, si no en cuanto a producción creativa, sí en cuanto a publicaciones. Avellaneda era rara porque estuvo al margen de las hermandades femeninas⁴⁷, como Sand y Fernán Caballero, y también en cuanto fue la única mujer admirada por los grandes hombres de letras de su tiempo: contó, entre otras, con la protección de Juan Nicasio Gallego, Manuel José Quintana y Alberto Lista, referentes intelectuales de los primeros años románticos. Como Fernán, se apoyó exclusivamente en protectores masculinos, sin recurrir a la *hermandad lírica* de las damas⁴⁸. Recuérdese el caso inaudito de que fue recibida en el *Liceo* en 1840, cuatro años después de su llegada a España. Aquella invitación a participar en un espacio claramente masculino “se concibió desde el principio como una gran excepción en unos espacios del reconocimiento literario pensados por y para los hombres. Su propia excepcionalidad parecía normalizar su presencia, al no proyectar sus atributos al resto de las mujeres”⁴⁹. No fue este el único caso extraordinario de su trayectoria: en 1853 fue candidata a la Real Academia Española, apoyada por público y crítica⁵⁰. Si Sand había sido retratada junto a la plana mayor de los artistas románticos, Avellaneda tiene un papel protagonista en el lienzo de 1859 con que Luis López Piquer inmortalizó la coronación del poeta Manuel José Quintana por la reina Isabel II, ocasión celebrada en 1855 y en la que Gertrudis leyó una oda en honor al homenajeado (Fig. 2). Así lo representa el cuadro, colocando a la autora enfrentada con la reina, como dos figuras femeninas casi equiparables en un espacio claramente masculino, como las dos grandes damas con categoría para compartirlo: la reina política y la reina de la poesía.

Años antes, cuando en 1847 o 1848 Cecilia decide arrojarse a la arena literaria y comenzar su vida como Fernán Caballero, Gertrudis ya era todo un personaje con el que medirse. Se había construido una identidad que Ferrús Antón explora a partir del *Epistolario de amor y amistad* (también conocido como *Diario de amor*), colección de las cartas que escribió a Ignacio de Cepeda y en la que recorre “todos y cada uno de los modelos femeninos del romanticismo” a través de diversas máscaras, construyendo un

⁴⁶ SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014)”, *Rassegna iberística*, 104 (2015), pp. 325-340.

⁴⁷ EZAMA, Ángeles, “Una escritora con vocación de historiadora de la literatura: El canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XVII (2006), 2, pp. 89-106; pp. 89-90.

⁴⁸ EZAMA, Ángeles, “La identidad autorial en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en MARTOS Y NEIRA, *op. cit.*, (nota 6), p. 266.

⁴⁹ BURGUERA, Mónica, “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 93-127; p. 98.

⁵⁰ El que no fuera elegida no obsta para notar lo extraordinario del caso: recuérdese que no hubo ninguna mujer en la RAE hasta Carmen Conde, en 1979.

yo fragmentario y ambivalente⁵¹. Representaba con su vida y su éxito literario al famoso personaje de Madame de Staël en su novela *Corinne ou l'Italie* (1807): la mujer brillante y admirada por su capacidad intelectual, artista de éxito y que no encuentra hombre a su altura. Esa misma tensión, que había vivido la propia Staël en sus carnes, es la que leemos en las cartas de Tula. En ellas se presenta la exaltación de la pasión como rasgo de superioridad moral, a la manera que lo defendía el genio romántico y como se usa también en su novela *Sab*, de 1841. Después saldría *Dos mujeres* (1842-43), otra obra cuya difusión fue prohibida inmediatamente después de su publicación y que “representa uno de los primeros discursos feministas en lengua castellana que ataca los convencionalismos sociales que discriminan y oprimen a la mujer”⁵². Avellaneda se hizo famosa expresándose en términos profundamente subversivos frente al orden sexual establecido⁵³, lo que la masculinizaba al concederle los atributos del genio, “masculinización de su talento que la propia escritora había sugerido sobre sí misma”; de hecho, para sus obras de 1864, seleccionó los ensayos que habían elogiado su “genio sublime”⁵⁴. De nuevo Tula conecta con la imagen de Sand, y para ambas se atribuye el elogio “¡Es mucho hombre esta mujer!”⁵⁵. Cuando salen las

⁵¹ GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías y Epistolario de amor y amistad*, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989. FERRÚS ANTÓN, Beatriz, “Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus «otras»”, en GARCÍA TEJERA, María del Carmen (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*, Cádiz: UCA, 2007, pp. 187-198; p. 190. Fernando Durán ha trabajado sobre una de las cartas, valorándola como singular ejemplo de autobiografía femenina. DURÁN, F., “La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España”, en CANTERLA GONZÁLEZ, Cinta (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX: Cádiz, América y Europa ante la modernidad*, Cádiz: UCA, 1994, pp. 459-468. V. la reciente revisión de EZAMA, Ángeles, “Cerrando el círculo: un fragmento del diálogo epistolar entre Gertrudis Gómez de Avellaneda e Ignacio de Cepeda”, *Romanticismi* II (2016-2017), pp. 109-131; también TORRAS, Meri, *Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz: UCA, 2003.

⁵² PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Identidad femenina y otredad*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002, p. 118.

⁵³ Beatriz Ferruz defiende que los dramáticos finales de novelas en apariencia poco feministas como *Espatolino* o *Dolores* deben leerse no tanto como castigos “por desobedecer el *deber ser mujer* o por creérselo”, sino desde la perspectiva de las *tretas del débil* (que J. Ludmer acuña para el caso de Sor Juana Inés de la Cruz): sus respectivos destinos, “locura y convento, pueden ser interpretadas como formas peculiares de trasgresión”. FERRÚS ANTÓN, *op. cit.*, (nota 48), 192-194.

⁵⁴ BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46), pp. 95 y 100. Como escribe Ángeles Ezama: “Única y excepcional en su tiempo; así se sintió Gertrudis Gómez de Avellaneda”, y lo ejemplifica con unas líneas que escribe la autora a Romero Ortiz en abril de 1853: “cuando leí una línea de su mano en la que Vd. decía que nada es más excéntrico que el talento, me coloqué sin darme cuenta de ello en el número de los seres dotados algún tanto de aquella feliz excentricidad”. EZAMA, *op. cit.*, (nota 45), p. 252.

⁵⁵ La frase es de atribución dudosa y la crítica la adjudica, para el caso de Gertrudis, a Bretón de los Herreros, Juan Nicasio Gallego o un espectador anónimo de *Alfonso Munio* (MILLER, Beth, “*Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist*”, en

poesías de la cubana en 1841, Gallego la califica de “grave”, “robusta”, “nerviosa”, realzando con adjetivos típicamente masculinos la excepcionalidad de su valía: poseía un “varonil” genio literario, como se encargó de confirmar el crítico Antonio Ferrer del Río en una frase de 1846 que se hizo famosa: “No es la Avellaneda poetisa, sino poeta: sus atrevidas concepciones, su elevado tono, sus acentos valientes, son impropios de su sexo”⁵⁶.

Fue otra mujer, Carolina Coronado, la que se sirvió de aquella frase para iniciar un importante debate sobre la escritura y talento femeninos del que no estuvo ausente el matiz político y la filiación ideológica, ni tampoco los celos, como ha estudiado muy bien Mónica Burguera⁵⁷. En un artículo que la Coronado dedicó a “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda” el 5 de agosto de 1857, partía de las palabras de Antonio Ferrer del Río para confirmar la masculinidad y el genio de Tula:

No hay duda alguna. Como ya hemos dicho, España no ha tenido nunca una poetisa de tanta energía, de tan sublime genio, de tanta elevación y grandeza. Yo al menos no la conozco por más que miro al través de los siglos. [...] la Avellaneda es una heroína más en los fastos de la historia; un escritor [...] dice que su existencia hace creer en la de las amazonas. Es, en efecto, la amazona de nuestro parnaso [...] es más fuerte no porque sea hombre-poeta, sino porque es poetisa-amazona [...]. Si nada aquí se libra de la codicia, hagamos que se libre el genio⁵⁸.

El concepto de “genio” está claramente asociado en este artículo al orden sexual, como la evidente oposición poeta / poetisa. Coronado, al tiempo que la exalta, pinta a Tula como una amazona que roza lo grotesco, una excrecencia además del modelo francés. Recuérdese que según el tradicionalismo romántico, de los que Johann Nikolaus Böhl von Faber y

MILLER, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: U. of California Press, 1983, pp. 201-214; p. 202). A su vez estos podían haber calcado un elogio hecho a George Sand. No deja de ser interesante que el mismo se haya atribuido en otras ocasiones a los admiradores de Emilia Pardo Bazán, cuya fama estuvo también acompañada de valoraciones masculinizadoras, como ha señalado Ángeles Ezama, comparándola con Gertrudis Gómez de Avellaneda. EZAMA, *op. cit.*, (nota 45), pp. 252-253.

⁵⁶ FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de literatura española*, Madrid: Mellado, 1846, p. 309. V. SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid-Valencia: Cátedra-Instituto de la Mujer, 2000, pp. 33 y ss.

⁵⁷ BURGUERA, *op. cit.* (nota 46). V. de la misma BURGUERA, “¿Cuál será la poetisa más perfecta? La reinvención política de Carolina Coronado en la *Galería de poetisas españolas contemporáneas* (*La Discusión*, 1857)”, *Journal of Spanish Cultural Studies* 19 (2018), 3, pp. 297-317.

⁵⁸ CORONADO, Carolina, “Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda”, *La Discusión*, 5 de agosto de 1857 y del 29 de mayo de 1858. Reimpreso en *La América* en 1861 y en CORONADO, *op. cit.*, (nota 54). Como se ha señalado antes, Mónica Burguera tiene un excelente trabajo sobre este artículo y su contexto en el que se encontrarán otras referencias. BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46). V. de la misma BURGUERA, “La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo”, *Política y sociedad*, 55 (2018), 1, pp. 43-69, donde a través de las biografías de ambas autoras estudia la construcción de la subjetividad femenina en los años de mediados del siglo XIX.

Francisca Larrea son primeros exponentes, de Francia habían venido todos los excesos. Su hija Cecilia insistió en numerosas ocasiones en que su intención era contar la verdadera España que los franceses pretendían deformar, y sobre todo escribir una verdadera novela española para combatir las malas influencias de las francesas. Avellaneda era el “referente de todos los excesos de una feminidad deformante y desordenada que las poetisas españolas no debían imitar” de aquel modelo francés⁵⁹.

Desde un punto de vista muy distinto al de Coronado y años antes de que ésta escribiera el artículo censorio de 1857, Fernán Caballero había ya adelantado aquellas críticas contra el genio (y no solo femenino) en distintos escritos. De hecho, el combate contra el genio como modelo autorial fue uno de los más obsesivos en su poética novelesca, según manifestó hasta la saciedad en cartas y prólogos. El genio había echado por tierra la tradición de la *mimesis* literaria al afirmar que el arte no copia, sino inventa con la imaginación; así declaraba románticamente la propia Avellaneda en un artículo de 1843: “¡Dichoso [el poeta] si acierta a inventar, porque nunca sabrá copiar fielmente!”⁶⁰. Frente a la invención del genio de Avellaneda, Fernán Caballero declara en carta de 1852 al conde de Cazal: “mi excesiva timidez para inventar, mi puritanismo de verdad, son trabas que me impedirán siempre salir de un círculo circunscrito y elevarme a la esfera del genio”⁶¹. Con falsa modestia, desafía los atributos del genio nada menos que bajo el estandarte puro de la verdad, cuya técnica propia estriba en la recopilación e imitación de lo real, esto es: usando de una *mimesis* renovada y emparentada con el costumbrismo⁶². Para Fernán, el artista como *alter deus* corresponde a una actitud soberbia y por tanto diabólica (la soberbia es el gran pecado de Lucifer, que quiso parecerse a Dios). El modelo autorial que propone a cambio se somete a las dimensiones humildes de la pequeñez humana y elige recopilar: la humilde tarea del historiador de costumbres. Como escribe a Hartzenbusch en otra carta de 1849, “la paciencia que recopila no es el genio que crea”⁶³. Su posición fue demostrada en la práctica creativa con su primera

⁵⁹ *Ibídem*.

⁶⁰ GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, “La dama de gran tono”, *Álbum del bello sexo, o Las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid: Imprenta del Panorama Español, 1843, pp. 1-12; p. 5.

⁶¹ VALENCINA, *op. cit.*, (nota 24), p. 38.

⁶² El gran estudioso del costumbrismo, José Escobar, usa el citado artículo de Avellaneda para enfrentarlo al de Mesonero Romanos “La romería de San Isidro” y oponer las dos formas de concepción de la creación literaria: “Gertrudis Gómez de Avellaneda plantea la autorreflexión teórica en torno a la contraposición de la mimesis costumbrista con la expresividad romántica; la antítesis de la literatura como espejo con la literatura como lámpara, para utilizar los términos metafóricos con que M. H. Abrams contrapone los principios de la teoría literaria en el período romántico. El escritor costumbrista representaría una concepción de la literatura que, por definición, reflejaría la realidad como un espejo, mientras que el poeta romántico vería la expresión literaria como una lámpara resplandeciente”. ESCOBAR, José, “Narración, descripción y mimesis en el «Cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos”, *Romanticismo 3-4*, Genova, Università di Genova: 1988, pp. 53-60.

⁶³ HEINERMANN, *op. cit.*, (nota 7), p. 73.

y más importante novela, *La Gaviota*, una de cuyas ideas centrales es el rechazo de la categoría de genio.

El mismo prólogo deja clara la renuncia al gran motor del genio: la imaginación, y así presenta la novela afirmando que “la sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar”⁶⁴. Esa elección tiene reflejo directo en el papel autorial, en el argumento y en la trama. En cuanto al primero, Fernán Caballero no se presenta como *creador*, sino como sencillo recolector. Esa humildad la asume en el argumento su *alter ego* novelesco, el alemán Federico Stein, haciendo suyo un fragmento del poeta suizo Von Salis-Seewis, que concluye con la lección más repetida de la novela: “el hombre cuerdo concreta su felicidad a un estrecho círculo”⁶⁵. Por eso,

Stein, que era uno de los pocos hombres que no exigen mucho de la vida, se creía feliz. Amaba a su mujer con ternura; se había apegado cada día más a su suegro y a la excelente familia que le había acogido moribundo y cuyo buen afecto no se había desmentido jamás. Su vida uniforme y campestre estaba en armonía con los gustos modestos y el temple suave y pacífico de su alma. Por otra parte, la monotonía no carece de atractivos. Una existencia siempre igual es como el hombre que duerme apaciblemente y sin soñar; como las melodías compuestas de pocas notas, que nos arrullan tan blandamente. Quizás no hay nada que deje tan gratos recuerdos como lo monótono, ese encadenamiento sucesivo de días, ninguno de los cuales se distingue del que le sigue ni del que le precede⁶⁶.

La identidad entre el personaje y su autora se confirma al comparar estas líneas con las que Cecilia dirige a Cuthbert en una de sus cartas:

cuanto más he vivido tanto más me he convencido que cuanto más se restringe el círculo de sus facultades, de sus sentimientos, de su vida intelectual, tanto más se aproxima uno a esa buena y estúpida felicidad, que es lo único positivo de la existencia, supuesto que para otras dichas la suprema sabiduría las ha hecho imperfectas para nosotros⁶⁷.

La virtud de renunciar con modestia a las grandes aspiraciones románticas del genio y a su afán por romper todos los límites se hace coincidir con el carácter natural de los españoles, que la autora asocia a la humildad cristiana. El general Santa María, representante del español castizo, afirma así que María Santaló, la *Gaviota*, ha hecho mal en dejar su casa y su espacio natural para probar fama como artista:

—Mal hecho —falló en tono resuelto el general. La condesa se volvió hacia su tío con prontitud.

—¿Y por qué es mal hecho, señor? —preguntó.

⁶⁴ CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 5.

⁶⁵ *Ibídem*, p. 124.

⁶⁶ *Ibídem*, p. 141.

⁶⁷ CABALLERO, *Cartas inéditas*, *op. cit.*, (nota 24), p. 396.

—Porque esas gentes —respondió el general— vivían contentos y sin ambición, y desde ahora en adelante no podrán decir otro tanto⁶⁸.

La enseñanza se repite una y otra vez a lo largo de toda la obra, afectando también a la construcción de la trama. Como ha explicado Yáñez en su penetrante interpretación de *La Gaviota*, el papel central del cuento de Medio-pollito confirma esta lección de humildad, y si la fábula castiga la arrogancia del pollito, la novela hace lo propio con la de la protagonista⁶⁹. Marisolada posee todos los atributos del artista genial: nació con un don extraordinario, instintivo y no aprendido, su condición es salvaje y apasionada, y desprecia a los admiradores de su arte. Para Susan Kirkpatrick, María Santaló es la primera versión española del arquetipo de genio femenino de Mme. De Staël y tiene mucho que ver con Corinne, aquel famoso personaje al que se parecía Gertrudis Gómez de Avellaneda y en el que están representados los mitos románticos prometeicos. Como Corinne, María encarna las aspiraciones burguesas de competir y encontrar éxito a través del arte⁷⁰; y como la Avellaneda, posee una condición rebelde que la masculiniza. No puede pasarse por alto que Stein, el personaje masculino —alemán como su autora—, simboliza los valores de la sencillez y suavidad, mientras Marisolada, con una personalidad cargada con los atributos que el imaginario contemporáneo atribuía a la virilidad (su misma fiereza y tosqueda, su pasión por los toros, su falta de pudor), representa la ambición del genio, encarnada sin embargo en una mujer. Como la encarnaba también Gertrudis Gómez de Avellaneda, a quien Cecilia, en una carta de años después, compara con el personaje de María, incidiendo con malicia en su genio masculino: “¡Dichosa Dª Gertrudis, tan bien dotada por Apolo como por Marte! De ella diría el general Santa María como de la Gaviota: con una compañía de tales granaderos tomo toda plaza fuerte”⁷¹.

Cecilia Böhl nunca rechaza el talento de su criatura, ni insinúa que sus aspiraciones no estén a la altura de su capacidad, aunque ésta disturba todo el orden de valores de la novela. Si interpretamos esa ambivalencia en términos estéticos, podría decirse que con el personaje de María, Fernán Caballero admite que la poética del genio había dado resultados admirables en el terreno artístico; de hecho, afirmó también (años más tarde) que

⁶⁸ CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 158. Poco después, su hermana la marquesa continúa el argumento y retrata la ambición como moda social que está haciendo estragos entre los españoles: “Mi hermano dice que en la jerigónza del día hay una palabra inventada por el genio del mal y del orgullo, especie de palanca a que no resisten los cimientos de la sociedad y que ha ocasionado más desventuras a la especie humana que todo el despotismo del mundo. [...] Esa palabra —dijo la marquesa suspirando— es la *noble ambición*”. *Ibídem*, p. 192.

⁶⁹ YÁÑEZ, María Paz, “Los cuentos de *La gaviota*: Punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero”, en FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, pp. 238-262.

⁷⁰ KIRKPATRICK, *op. cit.* (nota 6, 1991), pp. 246-255; KIRKPATRICK, *op. cit.*, (nota 6, 2006), pp. 44-46.

⁷¹ MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), pp. 284.

Gertrudis Gómez de Avellaneda era “una verdadera superioridad”⁷². Aunque igualmente sostiene que su desacuerdo está en volar demasiado alto y perder así de vista la realidad:

yo quisiera que para su propia felicidad, su sangre corriese menos apresurada y su espíritu se elevase menos a esas regiones tan altas que, aunque bellas y puras, tienen la contra que en ellas se pierden de vista las cosas terrenas y la senda que hemos de pisar para nuestro bienestar y conveniencia; así sucede que no está *à son aise* en la atmósfera que a ella y a todos nos rodea...⁷³

El genio y las alturas correspondían al tiempo romántico y revolucionario; en los nuevos tiempos tocaba buscar la “convivencia” y no perder de vista (la observación es la clave) las “cosas terrenas”. Sobre los valores individuales del genio, el arte debía ponerse al servicio de la colectividad (lema de la poética realista) y de la moral colectiva. Sin despreciar el arte genial, Fernán sospechaba de su capacidad moral. La *Gaviota* posee una condición “natural” (“bella hija de la naturaleza”, la llama Stein⁷⁴) que la emparenta con la genialidad: su genio es natural, innato. Pero le falta aprender algo superior: la virtud. Por eso en casa de la duquesa, la orgullosa María “se dobló como un juncos ante la grandeza y la superioridad de la virtud”⁷⁵. Ese es el atributo que la autora quería añadir a la nueva novela en su “poetizar la verdad”.

El tiempo individualista de las revoluciones –estéticas y políticas– debía dejar paso al tiempo de la cohesión social en torno a unos valores estables. María, símbolo del genio, decide salir del pueblo y del entorno familiar (esto es: del seno de la identidad colectiva y el equilibrio natural) para perseguir su desarrollo individual como artista en la ciudad, que es el espacio de lo fugitivo y mudable. Su autora eligió la senda contraria a su personaje: se esconde tras el seudónimo y aloja su arte —no de la invención, sino de la recolección— en el pueblo, sin aspirar a la fama personal. Se lo

⁷² Carta de 9 de diciembre de 1864 a Guillermo Forteza: “Un compromiso me obligó a mí, metida en mi casa como un caracol, ir a ver a doña Gertrudis Avellaneda, pero por cierto que no me ha pesado. ¡Qué trato tan agradable! ¡Qué talento tan recto, sólido y firme! ¡Qué instrucción! Dicen que está engrizada: no lo hallo así; pocas veces lo está una verdadera superioridad; pero aunque esto fuese, Jesús, ¡y cuántos sin motivo para estarlo lo están muchísimo más que ella! Desengáñese usted, las mujeres han valido siempre más que los hombres; pero en este siglo se han elevado ellas todo lo que ellos han caído”. CABALLERO, Fernán, *Epistolario*, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, 1912, p. 401. Por la fecha de la carta se deduce que Cecilia cambió su imagen de la Avellaneda cuando ambas habían dejado de tener un papel relevante en el ámbito de las letras y casi no producían. En el epistolario a Latour que editó Morel-Fatio encontramos otras demostraciones de esta amistad madura, expresada por ejemplo en la carta antes citada: “Extrañará V. si le diga que somos muy amigas la de Avellaneda y yo, por ser, al parecer, nuestras sendas muy opuestas, así como nuestros caracteres”. MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), pp. 284-285.

⁷³ MOREL-FATIO, *op. cit.*, (nota 8), p. 284.

⁷⁴ CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 127.

⁷⁵ *Ibídem*, p. 240.

reconoce Barrantes en la ya citada “Carta a Fernán Caballero” de 1852: “Cuando en todos los escritores nacionales y extranjeros domina el yo ridículo y vano, usted ha sabido permanecer anónima pese a los gacetilleros de Madrid y de Sevilla”⁷⁶. Si la *Gaviota* no sabe usar su don divino sino egoístamente y para disfrute de su éxito, Fernán Caballero pone su voz al servicio colectivo y con una finalidad moral⁷⁷. Adelanta así, también en este posicionamiento, un nuevo arquetipo autorial, enemigo del genio y el subjetivismo románticos: el modelo realista.

Carolina Coronado o la literata.

La otra posibilidad enfrentada a la de Gertrudis Gómez de Avellaneda era la que ofrecía su competidora más conspicua, Carolina Coronado (Fig. 3), que a su vez también había hecho saber públicamente que el modelo genial de autora completa (poeta, novelista, dramaturga, como lo fue Tula) no era el que correspondía a su ideario, ni a lo que consideraba adecuado para la mujer. Según Coronado, las españolas eran auténticas mujeres, adornadas de las virtudes genuinas de lo femenino con las que rebatían ese modelo francés masculinizado⁷⁸.

Las poetisas —que no poetas, según distinguía ella misma— a las que representa constituían en los años 50 del siglo XIX español un grupo considerable, bastante fértil y hasta cierto punto legitimado y autorizado por la crítica contemporánea, siempre que su obra se dirigiera a la lectura femenina y se adaptara a los márgenes y límites del territorio acotado para su sexo⁷⁹. Asumían la concepción rousseauiana y sentimental de lo femenino, que implicaba relegarse al espacio privado, al territorio de los afectos: las mujeres sentían, pero no razonaban. Por eso se les negaba lugar en el espacio público —eran inmaduras sociales— y también las fuerzas intelectuales de reflexión y análisis, que supuestamente no correspondían a su naturaleza. La mayoría de las *poetisas* y *literatas* admitieron aquel papel. Defendían sus posiciones con el argumento de la sensibilidad que sirvió a Carolina Coronado para justificar en carta al director de *El defensor del Bello Sexo* que “La cuestión de si las jóvenes *deben o no dedicarse a hacer versos* nos parece ridícula. La *poetisa* existe de hecho y necesita cantar, como volar las aves y correr los ríos, si ha de vivir con su índole natural y no comprimida y violenta”⁸⁰. Probablemente hacían uso con ello de lo que Ludmer llamaba las *tretas del débil*, pues para ir abriendo brechas en el coto masculino de la

⁷⁶ *Ibídem*, p. 564.

⁷⁷ Trato por extenso este asunto en COMELLAS, *op. cit.*, (nota 5), pp. CXXIX- CXXX.

⁷⁸ BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46).

⁷⁹ Según Rachel Bowlby, la feminización romántica del espacio literario tuvo su causa en la asociación de la cultura con el espacio de lo privado y por tanto de doméstico y femenino. Las novelas escritas por mujeres asumen la difusión de los nuevos valores burgueses familiares y sentimentales, y contribuyen a construir un ideario para la nueva sociedad. BOWLBY, R., *Just Looking*, New York-London: Methuen, 1985. Para el caso español, v. KIRKPATRICK, *op. cit.*, (nota 6), pp. 11 y 63.

⁸⁰ CORONADO, “Carta a la revista *El defensor del Bello Sexo...*”, en *op. cit.*, (nota 54), p. 264.

escritura, usaban “estrategias que muchas veces remiten a las imágenes estereotípicas de dulzura, modestia, ruego u obediencia”⁸¹.

Como ya se ha notado, Fernán Caballero, desde su autoría masculina, rechaza participar en aquel grupo y también su poética para mujeres, que le resulta dulzona y relamida. Baste recordar la dureza con que se refiere a Ángela Grassi: “Nunca, perdónemelo la autora, he tenido paciencia para leer nada de Angela Grassi, una pobre solterona, según me dicen, sentimental y pedante, que llena el periódico de *La Moda* de cartas morales y de enseñanzas, colección de *lieux communs* sin fin”⁸².

Por un lado, la Avellaneda es una *amazona francesa* a la que responde con su duquesa de Almansa, el modelo femenino de *La Gaviota*, de la que nos dice que “era el tipo de la mujer que Dios ama, que la poesía dibuja en sus cantos, que la sociedad venera y admira y en cuyo lugar se quieren hoy ensalzar *esas amazonas* que han perdido el bello y suave instinto femenino” (y nótese que usa el mismo término de *amazona* que la Coronado empleó con ironía años después en su artículo contra la Avellaneda)⁸³. Pero para Fernán, la feminización que proponía la Coronado y su círculo de literatas, tampoco correspondía a nuestra auténtica condición española. Si en *La Gaviota* encontramos respeto por el genio (aunque termine castigándose), también es evidente un claro desprecio por la literatura sentimental y mujeril. Ya nos avisa el prólogo que no debemos esperar una novelita llorona, llena de intrigas y patetismo:

Así es, que en vano se buscarán en estas páginas caracteres perfectos, ni malvados de primer orden, como los que se ven en los melodramas; porque el objeto de una novela de costumbres debe ser ilustrar la opinión, por medio de la verdad, sobre lo que se trata de pintar, no extraviarla por medio de la exageración⁸⁴.

Y efectivamente, el modelo femenino de la novela, la duquesa, “leía poco y jamás tomó en sus manos una novela. Ignoraba enteramente los efectos dramáticos de las grandes pasiones. No había aprendido ni en los libros ni en el teatro”⁸⁵. Lo mismo ocurre con los modelos masculinos, como el joven Rafael, representación del verdadero carácter español, que se niegan a comportarse como en las novelas sentimentales:

Rita era la única mujer que su primo Rafael Arias había amado seriamente: no con una pasión lacrimosa y elegiaca, cosa que no estaba en su carácter, el más

⁸¹ SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, “Carolina Coronado en «Un libro sin letras», entre el desprecio y la autoafirmación”, *Quaderns de Filología. Estudis literaris*, XVII (2012), pp. 41-57; p. 42. V. también GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, “De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 39, 122 (2009), pp. 51-76.

⁸² MOREL-FATIÓ, *op. cit.*, (nota 8), p. 285.

⁸³ CABALLERO, *op. cit.*, (nota 3), p. 238.

⁸⁴ *Ibídem*, p. 5.

⁸⁵ *Ibídem*, p. 238.

antisentimental que entre otros muchos resecó el levante indígena, sino con un afecto vivo, sincero y constante⁸⁶.

El mismo Rafael, en esa estupenda escena metaficticia en la que los personajes se plantean escribir entre todos una novela y cuando uno de ellos propone el género sentimental, responde: “Sólo de oírlo —prosiguió Rafael— me horripilo. No hay género que menos convenga a la índole española que el llorón. El sentimentalismo es tan opuesto a nuestro carácter, como la jerga sentimental al habla de Castilla”⁸⁷. La novela sentimental, que sin embargo formó parte indudable de su poética, era reconocida así como un modelo anticuado y ajeno, que Fernán Caballero intenta superar con distintos experimentos más o menos exitosos entre los que vale nombrar *La Gaviota*, *La familia de Alvareda*, *Una en otra* —primera novela que aborda la clase media—⁸⁸, y *Un verano en Bornos*⁸⁹.

Aquel experimentalismo la distinguía de la cursilería y amaneramiento de las *literatas*, a quienes desprecia tanto como su personaje a las novelas sentimentales. Así cuenta en carta a Hartzenbusch que comprende el que Zorrilla haya rechazado una corona poética de escritoras argumentando que “las mujeres escritoras le cargaban”, “y en eso soy completamente de su opinión, empezando por mí, por lo cual tomé un nombre masculino”⁹⁰. Parecería, pues, que esta decisión de adoptar la identidad varonil la libra de ser identificada con aquella figura femenina de la *literata* con la que no se siente en absoluto identificada, al menos en aquellos años. Solo esa convicción da sentido a lo que añade en aquella carta, criticando que el propio Hartzenbusch —al que tantas veces pidió apoyo en sus planes editoriales— y otros “hombres de valía hacen mal en animarlas a [las mujeres] seguir esta senda, [...], no solo por ellas (con cortas excepciones), sino para la literatura y el buen gusto literario”⁹¹.

Cuando decide hacerse autor, Cecilia huye de ser confundida con la *literata*, ese personaje ridiculizado en tantas ocasiones y que cobró encarnadura satírica en el artículo de *Los españoles pintados por sí mismos* que Cayetano Rossell tituló “La Marisabidilla”. Rossell ridiculiza a las *literatas*, desde sus fuentes hasta sus escritos. En cuanto a las primeras, la biblioteca mujeril es un batiburrillo de todo lo que en el momento se consideraba una moda tenebrosa, sangrienta y exagerada, y que empezaba a pasarse de moda. Por supuesto, en aquella biblioteca “figuran en primer término, bellamente encuadradas, las novelas de Jorge Sand, a quien la participación de sexo le hace mirar, y no es extraño, con cierta especie de

⁸⁶ *Ibídem*, p. 168.

⁸⁷ *Ibídem*, p. 196.

⁸⁸ COMELLAS, *op. cit.*, (nota 5), pp. CXXXIX-CLII.

⁸⁹ Sobre *Un verano en Bornos* y su interés véase el excelente trabajo de DORCA, Toni, “Teorías del realismo en Fernán Caballero”, *Letras peninsulares*, 13 (2000), 1, pp. 31-50.

⁹⁰ HEINERMANN, *op. cit.*, (nota 7), p. 228.

⁹¹ *Ibídem*.

idolatría”⁹². Por lo que se refiere a sus escritos, a la *literata* le basta y sobra que se hable “siempre al alma”; con ello “la poetisa alcanzará una fama universal y eterna”⁹³. La sátira —como otras similares— demostraba primero que la mujer escritora era considerada la excrecencia del sentimentalismo romántico; y segundo que sus armas no superaban las ternezas y blanduras de una sensibilidad artificiosa. Al empoderamiento al que aspiraba Cecilia Böhl de Faber no bastaba ese espacio de segunda división que la literatura reservaba a las damas, menos prestigioso que el que había ganado la *amazona* Avellaneda⁹⁴. Su proyecto se disociaba del romanticismo y de aquella manera de escribir en la que primaba el sentimiento. Fernán Caballero decide hacer otra cosa nueva: observar y pintar.

Final.

Hubo una fraternidad literaria entre las mujeres de mediados del siglo XIX⁹⁵, pero también una rivalidad que en el caso de Cecilia Böhl de Faber estaba asociada a la intención de generarse, al menos en su salida a la escena novelesca, un espacio propio y anchuroso en el campo de las letras. Tanto Sand en Francia como Avellaneda y Coronado en España representaban la competencia, y también modelos con los que no quiso identificarse. A través de esa rivalidad y continua comparación, Fernán Caballero, Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, construyen lo que José Luis Díaz define como “escenografía autorial”, a través de la cual el escritor se concibe y representa en la escena literaria⁹⁶. Cecilia, si de un lado se quiso distinguir de

⁹² ROSELL, Cayetano, “La Marisabidilla”, *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Boix, 1843-1844, pp. 422.

⁹³ *Ibídem*, pp. 423, con ejemplos en p. 424.

⁹⁴ BURGUERA, *op. cit.*, (nota 46), p. 108: Antonio Neira Mosquera demuestra en varios escritos un respeto por Gertrudis Gómez de Avellaneda que en absoluto tiene por la Coronado, a quien acusaba “de frivolidad, de «desconsolarse por todo», de tener una «ternura lírica mil veces trivial», por ser una «actriz» que abusaba «de todas las monerías del sentimiento»: es decir, la acusaban de todos los atributos excesivos, ridículos que en el universo liberal compartían el romanticismo y la feminidad”.

⁹⁵ RABATÉ, *op. cit.*, (nota 41), p. 281: “Au-delà des frontières, ces trois femmes nous apportent l'image d'une «fraternité littéraire», fruit de circonstances politiques sociales et culturelles assez voisines; leur création est aussi l'expression d'esprits libres, qui tentèrent d'accorder leurs écrits à leurs vies”. Kirkpatrick fue una de las primeras estudiosas en investigar la llamada “hermandad lírica”. KIRKPATRICK, Susan, “La «hermandad lírica» de la década de 1840” en MAYORAL, Marina (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41. V. el reciente volumen de FERNÁNDEZ, Pura (ed.), *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015, p. 19, donde revisa el concepto y señala que dicha hermandad no significó la ausencia de rivalidades, celos y deseo de protagonismo, aunque muchas veces estos se expresaran en redes de referencias cruzadas entre las autoras.

⁹⁶ “No se trata de una mera cuestión de discurso ni de puesta en texto o adopción de un dispositivo de enunciación, genérico o estilístico, sino que involucra una cuestión más amplia: la de qué se es dentro de la escena literaria pero, también, la de qué se es como hombre o mujer. En definitiva, se trata de la configuración de una identidad literaria y personal”. SALOMONE, Alicia, “Escenografías autoriales en la escritura epistolar de

las mujeres “emancipadas”, “esas *amazonas* que han perdido el bello y suave instinto femenino” y renuncian a los valores propiamente mujeriles (la delicadeza, la sensibilidad y la humildad)⁹⁷, de otro despreció el modelo autorial femenino que imponía reducirse a los lugares comunes ya trillados, sin investigar —como ella se propuso— en las nuevas maneras narrativas que llegaban de Europa. Su posicionamiento coincide con un retroceso —o más bien una traslación del eje— en los afanes emancipatorios de las románticas⁹⁸.

La exigüidad del espacio literario femenino, las dificultades para visibilizarse y la tiranía de determinadas imágenes de feminidad, negaban a las mujeres la posibilidad de crear las suyas propias y las obligaban a asumir identidades fragmentadas y complejas, dando infinitos rodeos para contarse, según han estudiado Sandra Gilbert y Susan Gubarn⁹⁹. Como el yo se hace de miradas al otro, Fernán Caballero pasó la vida comparándose, afirmándose en una identidad fluctuante y contradictoria que no nunca perdió de vista los espejos que fueron sus contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA:

- AYMES, Jean-René, “L’image de George Sand en Espagne (1836-1850)”, en AYMES, Jean-René y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle-UPV, 1997, pp. 243-262.
- BOWLBY, R., *Just Looking*, New York-London: Methuen, 1985.
- BROWN, Penny, “The Reception of George Sand in Spain”, *Comparative Literature Studies*, 25 (1988), 3, pp. 203-224.
- BURGUERA, Mónica, “Coronado a la sombra de Avellaneda. La reelaboración (política) de la feminidad liberal en España entre la igualdad y la diferencia (1837-1868)”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 93-127.
- BURGUERA, Mónica, “¿Cuál será la poetisa más perfecta? La reinvención política de Carolina Coronado en la Galería de poetisas españolas contemporáneas (La Discusión, 1857)”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 19 (2018), 3, pp. 297-317.
- BURGUERA, Mónica, “La estrategia biográfica. Gertrudis Gómez de Avellaneda y Carolina Coronado, románticas después del romanticismo”, *Política y sociedad*, 55 (2018), 1, pp. 43-69.

Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1839-1840”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 50 (2016), pp. 75-92; p. 89.

⁹⁷ Carta a Cañete, del 30 de noviembre de 1856; en CABALLERO, *Epistolario*, ed. de Alberto LÓPEZ-ARGÜELLO, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1922, p. 71.

⁹⁸ KIRKPATRICK, Susan, “Modernizing the Feminine Subject in Mid-Nineteenth-Century Poetry”, *Revista de estudios hispánicos*, 34 (2000), pp. 413- 422.

⁹⁹ GILBERT, Sandra y GUBARN, Susan, *La loca del desván*, Madrid: Cátedra, 1998, en particular pp. 78-79.

- CABALLERO, Fernán, *Obras completas*, ed. de José María ASENSIO, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1893.
- CABALLERO, Fernán, *Epistolario*, en *Obras completas*, vol. XIV, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1912.
- CABALLERO, Fernán, *Epistolario*, ed. de Alberto LÓPEZ ARGÜELLO, Barcelona: Sucesores de Juan Gili, 1922.
- CABALLERO, Fernán, *Obras escogidas*, ed. de Mercedes COMELLAS, Sevilla: Fundación Lara, 2010.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “El discurso de Frasquita Larrea y la politización del Romanticismo”, *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 10 (2002), pp. 3-13.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “Entre la tertulia y la imprenta, la palabra encendida de una patriota andaluza, Frasquita Larrea (1775-1838)”, en CASTELLS OLIVÁN, Irene y otras, (coord.), *Heroínas y patriotas: mujeres de 1808*, Madrid: Cátedra, 2009, pp. 269-294.
- CANTOS CASENAVE, Marieta: “Escritura y mujer 1808-1838: los casos de Frasquita Larrea, Mª Manuela López de Ulloa y Vicenta Maturana de Gutiérrez”, *Anales de literatura española*, 23 (2011), pp. 205-232.
- CANTOS CASENAVE, Marieta, “Escribir es poder. Mujeres alrededor de la prensa del siglo XIX. Mª Manuela López de Ulloa, Fernán Caballero, Mª Josefa Zapata y Patrocinio de Biedma”, en MORALES SÁNCHEZ, Mª Isabel y otras (eds.), *Resistir o derribar los muros. Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014, pp. 355-371.
- CASTRO, José María, Estudio preliminar a Fernán CABALLERO, *Obras completas*, Madrid: Atlas, 1961.
- CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La mujer insatisfecha: El adulterio en la novela realista*, Barcelona: Edhsa, 1984.
- COMELLAS, Mercedes, “Introducción” a CABALLERO, Fernán, *Obras escogidas*, Sevilla: Fundación Lara, 2010, pp. I-CLXXVII.
- COMELLAS, Mercedes y ROMÁN, Isabel, “La novela como género pictórico: Fernán Caballero”, en RODRÍGUEZ, Borja y GUTIÉRREZ, Raquel (eds.), *Literatura ilustrada decimonónica. 57 perspectivas*, Santander: Universidad de Cantabria, 2011, pp. 767-788.
- COMELLAS, Mercedes, “El epistolario de Fernán Caballero: el sexo de la identidad autorial”, en MARTOS, María y NEIRA, Julio (eds.) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, pp. 223-248.
- CRECELIUS, Kathryn J., “Writing A Self: From Aurore Dudevant to George Sand”, *Tulsa Studies in Women's Literature*, 4 (1985), 1, pp. 47-59.
- CROCE, Benedetto, *Poesia e non poesia. Nota sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari: Laterza, 1916.
- CHOR, Naomi, “Female Fetishism: The Case of George Sand”, en SULEIMAN, Susan Rubin (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986, pp. 363-372.

- DIDIER, Béatrice, *George Sand*, Paris: Association pour la Diffusion de la Pensée Française, 2004.
- DORCA, Toni, “Teorías del realismo en Fernán Caballero”, *Letras peninsulares*, 13 (2000), 1, pp. 31-50.
- DURÁN, Fernando, “La autobiografía romántica de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la literatura de confesión en España”, en CANTERLA GONZÁLEZ, Cinta (coord.), *De la Ilustración al Romanticismo: VII Encuentro: la mujer en los siglos XVIII y XIX*: Cádiz, América y Europa ante la modernidad, Cádiz: UCA, 1994, pp. 459-468.
- ESCOBAR, José, “Narración, descripción y mímesis en el «Cuadro de costumbres»: Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón Mesonero Romanos”, *Romanticismo 3-4*, Genova: Università di Genova, 1988, pp. 53-60.
- EZAMA, Ángeles, “Una escritora con vocación de historiadora de la literatura: El canon de escritura femenina de Emilia Pardo Bazán”, *Voz y Letra. Revista de Literatura*, XVII (2006), 2, pp. 89-106.
- EZAMA, Ángeles, “Cerrando el círculo: un fragmento del diálogo epistolar entre Gertrudis Gómez de Avellaneda e Ignacio de Cepeda”, *Romanticismi II* (2016-2017), pp. 109-131.
- EZAMA, Ángeles, “La identidad autorial en las cartas de Gertrudis Gómez de Avellaneda”, en MARTOS María y NEIRA, Julio (eds.) *Identidad autorial femenina y comunicación epistolar*, Madrid: UNED, 2018, pp. 249-272.
- FERNÁNDEZ, Pura (ed.), *No hay nación para este sexo: La Re(d)pública transatlántica de las Letras: escritoras españolas y latinoamericanas (1824-1936)*, Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2015.
- FERNÁNDEZ, Pura, “La condición de la autoría femenina: el caso de Emilia Serrano, Baronesa de Wilson, y la polémica con George Sand y Alphonse de Lamartine (1859)”, en LLUCH-PRATS, Javier (ed.), *Entresiglos: del siglo XVIII al XIX. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València: Universitat, Anejos de Diablotexto Digital, 3 (2018), pp. 49-65.
- FERRER DEL RÍO, Antonio, *Galería de literatura española*, Madrid: Mellado, 1846.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, “Mujer e imaginario romántico: Gertrudis Gómez de Avellaneda y sus «otras»”, en GARCÍA TEJERA, María del Carmen (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*, Cádiz: UCA, 2007, pp. 187-198.
- GILBERT, Sandra y GUBARN, Susan, *La loca del desván*, Madrid: Cátedra, 1998.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, “La dama de gran tono”, *Álbum del bello sexo, o Las mujeres pintadas por sí mismas*, Madrid: Imprenta del Panorama Español, 1843, pp. 1-12.
- GONZÁLEZ BLANCO, Andrés, *Historia de la novela en España desde el romanticismo a nuestros días*, Madrid: Pueyo, 1909.
- GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías y Epistolario de amor y amistad*, Madrid: Castalia-Instituto de la Mujer, 1989.

- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker, “De la romántica a la mujer nueva: la representación de la mujer en la literatura española del siglo XIX”, *Letras de Deusto*, 39, 122 (2009), pp. 51-76.
- HEINERMANN, Theodor, “Dichtung und Wahrheit über die Gaviota Fernán Caballeros”, *Romanische Forschungen*, LIV (1942), pp. 313-324.
- HEINERMANN, Theodor, *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita*, Madrid: Espasa-Calpe, 1944.
- JAGOE, Catherine y otras (eds.), *La mujer en los discursos de género: textos y contextos en el siglo XIX*, Barcelona: Icaria Editorial, 1998.
- KIRKPATRICK, Susan, “La «hermandad lírica» de la década de 1840” en MAYORAL, Marina (ed.), *Escritoras románticas españolas*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990, pp. 25-41.
- KIRKPATRICK, Susan, “La negación del yo. Cecilia Böhl y La gaviota”, en *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 229-231.
- KIRKPATRICK, Susan, “Modernizing the Feminine Subject in Mid-Nineteenth-Century Poetry”, *Revista de estudios hispánicos*, 34 (2000), pp. 413- 422.
- KIRKPATRICK, Susan, “On the threshold of the realist novel: gender and genre in La gaviota”, *Letras femeninas*, 32 (2006), 1, pp. 33-65; p. 35.
- LABANYI, Jo, “Afectividad y autoría femenina. La construcción estratégica de la subjetividad en las escritoras del siglo XIX”, *Espacio, tiempo y forma*, 29 (2017), pp. 41-60.
- MASSARDIER-KENNEY, Françoise, *Gender in the Fiction of George Sand*, Amsterdam: Rodopi, 2000.
- MILLER, Beth, “Gertrude the Great: Avellaneda, Nineteenth-Century Feminist”, en MILLER, B. (ed.), *Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols*, Berkeley: U. of California Press, 1983, pp. 201-214.
- MONTESINOS, J. F., *Fernán Caballero: ensayo de justificación*, México: El Colegio de México, University of California Press, Cambridge University Press, 1961.
- MONTOTO, Santiago, *Fernán Caballero, algo más que una biografía*, Sevilla: Gráficas del Sur, 1969.
- MONTOTO, Santiago, *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid: S. Aguirre Torre, 1961.
- MOREL-FATIO, Alfred, “Fernán Caballero d’après sa correspondance avec Antoine de Latour”, *Bulletin Hispanique*, 3 (1901), 3, pp. 252-294.
- MOZET, Nicole, “Signé «le voyageur»: George Sand et l’invention de l’artiste”, *Romantisme*, 55 (1987), pp. 23-32.
- NAGINSKI, Isabelle, *George Sand: Writing for Her Life*, New Brunswick and London: Rutgers University Press, 1993.
- PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda. Identidad femenina y otredad*, Alicante: Universidad de Alicante, 2002.
- PLANTÉ, Christine, *George Sand, fils de Jean-Jacques*, Lyon: Presses Universitaires, 2012.

- PUJOL RUSSELL, Sara, “La cultura y la escritura femenina a debate: las concepciones del siglo XIX en sus textos”, *Salina: Revista de lletres*, 20 (2006), pp. 249-273.
- RABATÉ, Colette, “Deux «modèles» français de la Avellaneda: Madame de Staël et George Sand”, en AYMES y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle-UPV, 1997, pp. 263-281.
- ROSSELL, Cayetano, “La Marisabidilla”, *Los españoles pintados por sí mismos*, Madrid: Boix, 1843-1844, pp. 413-427.
- SÁEZ MARTÍNEZ, Begoña, “Carolina Coronado en «Un libro sin letras», entre el desprecio y la autoafirmación”, *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, XVII (2012), pp. 41-57.
- SALOMONE, Alicia, “Escenografías autoriales en la escritura epistolar de Gertrudis Gómez de Avellaneda, 1839-1840”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 50 (2016), pp. 75-92.
- SÁNCHEZ LLAMA, Íñigo, *Galería de escritoras isabelinas: la prensa periódica entre 1833 y 1895*, Madrid-Valencia: Cátedra-Instituto de la Mujer, 2000.
- SCHOR, Naomi, *George Sand and Idealism*, New York: Columbia University Press, 1993.
- SHOWALTER, Elaine, *A Literature of their Own. British Women Novelists from Brönte to Lessing*, Princeton: Princeton University Press, 1977.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Las finanzas de las escritoras románticas”, en MONTESA PEYDRÓ, Salvador (coord.), *A zaga de tu huella: homenaje al prof. Cristóbal Cuevas*, Málaga: Asociación para el Estudio..., 2005, pp. 597-612.
- SIMÓN PALMER, María del Carmen, “Estudios sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda (1980-2014)”, *Rassegna iberistica*, 104 (2015), pp. 325-340.
- TORRAS, Meri, *Soy como quiera que me imagines. La construcción de la subjetividad en los diarios de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz: UCA, 2003.
- VALENCINA, Diego de, *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid: Hernando, 1919.
- YÁÑEZ, María Paz, “Los cuentos de La gaviota: Punto de partida del discurso literario de Fernán Caballero”, en FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges (eds.), *Teoría e interpretación del cuento*, Bern: Peter Lang, 1995, pp. 238-262.



Figura 1. Josef Danhauser, *Liszt am Flügel*, 1840.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Josef_Danhauser_Liszt_am_Fl%C3%BCgel_1840_01.jpg



Figura 2. Luis López Piquer, *Coronacion de don Manuel J. Quintana*, 1859.
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Coronaci%C3%B3n_de_Don_Manuel_J._Qui ntana_%28Palacio_del_Senado_de_Espa%C3%B1a%29.jpg



Figura 3. *Carolina Coronado-Poetisa.* <https://i.ytimg.com/vi/XJvYdZYmFlg/maxresdefault.jpg>.

LA PINTORA ANTONIA RODRÍGUEZ
SÁNCHEZ DE ALVA.
ESTADO DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS
APORTACIONES A SU CATÁLOGO

THE PAINTER ANTONIA RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ALVA.
STATE OF THE FIELD AND NEW CONTRIBUTIONS TO HER CATALOGUE

María del Castillo García Romero
Universidad de Sevilla, España

El presente estudio pretende contribuir al conocimiento de la obra de la artista lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868). Para ello, se fundamenta la atribución de dos lienzos, ambos copias de originales murillesscos, sumando así dichas obras al catálogo de la pintora. Previamente, se hace necesario poner sobre la mesa y valorar los aspectos conocidos de la artista, para lo cual se elabora un breve estado de la cuestión.

Palabras clave: Lebrija (Sevilla), Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, pintura, estado de la cuestión, copia murillesca.

The present research aims to make a contribution to the knowledge from the artwork of Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (Lebrija, 1835-1868). In this way, we base the attribution of two painting, both copies of originals from Murillo, joining these works to the catalogue of the artist. Previously, it becomes necessary lay on the table and value the well-known aspects of the painter, for which we elaborate a brief state of the field.

Keywords: Lebrija (Sevilla), Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, painting, state of the field, copy from Murillo.

Introducción.

Entre Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) fue una pintora romántica cuya figura y obra ha pasado casi desapercibida para la historiografía artística tradicional. La invisibilidad en la que se han visto obligadas a permanecer las mujeres artistas a lo largo de la historia evidencia que el desconocimiento de esta pintora -como de tantas otras- haya sido patente en los estudios de esta disciplina. Pero en contraposición a esta indiscutible realidad, en los últimos años se está llevando a cabo un intenso proceso de recuperación de los perfiles profesionales y personales de estas

artistas. Ello ha supuesto la reivindicación de cientos de nombres de mujeres como el de Antonia Rodríguez, en quien confluyen una serie de circunstancias de sumo interés para analizar de forma crítica su dedicación profesional al arte de la pintura, rescatando así su figura y parte de su obra.

Tomando como punto de partida las aportaciones que desde el punto de vista de la Historia y la Historia del Arte más reciente se han hecho sobre la pintora y su producción, planteamos un estado de la cuestión, además de realizar dos nuevas aportaciones al, hasta ahora, catálogo conocido de la artista, una vez cumplido 150 años de su muerte.

Estado de la cuestión

Las primeras noticias acerca de Antonia Rodríguez remiten a algunos de los compendios de pintores decimonónicos publicados de forma contemporánea y en los albores del siglo XX. Se trata, en primer lugar, de la *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, de Ossorio y Bernard. En la obra se contabiliza a la pintora entre los artistas, situándola en el ámbito gaditano dada su participación en exposiciones de arte de este territorio¹, una cuestión abordada más profundamente por autores posteriores. La siguiente alusión a la pintora se encuentra en la publicación *Los pintores jerezanos*, citándola como autora del *San Cristóbal* localizado en la Iglesia de Ntra. Sra. de la Merced de la ciudad.²

Las subsiguientes referencias quedan vinculadas a la propia historia local. Concretamente en la publicación de las crónicas de la ciudad que vio nacer a la pintora, de manos de José Bellido Ahumada. Este abogado con afición por la Historia, compendió muy distintas noticias sobre devenir de Lebrija, población que hasta el momento no contaba con una publicación de este género a su respecto. En *La Patria de Nebrija*³ se cita a la pintora entre los artistas locales, sin aportar demasiados datos sobre la misma, más que una sucinta procedencia familiar, algunas fechas clave, y su consideración como pintora de unas pocas obras que aparecen señaladas.

La siguiente obra en publicarse, con un mayor contenido y profundidad, será el discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría del coleccionista José Cortines Pacheco⁴. Hay que relacionar necesariamente su figura con la obra de Antonia Rodríguez, pues él

¹ OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid: Giner, 1975, p. 587.

² PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, M., *Los pintores jerezanos*, Sanlúcar de Barrameda: Imprenta de A. Pulet, 1906, p. 127.

³ Nos remitimos a la edición revisada y aumentada por su hija al fallecimiento de este: BELLIDO AHUMADA, J., *La patria de Nebrija: noticia histórica*, Los Palacios: M^a del Carmen Bellido García de Atocha, 1985.

⁴ CORTINES PACHECO, J., “La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, *Boletín de Bellas Artes*, 2^{da} Época, 9 (1981), pp. 77-106. Este discurso se reedita como capítulo en la siguiente obra: CORTINES PACHECO, J., “La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, en AA.VV., *Homenaje a Don José Bellido Ahumada*, Lebrija: Publicaciones de la Real Hermandad de los Santos de Lebrija, 2006, pp. 99-121.

logra reunir en su colección la mayor parte de la producción de la artista dada su filiación familiar, aunque lejana, con la misma⁵. En esta publicación encontramos un mayor rigor metodológico, que nos acerca algunas de las fuentes primarias donde es posible consultar y extraer datos diversos sobre la vida de la pintora. Valiosas referencias a fuentes documentales que hoy sirven como guía para releer y repensar algunos aspectos del devenir personal y profesional de la pintora, para poner en valor, desde un enfoque actualizado, su figura y obra. Asimismo, el autor realiza una importante aportación, ya que, por una parte, se aproxima a definir a la artista dentro de un estilo, y por otra, a confeccionar lo que denomina el «catálogo» de su obra. Se trata más bien de una escueta lista donde enumera las piezas (un total de ochenta y nueve), y aporta sistemáticamente una serie de datos identificativos de las mismas, como son un título, sus medidas y técnica, el propietario de la obra, y en su caso, observaciones, donde incluye apreciaciones como la ejecución de la firma de la pintora o la inclusión de la fecha en los lienzos. Esta última, una importante contribución que nos permite tener conocimiento fehaciente de la existencia de las obras y sus características, para así, poder seguir su rastro casi cuarenta años después. Esta última publicación favoreció que en las décadas posteriores se fuera haciendo breve referencia a la artista nebricense en las compilaciones sobre manifestaciones artísticas de este contexto local y en las monografías sobre el patrimonio Lebrija, examinando brevemente la nómina de obras presentes en determinados espacios artísticos⁶.

Asimismo, y desde un punto de vista supralocal, localizamos sendas noticias sobre la pintora en dos interesantes diccionarios que, de forma generalista, recogen sendas nóminas de mujeres artistas durante el ochocientos, tanto en España como en Andalucía, entre las que se incluye a la lebrijana⁷.

⁵ Este coleccionista lebrijano logra reunir un gran número de piezas dado su parentesco con Manuela Murube Sánchez de Alva, prima de la pintora, quien aglutinó a la muerte de esta buena parte de su producción pictórica, dejándola en herencia directa a Cortines, sobrino suyo en segundo grado. Véase: GARCÍA ROMERO, M. C., “D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico”, en HOLGUERA CABRERA, A., PRIETO USTIO, E., Y URIONDO LOZANO, M. (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla: Universidad de Sevilla y SAV, 2017a, pp. 98-111.

⁶ BARROSO VÁZQUEZ, M. D., *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*, Lebrija: Excmo. Ayto. de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1992, pp. 83-84, 86. BARROSO VÁZQUEZ, M. D., *Patrimonio artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*, Sevilla: Caja Rural de Sevilla y Hermandad de los Santos, 1996, pp. 103-104, 122-123. CORDERO RUIZ, J., *Las pinturas y esculturas de Lebrija*, Lebrija: Ayuntamiento de Lebrija y Fundación El Monte, 1992. Asimismo, breves y repetitivas referencias a la pintora en: SÁNCHEZ PÉREZ, R., “La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, *ASCIL. Anuario de estudios locales*, V, 2011, pp. 108-110; y SÁNCHEZ PÉREZ, R., *Apuntes biográficos sobre D. Miguel Rodríguez Ferrer*, Jaén: Íttakus, 2009, p. 10.

⁷ COLL MIRABENT, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: Centaure Groc, 2001, p. 172. TORRES LÓPEZ, M., *Diccionario de mujeres*

No obstante, no ha sido hasta la publicación de *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX: las Exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*, cuando se ha colocado a la pintora en el contexto artístico del momento con mayor rigor y desde un punto de vista estricto de la disciplina, aunque ahondando en un aspecto muy concreto de la actividad de Antonia Rodríguez: su participación en la exposición de arte celebrada en la localidad gaditana en 1858. Se analiza su figura, por tanto, entre los principales artistas que participaron en esta actividad, presentando temas de carácter religioso y retratos⁸.

A ello le han seguido las últimas aportaciones que han valorado a Antonia Rodríguez desde un punto de vista crítico en tres aspectos globales. La primera, fue en su contribución a la nómina de manifestaciones artísticas que tiene en su haber la iglesia lebrijana. Teniendo en cuenta que todos ellos constituyeron encargos de la institución, se realizó un recorrido por los templos y establecimientos asistenciales donde se emplaza este conjunto de obras, destacando la significación de las mismas en un contexto sacralizado como el mencionado⁹. A continuación, desde el punto de vista de la colección, la siguiente aportación confecciona la primera biografía del referido Cortines Pacheco, mecenas y coleccionista que aglutinó buena parte de la producción de la pintora. Quedó relacionada su figura con la obra de Antonia Rodríguez desde el punto de vista del coleccionismo y de la promoción de la pintora que realizó en su publicación sobre la misma¹⁰. Seguidamente, dos últimas publicaciones han profundizado en el proceso creativo de la artista, estudiando detenidamente aspectos inherentes a esta práctica, así como analizando la realidad de su actividad como profesional en un mundo eminentemente masculino en el que Antonia Rodríguez despuntó en el arte de la pintura, en unas circunstancias específicas sobre las que se reflexiona¹¹.

pintoras en Andalucía, siglo XIX, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2009, p. 137.

⁸ Ya nos adelantaba Cortines Pacheco esta noticia en: CORTINES PACHECO, *op. cit.*, 1981, 86, 91, 103. Ello quedó documentado por Caballero Ragel mediante otras fuentes: CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX. Las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana*, Jerez de la Frontera: Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2007, pp. 120, 123.

⁹ GARCÍA ROMERO, M. C., “El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana”, en RAMOS SANTANA., A. Y REPETO GARCÍA, D. (eds.), *Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa, América (1750-1850)*, Cádiz: Editorial UCA, 2017b, pp. 255-271.

¹⁰ GARCÍA ROMERO, *op. cit.*, 2017a, pp. 98-111.

¹¹ GARCÍA ROMERO, M. C., “La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, en ALONSO RUIZ, B. y otros (eds.), *La formación artística: creadores-historiadores-spectadores* (tomo I), Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018a, pp. 500-512. GARCÍA ROMERO, M. C., “Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura”, Comunicación en el XV Coloquio de Arte Aragonés “Las mujeres y el universo de las artes. Una narración todavía incompleta”. Universidad de Zaragoza (en prensa).

Dos propuestas de atribución.

A pesar de la mencionada confección de un breve inventario de obras llevada a cabo por Cortines Pacheco, en los últimos años, y resultado de la investigación sobre la pintora, se han hallado otras pinturas que presumiblemente fueron ejecutadas por Antonia Rodríguez, dada su filiación cronológica y estilística, en un contexto local tan concreto como Lebrija.

Nos atrevemos a atribuir a su pincel, en principio, dos lienzos inéditos que representan a *San Isidoro* (Fig. 1) y *San Leandro* (Fig. 2), localizados actualmente en la Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva de dicha localidad. Concretamente ubicados en el muro de cerramiento de los pies del templo, a ambos lados, se colocan las dos piezas. De grandes dimensiones, siguen indudablemente el modelo murillesco de las obras de los santos obispos que decoran la Sacristía Real de la seo hispalense. Se trata de óleos sobre lienzo que constituyen sendas copias de los *San Isidoro* y *San Leandro* que encargara Juan Federigui a Bartolomé Esteban Murillo en la década de los 50 del siglo XVII y que luego ofreciera al cabildo el arcediano de Carmona¹².

Para argumentar la atribución de los lienzos a la pintora, seguimos una metodología que abarca criterios cronológicos, socio-geográficos, estilísticos y otros relacionados con la herencia murillesca y sus fuentes.

En el contexto geográfico al que nos referimos, Antonia Rodríguez es la única artista que durante el ochocientos satisface la habitual demanda de copias murillescas, teniendo como destinatarios tanto a particulares como a la institución eclesiástica. No son estas las primeras obras de la pintora en las que copia deliberadamente los modelos religiosos de Murillo: en su extensa producción -integrada en la corriente de recuperación de estos modelos desarrollada en el siglo XIX¹³-, encontramos numerosas referencias al pintor, tratándose algunas de «inspiraciones»¹⁴, y otras de íntegras copias a la obra del maestro.

La ejecución de estos lienzos debió tener lugar tras los primeros encargos de la Parroquial nebricense para la que la pintora ejecuta en 1853 un colosal *San Cristóbal*, -una de sus primeras obras-, además de un conjunto de

¹² FINALDI, G., “El arte de la amistad”, en FINALDI, G., *Murillo & Justino de Neve: el arte de la amistad*, Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012, p. 19.

¹³ Véase al respecto: NAVARRETE PRIETO, B. (2017). “Murillo después de Murillo”, en NAVARRETE PRIETO, B. (dir.), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla: ICAS. Ayuntamiento de Sevilla, 2017, p. 269.

¹⁴ GARCÍA ROMERO, M. C., “Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, Comunicación presentada en el *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 2017c. GARCÍA ROMERO, M. C., “Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla)”, en MOURA SOARES, C. Y MARIZ, V. (eds.), *Dinâmicas do Patromónio Artístico. Circulação, transformações e diálogos*, Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018b, pp. 25-32. Consultense las páginas 27-29.

lienzo de temas pasionista y hagiográficos varios que realiza un año después¹⁵. No sabemos si como consecuencia del encargo del mismo párroco, don José María Ojeda y Romero, pero sí con seguridad tras estos encargos previos -dada las calidades de la pintura-, consideramos que estos santos debieron realizarse en una etapa de primera madurez, tras las referidas incursiones pictóricas en la iglesia lebrijana en los años iniciales de la década de los 50. Señalamos, por tanto, como fecha aproximada de ejecución de los óleos, entre 1855 y 1860. Ambos dos, se encuentran actualmente enmarcados, en buen estado de conservación, y expuestos en un lugar adecuado, teniendo en cuenta el espacio del templo donde se localizan. Si bien, pasando desapercibidos al público en general dado el lugar y la iluminación de la zona.

El primero de los lienzos que aquí se presentan muestra a un *San Isidoro* mejor conseguido en la ejecución de las formas y volúmenes corpóreos, aunque perdiendo la viveza de color del original y, evidentemente, las calidades técnicas, cosa extensiva a ambas obras. Por su parte el *San Leandro* queda retratado más rejuvenecido y estático, con una figura un tanto menos esbelta que el modelo original, teniendo en cuenta la condición de sedentes en todos los casos. Ambas representaciones siguen con detalle la obra de Murillo, aunque con la particular impronta de la pintora, más cercana al romanticismo que al naturalismo del maestro. Presenta así evidentes deficiencias técnicas en lo que se refiere a la ejecución de los retratos -especialmente al perfil de *San Isidoro*, que remite a una personal interpretación de los rostros, extensible a otras obras suyas-, y a la plasmación tenebrista de la estancia mediante el claroscuro, dada la pincelada un tanto tosca que emplea en la ejecución del fondo del cuadro.

Asimismo, un análisis comparativo del estilo nos remite a otros lienzos para tener en cuenta dos detalles más de cara a la atribución: el uso del color y la ejecución de los ropajes. La evolución del estilo de la pintora es considerable, aun teniendo en cuenta las imperfecciones técnicas que se muestran a lo largo de toda su obra. Sin embargo, los dos aspectos señalados, se muestran como una constante en sus pinturas. Para ello citamos dos obras, ambas pinturas religiosas firmadas y fechadas, realizadas en 1850 y 1860 respectivamente. Se trata de *Los Desposorios*, ubicada en el Asilo de San Andrés de la localidad, y *La Huída a Egipto*, perteneciente a una colección particular. En la primera de ellas, correspondiente a su período inicial, destaca la torpe ejecución de los personajes, cuyos ropajes los envuelven de una forma muy abultada, perfilándolos como redondeadas figuras. Es preciso poner atención, por la viveza de su blanco, en la túnica de María, plasmada como un voluminoso bloque sin naturalidad alguna en la caída del tejido y sus plegados. Las sombras grisáceas que fluyen de esos escasos pliegues son una constante que va a repetirse en obras posteriores, aún con las discretas mejoras técnicas que experimentará su obra. El segundo de los lienzos, ejecutado diez años después, muestra un mayor dominio del movimiento, la

¹⁵ CORTINES PACHECO, *op. cit.*, 1981, pp. 88-89.

gestualidad de los personajes y el diseño de sus vestiduras en las que predominan mejores plegados, de distintos volúmenes y disposición. Los lienzos objeto de atribución, ejecutados en un período intermedio, muestran reminiscencias de esos primeros intentos de plasmación de los volúmenes corpóreos, mejorando la exagerada ampulosidad con la que la pintora vestía las primeras figuras, debido a su desarrollo artístico, y al hecho de que estas se tratan de copias frente a la ejecución de composiciones libres. Una técnica más depurada se observa, por ejemplo, en los plegados de *San Isidoro*, todavía un tanto planos -circunstancia que se acrecienta en *San Leandro*-, aludiendo al mismo blanco luminoso de la primera obra y a los sombreados del mismo matiz grisáceo, encaminándose -aunque sin experimentar todavía- a la mencionada evolución posterior.

Las vías por las que la pintora pudo contemplar las obras que le sirvieron de modelo a las copias que nos ocupan son claramente dos. En primer lugar hay que tener en cuenta la más que probable visita de Antonia Rodríguez a la Catedral de Sevilla durante su estancia formativa en la capital, hacia el segundo lustro de la década de los 40¹⁶, o, incluso, en alguno de los viajes que pudo realizar posteriormente, dado que una de sus hermanas, de vocación religiosa, residía en la ciudad¹⁷. Además de este probable contacto directo con las pinturas, una fuente indirecta para la observación detenida de las obras de Murillo tuvo que ser la serie de libros impresos que circulaban entre la élite ilustrada: las estampas¹⁸. Grabados o litografías, ya fueran del original o de copias de la generación de murilescos -o incluso primitivas fotografías¹⁹-, que reproducían la imagen de la obra de Murillo, a las que tuvo que acceder la pintora para ejecutar este tipo de piezas que imitan los modelos del Maestro del barroco sevillano.

Apoyándonos en las hipótesis expuestas, atribuimos, por tanto, estos lienzos a Antonia Rodríguez, encuadrándolos en un período muy concreto de su producción, pues son fiel reflejo del estilo y la labor pictórica de la artista nebricense. Esperamos, en futuras investigaciones, arrojar más luz a su catálogo.

¹⁶ GARCÍA ROMERO, *op. cit.*, 2018a, pp. 504-505.

¹⁷ Se trata de Sor Francisca, monja de la Caridad, que ejercería como tutora de la joven en su estancia inicial en Sevilla, cuando residiría en el Hospicio de San Luis mientras se formaba al amparo de las academias particulares. CORTINES PACHECO, *op. cit.*, 1981, p. 85. GARCÍA ROMERO, *op. cit.*, 2017b, p. 261. GARCÍA ROMERO, *op. cit.*, 2018a, p. 505.

¹⁸ Sobre la reproducción de las obras de Murillo, véase: NAVARRETE PRIETO, B., “La fortuna gráfica de sus modelos”, en NAVARRETE PRIETO (dir.), *op. cit.*, 2017, pp. 195-215.

¹⁹ Al respecto de la circulación de las imágenes de Murillo, véase: PÉREZ GALLARDO, H., “Murillo en la fotografía del siglo XIX: razones para una estética del sentimiento”, en NAVARRETE PRIETO, (dir.), *op. cit.*, 2017, pp. 101-120.

BIBLIOGRAFÍA:

- BARROSO VÁZQUEZ, M. D., *Patrimonio histórico artístico de Lebrija*, Lebrija: Excmo. Ayto. de Lebrija y El Monte. Caja de Huelva y Sevilla, 1992.
- BARROSO VÁZQUEZ, M. D., *Patrimonio artístico de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Oliva en Lebrija*, Sevilla: Caja Rural de Sevilla y Hermandad de los Santos, 1996.
- BELLIDO AHUMADA, J., *La patria de Nebrija: noticia histórica*, Los Palacios M^a del Carmen Bellido García de Atocha, 1985.
- CABALLERO RAGEL, J., *Exposiciones y artistas en el Jerez del XIX. Las exposiciones de la Sociedad Económica Jerezana, Jerez de la Frontera*: Biblioteca on-line del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 2007.
- COLL MIRABENT, I., *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: Centaure Groc, 2001.
- CORDERO RUIZ, J., *Las pinturas y esculturas de Lebrija*, Lebrija: Ayuntamiento de Lebrija y Fundación El Monte, 1992.
- CORTINES PACHECO, J., “La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, *Boletín de Bellas Artes*, 2 Época, 9 (1981), pp. 77-106.
- CORTINES PACHECO, J., “La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, en AA.VV., *Homenaje a Don José Bellido Ahumada*, Lebrija: Publicaciones de la Real Hermandad de los Santos de Lebrija, 2006, pp. 99-121.
- FINALDI, G., *Murillo & Justino de Neve: el arte de la amistad*, Madrid: Museo Nacional del Prado; Sevilla: Fundación Focus-Abengoa; Londres: Dulwich Picture Gallery, 2012.
- GARCÍA ROMERO, M. C., “D. José Cortines Pacheco y la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Un ejemplo de coleccionismo pictórico”, en HOLGUERA CABRERA, A., PRIETO USTIO, E., y URIONDO LOZANO, M. (coords.), *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico en España e Iberoamérica*, Sevilla: Universidad de Sevilla y SAV, 2017, pp. 98-111.
- GARCÍA ROMERO, M.C., “Inspiración murillesca en la obra de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, Comunicación presentada en el *III Simposio Internacional Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide y Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), 2017.
- GARCÍA ROMERO, M.C., “El arte al servicio del poder. La producción pictórica de Antonia Rodríguez Sánchez de Alva (1835-1868) en la Iglesia lebrijana”, en RAMOS SANTANA., A. y REPETO GARCÍA, D. (eds.), *Poder, contrapoder y sus representaciones. XVII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo: España, Europa, América (1750-1850)*, Cádiz: Editorial UCA, 2017, pp. 255-271.
- GARCÍA ROMERO, M.C., “Murillo en el tiempo. Algunas copias decimonónicas y su distribución en Lebrija (Sevilla)”, en MOURA SOARES, C. y MARIZ, V. (eds.), *Dinâmicas do Patromónio Artístico. Circulação, transformações e diálogos*, Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018, pp. 25-32.
- GARCÍA ROMERO, M.C., “La práctica artística de la mujer en el siglo XIX: el caso de la pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, en ALONSO RUIZ, B. y

- otros (eds.), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores* (tomo I), Santander: Editorial Universidad de Cantabria, 2018, pp. 500-512.
- GARCÍA ROMERO, M.C., “Antonia Rodríguez Sánchez de Alva y el arte de la pintura”, *Comunicación en el XV Coloquio de Arte Aragonés “Las mujeres y el universo de las artes. Una narración todavía incompleta”*. Universidad de Zaragoza (en prensa).
- OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería Biográfica de Artistas Españoles del siglo XIX*, Madrid: Giner, 1975, p. 587.
- NAVARRETE PRIETO, B. (2017). “Murillo después de Murillo”, en NAVARRETE PRIETO, B. (dir.), *Murillo y su estela en Sevilla*, Sevilla: ICAS. Ayuntamiento de Sevilla, 2017.
- PESCADOR Y GUTIÉRREZ DEL VALLE, M., *Los pintores jerezanos*, Sanlúcar de Barrameda: Imprenta de A. Pulet, 1906, p. 127.
- SÁNCHEZ PÉREZ, R., “La pintora romántica lebrijana Antonia Rodríguez Sánchez de Alva”, *ASCIL: Anuario de estudios locales*, V, 2011.
- SÁNCHEZ PÉREZ, R., *Apuntes biográficos sobre D. Miguel Rodríguez Ferrer*, Jaén: Íttakus, 2009.
- TORRES LÓPEZ, M., *Diccionario de mujeres pintoras en Andalucía, siglo XIX*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2009.



Figura 1. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, *San Isidoro*, h. 1855-1860. Óleo sobre lienzo. Lebrija, Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva [Imagen de la autora].



Figura 2. Antonia Rodríguez Sánchez de Alva, *San Leandro*, h. 1855-1860. Óleo sobre lienzo. Lebrija, Parroquia de Nuestra Señora de la Oliva [Imagen de la autora].

HACIA EL EMPODERAMIENTO DE LAS MUJERES EN LAS ARTES. PINTORAS ESPAÑOLAS EN LOS SALONES FRANCESSES (1850-1900)¹

TOWARDS THE EMPOWERMENT OF WOMEN IN THE ARTS.
SPANISH WOMEN PAINTERS IN SALONS (1850-1900)

Magdalena Illán Martín
Universidad de Sevilla, España

La segunda mitad del siglo XIX fue un período de especial relevancia en el proceso de empoderamiento implementado por las mujeres artistas en general y por las pintoras españolas en particular. Un ejemplo de ello es que algunas de esas pintoras españolas lograron exhibir sus obras en la exposición internacional más influyente para el posicionamiento de un artista -mujer u hombre- en el mercado: el Salón de París. Este trabajo señala quiénes fueron esas artistas -muchas de ellas desconocidas o escasamente estudiadas-, qué obras presentaron en los Salones y cómo fue recibida su producción a través de la obtención de galardones y de la opinión de la crítica de arte.

Palabras clave: Mujeres artistas, pintoras españolas, siglo XIX, Salón, Francia.

During the second half of 19th century, the empowerment of Spanish women painters played a key role in the development of fine arts in this period. Namely, the fact that some Spanish women artists took part in the best-known influential international exhibition at the moment: the Salon of Paris. This article aims to show who these women painters were -unknown personalities or mainly unexplored-, along with those works which were exhibited in the Salon, the awards obtained, likewise the specialized opinion given by art critics.

Keywords: Women artists, Spanish women painters, XIXth Century, Salon. France.

¹ Este trabajo de investigación se ha elaborado en el marco de los Proyectos I+D “Las artistas en España (1804-1939)”, HAR2017-84399-P, Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, y “Pintura andaluza del siglo XIX en Francia: estudio de fuentes archivísticas, hemerográficas y museológicas” HAR2013-42824-P, así como del Grupo de Investigación “Laboratorio de Arte”, HUM-201, Universidad de Sevilla.

Introducción.

Durante la segunda mitad del siglo XIX algunas pintoras españolas consiguieron que sus obras fueran admitidas en la que se constituía en estos momentos como la exposición de arte más relevante del ámbito cultural: el *Salon de París*. Organizado anualmente por la *Société des Artistes Français* y celebrado en el *Palais des Champs-Elysées* de la capital francesa en los meses de mayo a junio, el Salón representaba una meta primordial para cualquier artista que ambicionara el reconocimiento por parte de la crítica, del mercado y, en general, de la escena artística internacional.

A lo largo de dicho período el número de pintoras españolas que participaron en el Salón superó la veintena. Algunas de ellas obtuvieron, en efecto, la valoración de su talento creativo por parte de la crítica y de las instituciones artísticas -logrando galardones en las principales exhibiciones- y disfrutaron del éxito de mercado, colocando su producción en los más importantes marchantes y consiguiendo encargos de prestigiosos coleccionistas privados y de instituciones públicas francesas. Con ello, contribuyeron notoriamente a visibilizar la presencia de las mujeres creadoras en la escena artística, exigiendo que se las tratara como artistas profesionales, como reclamaba en sus cartas y entrevistas la pintora María Luisa de la Riva, que se presentaba como “Pintora profesional, que trabaja para vivir”².

Sobre algunas de las artistas que se tratarán en este trabajo se conocen datos biográficos y parte de su producción creativa³; otras continúan siendo completamente desconocidas en la actualidad. En cualquier caso, son exigüas las monografías que han estudiado en profundidad la trayectoria personal y profesional de estas pintoras, siendo uno de los objetivos de este trabajo impulsar eventuales investigaciones al respecto.

Los datos sobre las trayectorias personales y profesionales de las artistas, así como sobre sus producciones creativas, han sido consultados a partir de fuentes documentales, hemerográficas y bibliográficas, en gran parte inéditas, examinadas en archivos y centros de investigación franceses, como los *Archives de Paris*, la *Bibliothèque del Institut National d’Histoire de l’Art* y la *Bibliothèque Nationale de France*. Igualmente, han sido consultados los catálogos oficiales de los Salones publicados entre 1850 y 1900, así como otros catálogos sobre el Salón de naturaleza no oficial.

² ILLÁN, Magdalena y LOMBA, Concha, catálogo de la exposición *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014, p. 11.

³ Para el estudio de estas artistas, cfr. DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Ed. Cátedra, 2009. Algunas de las artistas son mencionadas en NOËL, Denise, *Les femmes peintres au Salon: Paris, 1863-1889*, Paris, Université de Paris 7, Tesis doctoral inédita, 1997; COLL, Isabel, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El centaure groc, 2001; ILLÁN y LOMBA, *op. cit.*, (nota 2). Fuentes que citan a algunas de las artistas: OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884; BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*. T. I, Paris: Ernst Gründ, Éd. 1924.

La consulta y el examen de dicha documentación ha posibilitado alcanzar el objetivo prioritario perseguido en este trabajo: poner en valor la participación de las pintoras españolas en los Salones como un hecho representativo del proceso de empoderamiento que impulsaron las artistas en la segunda mitad del siglo XIX y que ha sido, en gran medida y al igual que las trayectorias de dichas artistas, invisibilizado por la historiografía artística tradicional.

Un objetivo ambicioso: exponer en el Salón.

Exponer en el Salón no fue para las pintoras españolas, ni para las mujeres artistas en general, un objetivo sencillo. Los prejuicios machistas sobre las artistas estaban firmemente instalados en la escena cultural, manifestándose una rotunda resistencia al acceso igualitario de las artistas a los principales canales de profesionalización, lo que se evidencia a través de diferentes y numerosas estrategias establecidas para fomentar la infravaloración de la producción creativa realizada por las mujeres. Los habituales obstáculos que minaban el recorrido profesional de una artista en cualquier sector de la cultura decimonónica, adquirían especial énfasis en el Salón, ya que éste se constituía como una plataforma de relevancia excepcional para el ingreso y la consolidación de cualquier artista en el mercado y, por ello, era muy intensa la competitividad entre los profesionales del arte para ser invitados a exponer en él. Por tanto, para una artista, el mero hecho de ser invitada a exponer en el Salón era un triunfo en sí mismo, al margen de la obtención de los eventuales galardones que se convocaban en cada edición.

Precisamente, uno de los factores en los que se pone de relieve de manera más evidente el sexismó imperante en el Salón era, sin duda alguna, la adjudicación de los premios. Ninguna artista, española o de cualquier otra nacionalidad, fue laureada con la Medalla de Honor; minoritarias fueron las artistas, y ninguna española, que alcanzaron la Medalla de Primera Clase; un número reducido de artistas, algunas españolas, consiguieron una Medalla de Segunda o de Tercera Clase y el galardón más accesible para las mujeres - aunque no por ello sencillo de obtener- fue la Mención Honorífica, que lograron algunas artistas españolas.

No obstante, al margen de la obtención de los premios, la participación de una artista -o de un artista- en el prestigioso Salón parisino contribuía notablemente a la difusión de su obra, recogiéndose la noticia en la prensa nacional como un éxito no solo individual de la artista en cuestión, sino como un éxito del país. En este sentido, son numerosos los casos protagonizados por las pintoras españolas, adquiriendo especial relevancia Alejandrina Gessler, Amélie Beaury-Saurel o María Luisa de la Riva.

Las pioneras: las primeras pintoras españolas en el Salón.

Las primeras artistas españolas que participaron en el Salón parisino, en la década de 1850, nacieron en Cuba, colonia de España en estos momentos, por lo que figuran en los catálogos como artistas españolas y

fueron representantes del arte español en las exposiciones universales coetáneas. La pionera fue la pintora nacida en La Habana Matilde Aïta de la Peñuela (n. 1840), única mujer artista en la sección española de la Exposición Universal de París de 1855, en la que participó con 15 años de edad. La artista residió en Francia desde 1850, adonde se trasladó tras la muerte de su padre junto a su madre, de origen francés. En la capital gala se formó en los estudios de Ary y Henry Scheffer y de Rosa Bonheur⁴, con quien se especializó en la temática que más éxito le reportó, la pintura de gatos. Aïta desarrolló una trayectoria profesional estable que le permitió vivir, a ella y a su madre, de su producción creativa, siendo bien valorada por críticos como Théophile Gautier y concurriendo a seis ediciones del Salón entre 1859 y 1868⁵.

Una década después, en 1860, otra artista cubana, nacida en Santiago de Cuba, Gabriela Valdés, concurrió a los Salones entre 1865 y 1875. También residente en París y formada con el paisajista Charles-Joseph Node, Gabriela Valdés presentó en los tres Salones en los que participó pinturas protagonizadas por paisajes naturalistas, de lo que se hizo eco la prensa española⁶.

También en los años sesenta inició su participación en los Salones la pintora gaditana Alejandrina Gessler (1831-1907), quien firmaba sus obras como Anselma y fue ampliamente conocida en la escena artística gala como Madame Anselma⁷. Alejandrina Gessler participó en los Salones de París, donde residió a partir de 1853, durante más de dos décadas, desde 1863 a 1885, exponiendo de forma regular y obteniendo el beneplácito de la crítica. Y ello, a pesar de abordar en algunas obras asuntos alejados de los temas prototípicos establecidos para las artistas, como el desnudo; este tema

⁴ La artista es citada en BÉNEZIT, *op.cit.*, (nota 3), T. I, p. 55; sobre la trayectoria vital y profesional, cfr. ILLÁN, M., “La pintora Matilde Aïta de la Peñuela: «una joven artista española, muy meritoria» en el París del Segundo Imperio”, *De Arte*, 17 (2018), pp. 111-120.

⁵ Las obras presentadas fueron: *El Alcibíade moderno*, Catalogue du Salon, Paris, 1859, p. 4; *Hija del Faraón* y *Autorretrato*, Catalogue du Salon, Paris, 1864, p. 4; *La fe*, Catalogue du Salon, Paris, 1865, p. 3; *Un estudio*, Catalogue du Salon, Paris, 1867, p. 105; *Confidencia*, Catalogue du Salon, Paris, 1868, p. 6 y *La lectora*, Catalogue du Salon, Paris, 1869, p. 3.

⁶ Las pinturas expuestas fueron: *El abrevadero*, Catalogue du Salon, Paris, 1865, p. 276; *Orillas del Yere en otoño* y *El pueblo de Castelnau, alrededores de Montpellier*, Catalogue du Salon, Paris, 1868, p. 302 y *Puente de la Mousquères, en Luchon (Haute-Garonne)*, Catalogue du Salon, Paris, 1875, p. 278. Sobre Gabriela Valdés en el Salón, cfr. *El Imparcial*, 6-5-1875, p. 2.

⁷ Sobre la biografía de Alejandrina Gessler, cfr. M. C., *Biografía artística de Madame Anselma*, París: Librería de Garnier Hermanos, 1908; la propia artista escribió una autobiografía bajo el pseudónimo FULANA DE TAL, *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real*, París: Librería de Garnier Hermanos, 1899. Cfr. también la tesis doctoral inédita TRIVIÑO, Laura, *La pintora Anselma (1831-1907): una “femme du monde” entre Cádiz y París*, UNED, 2014. Sobre Alejandrina Gessler en Francia, ILLÁN, M., “La pintora andaluza Madame Anselma en Francia: nueva aportación al catálogo de su obra”, *Laboratorio de Arte*, nº. 27 (2015), pp. 659-667.

protagoniza la pintura *Juno* (Fig. 1), que fue ampliamente difundida tras su presentación en el Salón de 1885, ante la cual la artista confesó: “Temblando quedé hasta conocer la impresión que produciría al público y a los colegas mi atrevimiento de haber atacado la pintura del desnudo”. Entre sus numerosas aportaciones al Salón es reseñable su notoria contribución a la visibilización de mujeres artistas a través de la denominada *Ecole des femmes*, un grupo de pintoras que concurrían al Salón “ocupando un rango distinguido”⁸. Igualmente, es revelador del carácter pionero de la artista el hecho de que, a partir del año 1880, participara en el Salón en una sección especialmente masculinizada, como era la correspondiente a *Arte monumental y decorativo*. En dicha sección Alejandrina Gessler fue, en ocasiones, la única mujer expositora, ya que las obras que se presentaban se caracterizaban por su gran formato, circunstancia no considerada apropiada para la creatividad de las mujeres⁹. La propia artista, consciente de los prejuicios vigentes sobre la dedicación de una artista a obras de tamaño monumental, reivindicó el valor de ejecutar estas obras al señalar: “Quedé orgullosa y encantada al ver la impresión general, que declaraba ser aturdidor que una mujer y absolutamente sola, sin hacerse ayudar para nada, hubiese podido llegar a efectuar trabajo tan importante”¹⁰.

Las primeras pintoras españolas galardonadas (1870-1889).

El período temporal comprendido entre la década de 1870 y la celebración de la Exposición Universal de París de 1889 se caracterizó por un incremento de las pintoras españolas que concurrieron a los Salones y por el acceso de dichas artistas a los galardones.

En el año 1874 expuso por primera vez en el Salón parisino la pintora de origen barcelonés Amélie Beaury-Saurel (1848-1924)¹¹. Hija de padres

⁸ BONNIN, A., “Salon de 1873. Es peintres d’Histoire”, *La Presse*, 1-06-1873, p. 2, quien señala que configuran la denominada *Ecole des femmes*, además de Madame Anselma, Nélie Jacquemart, Mme. De Chatillon, Mlle. De Vomane, Mme. Félicie Schneider, Mme. De Laperelle, etc.

⁹ A pesar de dicho prejuicio machista, Alejandrina Gessler concurrió a los Salones con obras de gran envergadura, como *La Aurora y La Noche*, para un plafón de la residencia de “M. M.”, cfr. VÉRON, Théodore, *Dictionnaire Véron, Salon 1880*, Paris: M. Bazin, 1880, p. 245. Otras obras similares ejecutadas por Anselma son: el destruido techo y telón de boca del Teatro de Cádiz (1885); *La Poesía inspirando a la Música y a la Pintura* (2,80 x 2,70 m.), realizada en 1885-1887 para el techo de la residencia de Mrs. Johnson en San Francisco; o las tres obras -*La Elocuencia abrigando bajo la bandera española a la Paz y las Bellas Artes* (3,84 x 4,15 m.), *Alegoría de la Poesía y la Música* (1,02 x 4,15 cm.) y *Alegoría de la Verdad venciendo a la Ignorancia* (1,02 x 4,15 cm.)- realizadas en 1891 para el Ateneo de Madrid, en cuya Sala de la Cacharrería se encuentran actualmente.

¹⁰ Palabras de la artista recogidas en M. C., *op. cit.*, (nota 7), p. 36.

¹¹ Algunas obras y premios obtenidos por la pintora son citados en BÉNEZIT, *op. cit.*, (nota 3), T. I, p. 451; un listado con las obras presentadas en el Salón entre 1873 y 1914 se recoge en FLAQUER I REVAUD, Sílvia, PAGÈS I GILIBETS, María Teresa, *Inventari d’artistes catalans que participaren als salons de París fins l’any 1914*, Barcelona: Diputación de Barcelona, 1986, pp. 94-110. Sobre la trayectoria vital y profesional de la artista, cfr. ILLÁN, M., “Un excelente alegato feminista a favor de los derechos de la

franceses residentes en España, Amélie vivió en París desde los once años, formándose en la prestigiosa Academia Julian; desarrolló una carrera profesional amplia y constante -circunstancia escasamente habitual en las creadoras, cuyas trayectorias estaban condicionadas por los roles patriarcales vigentes-, en la que obtuvo el reconocimiento por parte de la crítica y de sus colegas. Amélie expuso en los Salones de forma casi ininterrumpida durante medio siglo, logrando galardones como la Mención Honorífica en 1885, la Medalla de Bronce en la Exposición Universal de París de 1889 o la Legión de Honor francesa, concedida en el año 1923 por, entre otros motivos, "sus aportaciones al Salón"¹². Ciertamente, la contribución de Amélie Beaury-Saurel al Salón fue extensa, siendo reseñable la influencia de su producción en la renovación de las representaciones de las mujeres en las artes, ya que combatió los estereotipos tradicionales y sexistas dominantes para difundir la imagen de mujeres independientes, profesionales, deportistas, intelectuales o viajeras que se enfrentaban abiertamente con los discursos machistas (Fig. 2). Al mismo tiempo, la pintora contribuyó notoriamente a la visibilización de las mujeres artistas en las instituciones culturales francesas más relevantes; así, como responsable de los talleres para mujeres en la Academia Julian, favoreció la formación de las jóvenes artistas, fomentó su acceso a las exposiciones artísticas y difundió sus actividades a través de la revista *L'Académie Julian*, poniendo en valor los éxitos de dichas artistas. Igualmente, Amélie Beaury-Saurel, como miembro de la prestigiosa *Société des Artistes Française*, promocionó la incorporación de mujeres artistas a dicha institución¹³.

Hermana de Amélie y también nacida en Barcelona, Irmeta Beaury-Saurel (h. 1850) participó brevemente en los Salones, entre 1876 y 1879, especializando su producción en las copias de obras de otros artistas, realizadas al gouache sobre pañuelos de abanicos y sobre cerámica, técnicas en las que, igualmente, se inició su hermana, en los talleres de Louise Thoret y de Dessart¹⁴.

mujer por una pintora». La representación de la «femme moderne» en la obra de Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), Arenal, *Revista de Estudios de Mujeres*, (en prensa).

¹² Cfr. Expediente de nombramiento de Chevalier de la Légion d'honneur, Archives de París, Dossier LH/1387/64, Doc. 7-v.

¹³ Francine Richard-Hennecart, Laure Boucher, Renée de Royer, Marthe Debes o Marguerite Babin; El ingreso de las dos primeras artistas mencionadas consta en *Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, Nº. 198, janvier-avril, Paris, 1912, pp. 30 y 59; Royer y Debes son citadas en *Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, Nº. 206, Paris, janvier-avril, Paris, 1914, pp. 16 y 30 y Babin en *Compte-rendu des travaux de la Société des Artistes Français*, Nº. 215, Javier à septiembre, Paris, 1920, p 13.

¹⁴ Sobre la formación de ambas hermanas en dichas disciplinas, cfr. ILLÁN, M., *op. cit.*, (nota 11). Las obras presentadas en los Salones son citadas en el Salón fueron: *El amor a los veinte años*, copia de Kaulbach, *Catalogue du Salon*, Paris, 1876, p. 205; *El carro del amor*, copia de Lehman, *Catalogue du Salon*, Paris, 1877, p. 206; *La caza, la pesca, frutas y flores*, *Catalogue du Salon*, Paris, París, 1878, p. 209; *Catalogue du Salon*, Paris, 1879, p. 264. En este último Salón figura una discípula, Marie Compiègne, especialista en pintura sobre abanicos, p. 403.

A mediados de la década de 1870 comenzó a exponer en el Salón la artista gaditana, de genealogía polaca, María Luisa Pluzanska -Marie-Louise Pluzanska, como firmaba sus obras. Residente en París desde 1874, donde impartía enseñanza de dibujo a mujeres en las escuelas de arte de los diferentes barrios parisinos dependientes de la *Union Centrale*¹⁵, la artista participó en los Salones entre 1875 y 1888, presentando pinturas sobre porcelana, cerámica y abanicos, así como acuarelas, miniaturas y, a partir de 1881, grabados y litografía. Su actividad como docente impulsó que algunas jóvenes artistas accedieran a exponer en el Salón, donde figuraban como sus discípulas, siendo el caso de Gabrielle Marguerite Marie, Marie Juliette Grespin, Mathilde Genlis o Pauline Genlis, entre otras¹⁶.

También desarrolló una prolífica trayectoria profesional a partir de los años setenta la artista Amelia Lacazette (h. 1850-h. 1920)¹⁷. Nacida en La Habana e hija de padres franceses, se trasladó a París, donde se formó en los estudios de los pintores Carolus-Durand, Tissier, Girard y Henner. Amelia Lacazette especializó gran parte de su producción en el género del retrato, temática que le valió el reconocimiento del coleccionismo burgués del momento y de las instituciones galas, siendo admitida como miembro de la *Société des Artistes Français* en el año 1887. La artista participó durante 16 años en los Salones parisinos -entre 1877 y 1893-, en los que expuso obras protagonizadas, sobre todo, por representaciones femeninas adscritas a los modelos vigentes en el momento¹⁸. Son especialmente interesantes las obras en las que muestra a mujeres adolescentes leyendo, en actitudes concentradas y reflexivas; entre las cuales, adquiere un especial significado la pintura *Niña estudiando* (1873), en la que muestra a una melancólica joven que señala al espectador una página del libro que lee, en la que aparece la imagen de una palmera, alusiva a la tierra natal de la autora. Otras artistas españolas de origen cubano y nacidas en La Habana también concurrieron a los Salones en

¹⁵ Cfr. *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28-11-1874, p. 352. En el año 1891, continuaba ejerciendo dicha labor docente, cfr. *Conseil municipal de Paris, 1891*, Paris, 1891 p. 37.

¹⁶ Las referidas artistas participaron en los Salones de 1877, 1878 y 1879.

¹⁷ La biografía de la artista continúa siendo muy desconocida; algunos datos puntuales los proporciona BENEZIT, *op. cit.*, (nota 3), T. III, p. 4, quien la clasifica como pintora de género, dentro de la Escuela Francesa.

¹⁸ Con esta temática presentó las siguientes obras en los Salones: *Niña y Mendigo*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1878, p. 110; *Dolor y Fleurs et roman*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1879, p. 142; *Retrato de Mme.....*, (1,25 x 0,80 m.), *Catalogue du Salon*, Paris, 1880, p. 202; *Retrato de Mme. S. y Niña con tortuga*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1881, p. 118; *Retrato de Mlle. B. A.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1882, p. 128; *Retrato de Mlle. A. de M.* y *Retrato de Mlle. M. C. de B.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1884, p. 122; *Ensueño y Retrato de Mlle. de S.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1885, p. 122; *Único recurso de una huérfana*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1886, p. 108; *Retrato de Lady ... y Retrato de M. R. E.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1887, p. 111; *Retrato de l'auteur y Étude*, *Catalogue du Salon*, 1888, p. 117; *Retrato de Mme. de G.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1889, p. 113 y *Catalogue Illustré*, Paris, p. 24; *Retrato de Mlle. Y. V. y Retrato de Mlle. L.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1890, p. 104; *Retrato de Mme. C. A. y Retrato de Mlle. G. du R.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1891, p. 79; *Retrato de Mme. B.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1893, p. 90.

esta década y también especializaron sus producciones en el género del retrato. Es el caso de Lola de Ruiz, discípula de Lefebvre, Chaplin y Boulanger, que presentó en los Salones retratos de tamaño natural, como el *Retrato de Mlle. G. B. de Sainte-M...* (1,60 x 1,30 m.)¹⁹. Igualmente, Margarita Pedroso de San Carlos se especializó en el retrato en el estudio de Félix Giacomotti; la artista participó en los Salones a partir de la década de 1880 y, sobre todo, en los años noventa²⁰, obteniendo una Mención Honorífica en la Exposición Universal de París de 1900. La artista Marie-Julienne Aubry, especialista en pintura sobre porcelana y miembro de la *Société des Artistes Français*, concurrió a los Salones durante casi dos décadas, entre 1884 y 1902. Formada con Marie Poitevin y con R. Fath, presentó en los Salones pintura sobre porcelana y, desde 1888, retratos en miniatura²¹.

En las últimas décadas del siglo XIX alcanzó el reconocimiento de la crítica y diversos galardones en las exposiciones francesas y españolas la pintora Antonia Bañuelos Thorndike (1856-h.1926). Nacida en Roma e hija del sevillano Miguel de los Santos Bañuelos y Traval, conde de Bañuelos, Antonia Bañuelos desarrolló su trayectoria en Francia, falleciendo en Biarritz²². La artista se formó en París en el taller de Chaplin y concurrió a los

¹⁹ En los Salones expuso las siguientes obras: *Retrato de Mlle. L. E.* y *Retrato de Mlle. J. E.*, *Catalogue du Salon*, París, 1878, p. 332; *Retrato de Mlle. L. de R.* y *Retrato de miss E. S.*, *Catalogue du Salon*, París, 1879, p. 128; *Retrato de Mlle. G. B. de Sainte-M.*, *Catalogue du Salon*, París, 1880, p. 334. Cfr. DUPLATRE-DEBES, Brigitte: “El exilio artístico de los pintores españoles e hispanoamericanos en el París finisecular”, *Actas XVI Congreso AIH*. T. II, París, 2010, p. 305, quien menciona también los Salones de 1893 y 1894.

²⁰ Participó en los Salones con las obras: *Estudio* (42 x 32 cm.), *Catalogue du Salon*, París, 1880, p. 337; *Retrato de Mme...*, *Catalogue du Salon*, París, 1897, p. 142; *Pepita y César*, *Catalogue du Salon*, París, 1899, p. 170; *Retrato de Mlle M. De S.-C.*, *Catalogue du Salon*, París, 1900, p. 155; *Retrato de la Marquise de X.*, *Catalogue du Salon*, París, 1901, p. 182. La artista es citada en DUPLATRE-DEBES, Brigitte, *op. cit.*, (nota 19), p. 305.

²¹ Formada con Marie Poitevin y R. Fath, presentó las siguientes obras en los Salones: *Nina*, copia de Bonefazi, porcelana, *Catalogue du Salon*, París, 1884, p. 224; *Retrato de Mlle. M.*, porcelana, *Catalogue du Salon*, París, 1885, p. 221; *Retrato de Mlle. M.* y *Retrato de Mlle C.*, porcelanas, *Catalogue du Salon*, París, 1886, p. 209; *Retrato de Mlle Laure M.* y Dos retratos, porcelanas, *Catalogue du Salon*, París, 1887, p. 211; *Retrato d'enfant* y *Retrato de Mlle C. M.*, *Catalogue du Salon*, París, 1888, p. 210; *Retrato de M. M.*, miniatura, *Catalogue du Salon*, París, 1889, p. 213; *Retrato de Mme P.*, miniatura, *Catalogue du Salon*, París, 1890, p. 198; *Retrato*, miniatura, *Catalogue du Salon*, París, 1891, p. 150; *Retrato de mon père*, miniatura, *Catalogue du Salon*, París, 1893, p. 167; *Retrato de M. A.* y *Retrato d'enfant*, *Catalogue du Salon*, París, 1895, p. 166; Tres miniaturas, *Catalogue du Salon*, París, 1897, p. 169; *Retrato de Mme et de Mlle O.*, *Retrato d'enfant*, *Mme A.* y *Mlle M.*, miniaturas, *Catalogue du Salon*, París, 1899, p. 200; Dos miniaturas, *Catalogue du Salon*, París, 1901, p. 216; Una miniatura, *Catalogue du Salon*, París, 1902, p. 174.

²² La biografía de Antonia Bañuelos se conoce de forma fragmentaria y precisa de un desarrollo riguroso. Es citada en BÉNEZIT, E., *op. cit.*, (nota 3), T. I, p. 347, quien señala que expuso en numerosas ocasiones en el Salón de París y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, que sus retratos de niños fueron muy apreciados y que su obra *Gitanos* fue vendida en 138 francos. Sobre su biografía, se conoce que su padre fue primer

Salones a partir de 1878, edición en la que presentó un *Autorretrato*, y hasta 1887²³. En Francia logró una Medalla de Bronce en la Exposición Universal de París de 1889 y en España obtuvo una Mención Honorífica en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887 y una Medalla de Segunda Clase en 1890. Antonia Bañuelos alcanzó un notorio éxito de mercado, especializando su producción en las representaciones infantiles, asunto que la mentalidad sexista de la época asociaba de forma específica a la creatividad de las mujeres. En esta temática, la artista supo otorgar a las imágenes de niñas y niños el carácter ingenuo y entrañable que la sociedad demandaba en este tipo de asuntos²⁴.

Muy interesante y aún desconocida es la trayectoria artística de la pintora Margarita Arosa y Derolle (1854-1903)²⁵. Hija del intelectual y mecenas Gustavo Arosa, nació en París y desarrolló su formación artística entre la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y los estudios de Barrias, Armand Gautier y Constant Mayer en París. Miembro de la *Société des Artistes Français* desde 1887, concurrió a las exposiciones organizadas en Francia y en España a partir de 1882, obteniendo el reconocimiento de la crítica, aunque también las prevenciones de los sectores más conservadores de la escena cultural. Estas últimas opiniones estaban relacionadas con un asunto que Margarita Arosa abordó en reiteradas ocasiones a lo largo de su producción creativa y que pone de relieve su carácter independiente y enfrentado a las convenciones vigentes en el momento: el desnudo. Con este asunto -intensamente masculinizado y en gran medida vetado a la creatividad de las mujeres, por ser considerado poco "virtuoso"- Margarita Arosa presentó diferentes obras en los Salones, mostrando, en ocasiones, desnudos

secretario de la embajada española en Estados Unidos y, posteriormente, en los Estados Pontificios, donde se trasladó con su esposa, la estadounidense María Adelina Thorndike, madre de la artista. Se tienen imprecisas referencias de la residencia de la familia en Tortosa, Tarragona y Madrid, donde su padre ejerció como Subsecretario del Ministerio de Estado, cargo al que renunció en 1868 y, probablemente, éste sea el año en el que la familia se trasladara a París. En 1891 Antonia Bañuelos contrajo matrimonio en París con Fernando Quiñones, Marqués de Salcedo, siendo su madrina la infanta Isabel.

²³ Las obras presentadas en los Salones fueron: *Mendigos*, Catalogue du Salon, Paris, p. 12; *El guitarrista* (1,28 x 0,89 m.) y *Gisele* (1,06 x 0,66 m.), Catalogue du Salon, Paris, 1880, p. 16; *Retrato de Mlle. De L. Antonio*, Catalogue du Salon, Paris, p. 11; *Los pequeños pescadores* y *Retrato*, Catalogue du Salon, Paris, 1883, p. 11; *Retrato de Mlle. De L'A.*, Catalogue du Salon, Paris, p. 10; *Niño despertándose* y *Coryse*, Catalogue du Salon, Paris, 1886, p. 5; *Tres amigos* y *Despertar*, Catalogue du Salon, Paris, p. 9.

²⁴ Revelador de dicho éxito son las numerosas reproducciones de sus obras en postales y en las principales revistas culturales francesas y españolas, como *La Ilustración española y americana*, que reprodujo obras como *Niño dormido*, 1882, o *Retrato de Cory de Sandre de Gramont*, 1890. La empresa Braun, Clément & Co. de París editó postales de *Los pequeños pescadores* (1883), entre otras obras.

²⁵Son escasos datos que se conocen sobre su biografía y trayectoria profesional. Cfr. BÉNEZIT, *op. cit.*, (nota 3), T. I, p. 234; DIEGO, *op. cit.*, pp. 130, 170 y 370; IBERO CONSTANSÓ, A., "Arosa, Margarita", en *Mujeres en la Historia de España, Encyclopedie biográfica*, Barcelona, Planeta, 2000, pp. 407-408 y 768; COLL, *op. cit.*, pp. 48-50; RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando, *Margarita Arosa*, <http://dbe.rae.es/biografias/27333/margarita-arosa> (consultado el 25-3-2019).

femeninos casi de tamaño natural, como *La bañista* (1,60 x 1,25 m.), expuesto en el Salón de París y de Bruselas en 1884 y en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1887. Otras obras protagonizadas igualmente por desnudos fueron *La charmeuse*, expuesta en el Salón Lyonnais en 1884, *Andrómeda* (Fig. 3) -Salón de París de 1885- o *En casa del doctor Beni Barde* -Salón de 1887; en esta última obra muestra la consulta del médico hidroterapeuta Beni Barde, en la que una mujer desnuda se dispone en el interior de una estancia, con sus manos atadas a la pared, como una moderna Andrómeda²⁶. Además de participar en el Salón, Margarita Arosa colaboró activamente en el Salón de la *Union des femmes peintres et sculpteurs*, obteniendo el Segundo Premio en 1902, asociación de la que fue miembro del Comité y desempeñó el cargo de Secrétaire du Bureau entre 1901 y 1903²⁷. Su producción a partir de mediados de la década de 1890 se orientó a la representación de paisajes.

Una pintora española que participó intensamente en los Salones y alcanzó diferentes galardones y reconocimientos en la escena cultural francesa fue María Luisa de la Riva y Callol (1859-1926). Desde mediados de la década de 1880 residía en París la pintora zaragozana, desarrollando una activa trayectoria profesional y una prolífica producción que obtuvo el reconocimiento de la crítica y galardones como Medalla de Bronce en la Exposición Universal de París de 1889, Medalla de Plata en la Exposición Universal de 1900 o la *Ordre des Palmes Académiques* de Francia y su nombramiento como *Officier d'Académie* (Palma de Plata)²⁸. Especialista en los géneros considerados afines a la supuesta sensibilidad femenina, como la pintura de flores y los bodegones, María Luisa de la Riva supo utilizar esta circunstancia para posicionarse en un espacio propio en la escena artística francesa y española. Ello, a pesar de que algunos de sus bodegones ejecutados en gran formato -como *Uvas de España* (1898) (2,26 x 1,28 m.)- no fueron bien recibidos por la crítica, incómoda con el hecho de que una mujer abordara los grandes formatos. María Luisa de la Riva expuso en los Salones de forma regular desde el año 1885 hasta 1914, participando también en otras muestras francesas, españolas y del ámbito europeo en general. La artista exigió el reconocimiento de su actividad creativa como profesional del arte y contribuyó a visibilizar a las mujeres en instituciones integradas mayoritariamente por hombres, como la *Société des Artistes Française*, la *Société d'aquarellistes français*, la *Société populaire des Beaux-Arts* o la *Asociación de Artistas Españoles residentes en Francia*. Asimismo, fue

²⁶ Margarita Arosa realizó esta pintura inspirándose en los métodos recogidos en el *Manual médico de hidroterapia* del Dr. Beni-Barde, del que se realizaron numerosas ediciones en las últimas décadas del siglo; *Chez le docteur Berni Barde* fue reproducida en el *Salon Illustrée*, Paris, 1887, p. 188; cfr. también *Catalogue du Salon*, Paris, 1887, p. 5. Las obras de la artista protagonizadas por desnudos fueron editadas en postales por Braun, Clément & Co. de París.

²⁷ Cfr. SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*, Paris: L'échelle de Jacob, 2010, pp. 41, 43, 102.

²⁸ Sobre María Luisa de la Riva, cfr. DIEGO, *op. cit.*, (nota 3); cfr. también ILLÁN, Magdalena y LOMBA, Concha, *op. cit.*, (nota 2).

importante su compromiso en la lucha por la valoración de las artistas en la escena cultural europea, integrándose en instituciones feministas que abogaban por la igualdad de oportunidades entre mujeres y hombres como la *Union des femmes peintres et sculpteurs* -en cuyo Salón expuso desde 1896 a 1914 y obtuvo el Segundo Premio en 1902²⁹-, la *Sociedad de Pintoras de Berlín* o la *Sociedad de Pintoras de Viena*, de la que fue Socia de Honor.

Aunque este trabajo se centra en el estudio de las pintoras españolas, no obstante es preciso mencionar a las escasas escultoras españolas que expusieron en los Salones en la segunda mitad del siglo XIX, siendo una de ellas la zaragozana Ysabel Feer³⁰. De padres franceses, Ysabel Feer -posteriormente conocida como Mme. Cambon, adoptando el apellido de su esposo- se formó en París, en los estudios de J. Carlus y de F. Stecchi, concurriendo a los Salones entre 1885 y 1889. En ellos presentó retratos ejecutados en formato de busto y de medallones, con los que obtuvo cierto reconocimiento y su nombramiento como miembro de la *Société des Artistes Français* en 1889³¹.

Otras pintoras españolas participaron en los Salones de manera puntual, como la paisajista barcelonesa y discípula de Urgell Eleonor Carreras de Campa, quien presentó en 1872 la pintura *Rue de Vimbodi, España*; o, un año después, las pintoras, hijas de padres franceses, Margarita Philippe-Lavallée³², nacida en Sevilla, y la madrileña Charles-Caliste Lafont³³. En la década siguiente expuso la pintora Marie-Lucie Espego, de la que poca información se conoce más allá del hecho de que nació en España y que en 1886 residía en la Avenue Wagram 56 de París, donde se formó con Colin y Dagnan, exponiendo en el Salón de 1886 un *Retrato de Mme. P.*³⁴.

La consolidación de las pintoras españolas: 1889-1900.

En la Exposición Universal de París de 1889, y a pesar de que en la Sección española no hubo una presencia numerosa de mujeres artistas³⁵, sin

²⁹ En este Salón de la *Union de Femmes* expuso en 1910 y 1914 su hija y discípula, María Dolores Muñoz de la Riva. En 1910 expuso una vitrina con obras realizadas en cobre y en estaño - *Catalogue du Salon*, Paris, 1910, nº. 5421- y en 1914, el pastel *Retrato de Mlle. A. de S.* - *Catalogue du Salon*, Paris, 1914, nº. 2952; también expuso la obra *Rosas* en el Salón de la *Union des Femmes* en 1910; cfr. SANCHEZ, *op. cit.*, (nota 27), p. 1096.

³⁰ La escultora es citada en BÉNEZIT, E., *op. cit.*, (nota 3), T. II, p. 266.

³¹ Las obras que presentó en los Salones fueron las siguientes: *Retrato de Mme. F. L.*, busto en yeso, *Catalogue du Salon*, Paris, 1885, p. 322; *Retrato de Mlle. M. D.*, medallón en yeso (adquirido por Mme. F. D.), *Catalogue du Salon*, Paris, 1886, p. 322; *Retrato de M. le pasteur Fourneau*, busto en yeso, y *Retrato de M. Raoul Feer*, medallón en yeso, *Catalogue du Salon*, Paris, 1889, p. 331.

³² Margarita Philippe-Lavallée, discípula de Ernst Quost, presentó *Rosas y lilas*, pintura sobre porcelana, *Catalogue du Salon*, Paris, 1873, p. 187.

³³ Charles-Caliste Lafont, formada con Mme. De Mirbel, presentó dos miniaturas, *Retrato de Mme... y Retrato de M....*; *Catalogue du Salon*, Paris, 1873, p. 129.

³⁴ Cfr. *Catalogue du Salon*, Paris, 1872, p. 42; *Catalogue du Salon*, Paris, 1886, p. 74.

³⁵ Las expositoras en la Sección española y las obras exhibidas fueron: Mme. Ayerton de los Ríos (pintora londinense que obtuvo la nacionalidad española al casarse con Ricardo de los Ríos), *Regreso de la caza*, *La place est prise*, *Naturaleza Muerta*, *Lectora* (pastel);

embargo, sí se produjo, en general, una mayor visibilización de las creadoras, muchas de las cuales obtuvieron el reconocimiento a su talento en forma de galardones. Ello influiría en que en la década de 1890 se asistiera a un incremento de la concurrencia de expositoras en el Salón y, en el caso de las artistas españolas, se advierte, por un lado, la consolidación de las pintoras mencionadas en las páginas precedentes -María Luisa de la Riva, Amélie Beaury-Saurel, Antonia Bañuelos, Amelia Lacazette, Margartia Pedroso de San Carlos, Marie-Julienne Aubry, Margarita Arosa, etc.-, y, por otro, el acceso al Salón de otras artistas, algunas de las cuales llegaron a afianzar sus trayectorias en las primeras décadas del siglo XX, mientras otras expusieron únicamente de forma esporádica. Este último caso es aplicable a la princesa Marie-Januaria de Bourbon, nacida en La Habana y discípula de Alfred Stevens, que presentó en 1890 la pintura *Claveles*³⁶, a la sevillana Antonina Jeanne Étienne, hija de padres franceses y formada en París con la miniaturista Mme. C. Thorel, que expuso en el Salón de 1894 y 1895 varias miniaturas³⁷ y a la escultora madrileña que figura en los Salones como Mme. Cormon Ferendy, expositora en las ediciones de 1897 y 1898³⁸.

Una trayectoria amplia y consolidada desarrolló la pintora madrileña Lucie Billet (1862-1906), formada en los estudios de los pintores Bouguereau, Ferrier, Doucet, Bramtot, Baschet o Checa, quien expuso en los Salones entre 1894 y 1901, abordando asuntos que continuaban siendo controvertidos para una artista, como el desnudo, y especializando parte de su producción en la temática orientalizante (Fig. 4)³⁹.

También madrileña e hija de padres franceses, es Luisa Léchelle, más conocida como Luisa Chatrousse, apellido de su esposo, el escultor y escritor Emile-François Chatrousse. La pintora se formó en París, inicialmente en las *Écoles professionnelles* y con Gaston Anglade y, a partir de la década de 1890, con Jean Geoffroy y Mme. Thoret. Comenzó a exponer en los Salones en 1883 y, tras una ausencia de 14 años y después del fallecimiento de su esposo, concurrió de nuevo al Salón, obteniendo 1897 una Mención

Antonia Bañuelos, *Niño dormido*; Fernanda Francés, *Lo de San-Antón* y *Naturaleza muerta*; María Luisa de la Riva, *Uvas de España*; Adela Ginés, *Un gallo muerto* (barro cocido); cfr. *Exposition Universelle Internationale de 1889 a Paris, Catalogue Général Officiel*, Vol I, Lille: Imprimerie L. Daniel, 1889, pp. 165-172.

³⁶ Participó en el Salón de 1890 con la obra *Claveles*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1890, p. 25.

³⁷ Expuso dos miniaturas sin identificar en 1894, *Catalogue du Salon*, 1894, p. 183 y *Retrato y Estudio de mujer*, *Catalogue du Salon*, 1895, p. 193.

³⁸ Expuso un *Retrato de niño*, busto en barro cocido, *Catalogue du Salon*, Paris, 1897, p. 280, y *Marie*, medallón en yeso, *Catalogue du Salon*, Paris, 1898, p. 328.

³⁹ En el Salón de 1894 expuso en la sección de Dibujo *Mujer desnuda. Estudio*; *Catalogue du Salon*, Paris, 1894, p. 163. Otras obras expuestas en el Salón fueron: *Esclava*, pastel, *Catalogue du Salon*, Paris, 1895, p. 179; *En la casa del escribano público*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1897, p. 16; *Retrato de Mlle. S.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1899, p. 19; *Retrato de Mlle. S.*, *Catalogue du Salon*, Paris, 1901, p. 20 (reproducido en el *Catalogue Illustré du Salon*, Paris, 1901, p. 158). En el mercado artístico han sido localizadas dos pinturas de temática orientalizante: *Joven con plato de frutas* y *Retrato de una mujer del Norte de África*.

Honorífica y su nombramiento como miembro de la *Société des Artistes Française*⁴⁰. Poco después abrió su propio *atelier* en el número 13 de la rue de l'Ancienne-Comédie y desarrolló su actividad profesional como pintora y como docente en la *École municipale de dessin et d'arts appliqués à l'industrie* de París, de la que llegó a ser Directora. Comprometida con la situación de las mujeres en la escena artística en las primeras décadas del siglo XX, Luisa Chatrousse llevó a cabo una intensa labor como Secretaria en diferentes ediciones del *Congrès International de l'enseignement du dessin*, participó en los Salones de la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* entre 1902 y 1907 y escribió el libro *La mujer en las industrias del Arte*⁴¹.

Conclusiones.

Las pintoras españolas que participaron en los Salones parisinos contribuyeron notoriamente a visibilizar la presencia de las mujeres creadoras en ese gran evento cultural y social de proyección internacional. Sin duda, se convirtieron en referentes para otras jóvenes aspirantes a artistas, y ello, no solo en relación al difícil acceso de las mujeres a una formación y profesionalización en el espacio artístico, sino impulsado una actitud ambiciosa que la sociedad decimonónica había intentado silenciar en las mujeres a través de estereotipos basados en valores como la modestia, la humildad y el pudor, cercenando, con ello, las legítimas aspiraciones profesionales de las artistas.

En el conocimiento de estas pintoras que se atrevieron a cuestionar las reglas establecidas por un entorno especialmente hostil a la valoración de las capacidades de las mujeres, queda mucho por hacer. Afortunadamente son numerosas las investigaciones que se están implementando para paliar ese profundo desconocimiento, vigente aún en la sociedad actual, sobre una parte imprescindible de la historia de la cultura en general, y española en particular, como son las aportaciones de las mujeres artistas. Por ello, es preciso y urgente impulsar la realización y la difusión de esos necesarios estudios, que contribuirán a valorar de forma justa, al margen de prejuicios y de informaciones tendenciosas, el talento creativo de las mujeres artistas.

⁴⁰ La artista es citada brevemente en BÉNEZIT, J., *op. cit.*, (nota 3), T. I, p. 933. En 1883 expuso como Gabrielle-Luisa Léchelle, señalando que nació en Madrid y que había obtenido la nacionalidad francesa, y presentó una pintura sobre cristal titulada *Cabeza de niño*, copia de van Dyck, *Catalogue du Salon*, París, 1883, p. 272. Concurrió en otras ediciones del Salón con las obras *Retrato de Emile Chatrousse, escultor*, *Catalogue du Salon*, París, 1897, p. 35; *Retrato de Mme. J. D.*, *Catalogue du Salon*, París, 1901, p. 45; *Coqueta! (estudio de desnudo)*, *Catalogue du Salon*, París, 1904, p. 42; *Retrato de Mlle. A. D.*, *Catalogue du Salon*, París, 1905, p. 36.

⁴¹ CHATROUSSE, L., *La femme dans les industries d'art*, París: Librairie de l'enseignement technique, 1925. Otras publicaciones sobre la docencia artística en general son: CHATROUSSE, L., BASTIEN, M. J., PILLET, F. J., COQUELET, L., *Congrès International de l'enseignement du dessin*, Ministère du commerce, París: Imprimerie Nationale, 1900; Luisa Chatrousse fue la Secretaria General de dicho Congreso. Cfr. también CHATROUSSE, L., *Congrès International de l'enseignement du dessin*, Berna, 1904. *Rapporteur général pour la France*, París: Impr. De J. Dumoulin, 1905.

BIBLIOGRAFÍA:

- ANÓNIMO, *La Chronique des arts et de la curiosité*, 28-11-1874.
- ANÓNIMO, *El Imparcial*, 6-5-1875, p. 2.
- BÉNEZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs & graveurs de tous les temps et de tous les pays*. 3 Vols., Paris: Ernst Gründ, Éd. 1924.
- BONNIN, A., “Salon de 1873. Es peintres d’Histoire”, *La Presse*, 1-6-1873, p. 2.
- CHATROUSSE, L., *La femme dans les industries d’art*, Paris: Librairie de l’enseignement technique, 1925.
- CHATROUSSE, L., BASTIEN, M. J., PILLET, F. J., COQUELET, L., *Congrès International de l’enseignement du dessin*, Ministère du commerce, Paris: Imprimerie Nationale, 1900.
- CHATROUSSE, L., *Congrès International de l’enseignement du dessin, Berna, 1904. Rapporteur général pour la France*, Paris: Impr. De J. Dumoulin, 1905.
- COLL, Isabel, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El centaure groc, 2001.
- DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocienas olvidadas y algunas más*, Madrid: Ed. Cátedra, 2009.
- DUPLATRE-DEBES, Brigitte: “El exilio artístico de los pintores españoles e hispanoamericanos en el París finisecular”, *Actas XVI Congreso AIH*. T. II, París, 2010.
- FLAQUER I REVAUD, Sílvia, PAGÈS I GILIBETS, María Teresa, *Inventari d’artistes catalans que participaren als salons de París fins l’any 1914*, Barcelona: Diputación de Barcelona, 1986.
- FULANA DE TAL, *Recuerdos de Cádiz y Puerto Real*, Paris: Librería de Garnier Hermanos, 1899.
- IBERO CONSTANSÓ, A., “Arosa, Margarita”, en *Mujeres en la Historia de España, Enciclopedia biográfica*, Barcelona, Planeta, 2000.
- ILLÁN, Magdalena y LOMBA, Concha, catálogo de la exposición *Pintoras en España (1859-1926). De María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2014.
- ILLÁN, M., “La pintora andaluza Madame Anselma en Francia: nueva aportación al catálogo de su obra”, *Laboratorio de Arte*, nº. 27 (2015), pp. 659-667.
- ILLÁN, M., “La pintora Matilde Aíta de la Peñuela: «una joven artista española, muy meritoria» en el París del Segundo Imperio”, *De Arte*, 17, (2018), pp. 111-120.
- ILLÁN, M., “«Un excelente alegato feminista a favor de los derechos de la mujer por una pintora». La representación de la «femme moderne» en la obra de Amélie Beaury-Saurel (1848-1924), *Arenal, Revista de Estudios de Mujeres*, (en prensa).
- M. C., *Biografía artística de Madame Anselma*, Paris: Librería de Garnier Hermanos, 1908.

- NOËL, Denise, *Les femmes peintres au Salon*: Paris, 1863-1889, Paris, Université de Paris 7, Tesis doctoral inédita, 1997.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid: Imprenta de Moreno y Rojas, 1883-1884.
- RODRÍGUEZ DE LA TORRE, Fernando, *Margarita Arosa*, <http://dbe.rah.es/biografias/27333/margarita-arosa> (consultado el 25-3-2019).
- SANCHEZ, Pierre, *Dictionnaire de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882-1965)*, Paris: L'échelle de Jacob, 2010.
- VÉRON, Théodore, *Dictionnaire Véron, Salon 1880*, Paris: M. Bazin, 1880.



Figura 1. Anselma (Alejandrina Gessler), *Juno*, 1882-1885. Grabado reproducido en *Collection Jaquet. La gravure sur bois. Collection de gravures extraites de périodiques et de journaux illustrés du XIX siècle*, 1800-1900.

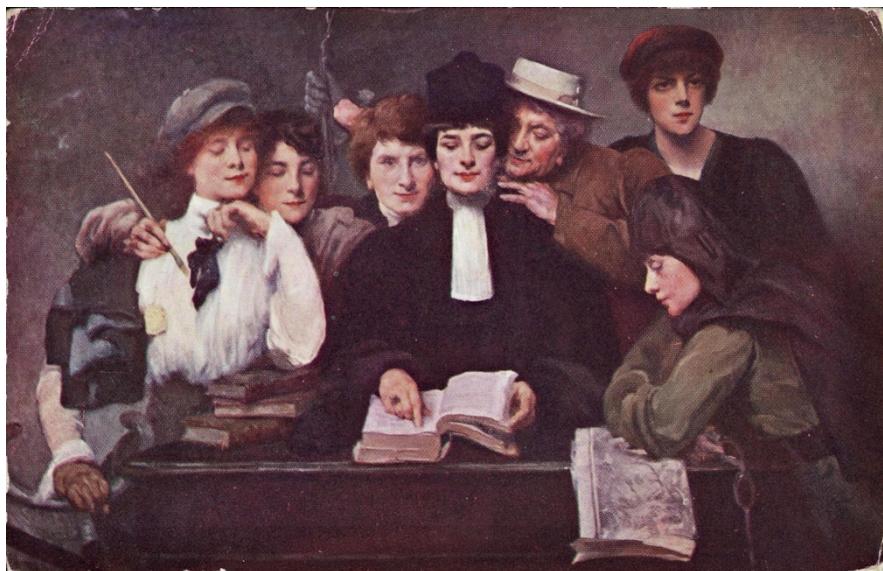


Figura 2. Amélie Beaury-Saurel, *Nuestras pioneras*, 1914. Bibliothèque Margarite Durand, Ville de Paris. Portail des Bibliothèques Municipales Spécialisées, Bibliothèque Margarite Durand, Ville de Paris.



Figura. 3. Margarita Arosa, *Andrómeda*, h. 1885.



Figura 4. Lucie Billet, *Mujer de Argelia (Bereber)*, h. 1890. Óleo sobre lienzo, 55,5 x 46,5 cm.

VISIBILIZAR DESDE LA COLECTIVIDAD. EXPOSICIONES DE MUJERES ARTISTAS

Daniel Vizcaíno Ruiz

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

El presente trabajo está orientado al estudio y análisis de las primeras experiencias colectivas que se dieron entre mujeres artistas en la época contemporánea, desde las primeras exposiciones a nivel internacional que se produjeron a lo largo del siglo XIX, hasta la irrupción del movimiento feminista en el ámbito estadounidense durante la segunda mitad del XX. La colectividad, entendida como una herramienta de visibilización que se da en un contexto de desigualdad, se convierte en el principal hilo conductor de esta investigación.

Palabras clave: Arte, mujer, género, exposiciones, feminismo.

The present work focuses on the study and analysis of the first collective experiences that occurred among women artists in the contemporary era, from the first exhibitions that took place at an international level throughout the 19th until the irruption of the feminist movement in the American field during the second half of the 20th. The community, understood as a visibility tool that occurs in a context of inequality, becomes the main theme of this research.

Keywords: Art, women, gender, exhibition, feminism.

Marcela Lagarde, una de las caras más visibles del feminismo latinoamericano, define el concepto de sororidad como aquella alianza y unión entre mujeres destinada a “contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y el empoderamiento vital de cada mujer”¹. Podemos entender el término, por tanto, como un acuerdo o pacto establecido entre mujeres que viven bajo una misma opresión y que buscan,

¹ SILVESTRE, M.; ROYO, R.; ESCUDERO, E.: *El empoderamiento de las mujeres como estrategia de intervención social*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Bilbao, 2014, p. 296.

desde la solidaridad y el entendimiento, “borrar las fronteras patriarcales de género en cuanto a los derechos humanos de las mujeres”².

Lagarde plantea la sororidad como una herramienta para crear una política verdaderamente feminista bajo unos intereses particulares, intereses que en el caso de las mujeres artistas han estado siempre bastante claros: otorgar una mayor visibilidad a sus obras y facilitar su profesionalización y su acceso al mundo laboral y al mercado del arte. Con el fin de solventar estos obstáculos, y ya desde el siglo XIX, las exposiciones colectivas de mujeres se han ido sucediendo con el fin de dar voz a unas artistas cuyas obras han sido siempre relegadas a un segundo plano por parte de la crítica, del público y de los historiadores del arte. En este sentido, basta recordar la total ausencia de nombres femeninos en un manual de referencia como es *La Historia del Arte* de Ernst H. Gombrich.

La colectividad es y ha sido utilizada como una herramienta para mostrar a la sociedad la producción artística de muchas mujeres cuyos nombres, de no ser por estas exposiciones colectivas, habrían pasado desapercibidos para una gran mayoría.

Las primeras experiencias colectivas.

Mucho antes de los debates feministas iniciados en la década de los sesenta del siglo pasado en torno a la presencia femenina en el mundo del arte, ya se habían dado algunos ejemplos de experiencias colectivas llevadas a cabo entre mujeres con el fin de solventar las dificultades con las que se encontraban a la hora de desarrollarse como artistas.

Las primeras exposiciones de mujeres artistas de las que tenemos constancia datan de mediados del siglo XIX, y surgieron ligadas a la creación de diferentes sociedades y colectivos de mujeres que buscaban hacer frente a un sistema que les obstaculizaba su pleno crecimiento como artistas, especialmente en lo referido a la educación. Uno de los casos más relevantes de este tipo de sociedades fue la *Society of Female Artists* de Londres, fundada en 1855 por Harriet Grote, Elizabeth Eastlake y Jenny Lind. Desde sus inicios, la *Society of Female Artists* organizó exposiciones anuales con el objetivo de visibilizar y poner en valor la obra realizada por mujeres. La primera exposición de dicha sociedad tuvo lugar en 1857, y en ella se expusieron más de 350 trabajos, incluyendo pinturas, acuarelas y esculturas. Esta primera exposición de la sociedad londinense tuvo buena acogida entre el público y la crítica, y así figura en una nota recogida por el diario *Evening Mail* de aquel mismo año:

Nadie que visite Londres durante esta temporada debe perderse una visita a esta interesante exposición, de un talento que hasta ahora sólo habíamos visto en ejemplos escasos y aislados. Que teníamos a mujeres artistas es algo que todo el mundo sabía, pero que teníamos a mujeres artistas que podían llenar una gran sala en Oxford Street con obras tan respetables es un hecho que ahora se da a conocer por primera vez³.

² LARGARDE Y DE LOS RÍOS, M., "Pacto entre mujeres. Sororidad", en *Aportes*, nº 25 (2006), p. 131.

³ "Society of Female Artists", *Evening Mail*, 1 de junio de 1857, p. 8.

No obstante, y a pesar de las buenas intenciones de estas exposiciones, no faltaron las voces críticas que consideraban que este tipo de iniciativas podían perjudicar, más que favorecer, la concepción que la sociedad tenía de las mujeres artistas⁴. Una de estas voces fue la de Florence Fenwick Miller, una prestigiosa periodista de la época que arremetió contra la exposición anual de la *Society of Female Artists* con estas palabras recogidas por el diario *The Illustrated London News*:

La Exposición Anual de Mujeres Artistas está conformada por obras, en su mayor parte, que no puede entrar en ninguna de las grandes exposiciones generales, y por lo tanto es más engañosa y perjudicial para la posición de las mujeres en el arte. Todos sabemos que el trabajo débil, cotidiano y tímido, que es en general lo que se muestra allí, no representa los logros alcanzados por las mujeres en mundo del arte [...] da la impresión de que el trabajo de las mujeres es inevitablemente de tercera categoría. No hay sexo en el arte. La "Real Escuela Femenina de Arte" es un asunto diferente. Proporciona un cierto grado de ayuda para las mujeres jóvenes que no podrían obtener de otra manera⁵.

Un caso similar al de la *Society of Female Artists* fue el de la *Union des femmes peintres et sculpteurs*, fundada en 1881 en París por la escultora Hélène Bertaux. Del mismo modo que la sociedad inglesa, una de las principales labores de la *Union des femmes* fue la de organizar una exposición anual dedicada exclusivamente a mostrar la obra realizada por mujeres. La primera exposición tuvo lugar en enero de 1882, en el salón del Círculo de las artes liberales ("Sala Vivienne") y tuvo buena acogida por una parte de la crítica:

Si existe un colectivo artístico con el cual simpatizamos, ese es la de las mujeres artistas. El diario *Rappel* nunca ha desperdiciado la ocasión de apoyar y defender todos los derechos sociales que pueden reivindicar las mujeres [...] Para resumir mi impresión, hay en esta exposición un gran número de trabajos muy interesantes y que merecen nuestro más sincero elogio. Deseamos una larga existencia a la Unión de Mujeres⁶.

En este tipo de exposiciones, según las crónicas realizadas por la crítica de la época, era habitual que abundasen los retratos, los paisajes, las naturalezas muertas y, sobre todo, las pinturas florales por encima de cualquier otro tipo de géneros. La preeminencia de estos temas, considerados menores y asociados tradicionalmente al carácter femenino por su delicadeza y su menor tamaño, y la escasa presencia en estos salones de lo que entonces se consideraban grandes géneros, como la pintura de Historia, era suficiente para que determinados críticos alzasen su voz, en un tono paternalista propio de la época, para recordar que, a pesar de la valentía y el esfuerzo, una mujer nunca sería capaz de superar a un hombre en lo que a cuestiones de creación artística se refiere:

⁴ FRASER, H.: *Women Writing Art History in the Nineteenth Century: Looking Like a Woman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, p. 175.

⁵ *The illustrated london news*, 26 febrero de 1898, p. 29.

⁶ "Exposition de l'Union des femmes", *Diario Le Rappel*, 26 de enero de 1882, p. 2.

No me queda mucho espacio que dedicar para hablar sobre la *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, cuya importancia numérica aumenta cada año. ¿Aumenta de la misma manera su importancia artística? Es evidente que no. Entre algunos cientos de mujeres que manejan el pincel y el cincel, hay muchas que no carecen de habilidad ni de gusto; pero las más famosas no pueden, en el arte que ejercer, ni tan siquiera compararse con sus colegas del sexo fuerte [...] Dicho esto, conviene hacerle justicia a este grupo de mujeres valientes, algunas de las cuales encuentran en el arte que cultivan una profesión a veces lucrativa, y otras un pasatiempo agradable e inteligente⁷.

Junto a estas exposiciones de carácter anual organizadas por sociedades de artistas, la sororidad entre mujeres tuvo dos momentos importantes durante la segunda mitad del siglo XIX, que estuvieron relacionados con un fenómeno tan singular como fue el de las exposiciones universales. El primero tuvo lugar con motivo de la Exposición Universal de Filadelfia de 1876, también conocida como la Exposición del Centenario, la primera feria de carácter internacional que tuvo lugar en Estados Unidos. Uno de los logros de esta exposición fue la creación de un pabellón dedicado exclusivamente a mostrar el trabajo realizado por mujeres. El *Women's Pavilion* -Pabellón de las Mujeres- (Fig. 1), como se denominó dicho recinto, fue impulsado por el *Women's Centennial Executive Committee's* (Comité Ejecutivo Femenino del Centenario), presidido por Elizabeth Duane Gillespie, bisnieta de Benjamin Franklin. El pabellón fue, en palabras de Whitney Chadwick, “el más poderoso y visible símbolo del movimiento femenino en pro de la igualdad de derechos y el más claro exponente del estatus separado de la mujer”⁸. En efecto, este edificio supuso, por primera vez, una visibilización del trabajo de la mujer a un nivel internacional, ya que su interior acogió la obra de casi mil quinientas mujeres de al menos trece países⁹. Una crónica acerca del *Women's Pavilion* aparecida al poco tiempo de su inauguración decía lo siguiente:

Desafío a las galerías del país a mostrar, en un sentido general, una mayor variedad de exposiciones de arte en las que se admitan el buen gusto y un planteamiento tan alentador como la que aparece en el *Women's Pavilion*. Se hace uso de la genialidad, la energía, la habilidad, con una extraña delicadeza, y el país se encuentra en deuda con estas mujeres cuya misión ha sido impulsar la posición de su sexo en este movimiento del Centenario y así otorgarle a la sociedad internacional la oportunidad de ver lo que una mujer puede hacer en el mismo campo competitivo que el género homo¹⁰.

El mismo autor de esta crónica nos habla de algunos de los objetos más curiosos que fueron exhibidos en el interior *Women's Pavilion*: un órgano y una mesa realizados con 3000 piezas de madera; ornamentos y flores hechos con escamas de pescado; las trece formas primarias de

⁷ "Exposition des Femmes Peintres et Sculpteurs", en *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, 8 de febrero de 1896, p. 47.

⁸ CHADWICK, W., *op.cit.*, p. 228.

⁹ CORN, W.: *Women Building History: Public Art at the 1893 Columbian Exposition*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2011, p. 67.

¹⁰ "Centennial Correspondence", en *Watertown republican*, 9 de agosto de 1876, p. 7.

cristalización de la mica; un escritorio combinado, con mesa, fregadero y armario; e incluso una muestra de pelo de perro esquimal. En el plano artístico, sobresalieron algunas obras como el desaparecido cuadro *La reprobación* de Emily Sartain, que había ganado una medalla en el Salón de París un año antes¹¹, el bello grupo escultórico *La muerte de Cleopatra*, de la célebre escultora afroamericana Edmonia Lewis¹² o un busto, también de Cleopatra, de la norteamericana Margaret Foley. De entre todas las obras plásticas expuestas en el pabellón, destacó por encima de todas un modelo de *Iolanthe* ejecutado en mantequilla por Caroline Brooks, cuya belleza causó auténtica sensación entre los asistentes a la exposición, tal y como recogen los diarios de la época¹³. Con su *Iolanthe*, Brooks había conseguido transformar un medio doméstico y asociado a las mujeres como la mantequilla, en un material digno de las más nobles artes. Fue tal la acogida de la obra, que incluso los oficiales de la Exposición se plantearon trasladar la escultura a un lugar más visible¹⁴.

La experiencia llevada a cabo en Filadelfia volvería a repetirse años más tarde con motivo de la Exposición Colombina Mundial de Chicago, inaugurada en 1893. En esta ocasión, se retomó la idea de crear un pabellón dedicado exclusivamente a mostrar los logros conseguidos por las mujeres. El edificio fue proyectado por la joven arquitecta Sophia G. Hayden (Fig. 3), y decorado en su interior con murales realizados por varias artistas, entre las que se encontraba la impresionista Mary Cassatt, quien realizó un mural, hoy desaparecido, que llevaba por título *Modern Woman (Mujer Moderna)* (Fig. 4). El carácter reivindicativo de este pabellón quedó reflejado en el prefacio del catálogo oficial dedicado al arte y a las artesanías exhibidas en su interior:

La Exposición Colombina Mundial ofreció a la mujer una oportunidad sin precedentes para mostrar al mundo una justificación de su reivindicación de ser colocada en completa igualdad con el hombre¹⁵.

No obstante, y a pesar de su buena acogida entre los asistentes a la feria, este tipo de iniciativas siempre suscitaban críticas en torno a la conveniencia o no de separar las obras realizadas por mujeres en un espacio independiente. Así lo expresaba la empresaria y filántropa Bertha Palmer, unas de las promotoras del pabellón:

Al reunirse la Junta de Directoras en Chicago, encontramos que el primer deber importante que debía resolverse era si el trabajo de las mujeres en la Feria debía mostrarse por separado o conjuntamente con el trabajo de los hombres bajo las condiciones

¹¹ GREER, G.: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Editorial Bercimuel, 2005, p. 331.

¹² PRIETO, L. R.: *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2001, p. 128.

¹³ *The daily dispatch.*, 8 de septiembre de 1876, p. 3.

¹⁴ PRIETO, L. R., *op.cit.*, p. 129.

¹⁵ HOWE, M. (ed.): *Illustrated Art and Handicraft in the Woman's Building*. Chicago, 1893, prefacio (s/n).

generales. Una cuestión candente, pues sobre este tema cada uno tenía firmes opiniones, y se daban importantes sensaciones por ambas partes, especialmente por aquellos que apoyaban una exhibición separada creyendo que la extensión y variedad de la valiosa labor realizada por las mujeres no serían apreciadas ni comprendidas a menos que se mostrara en un edificio separado de la obra de los hombres. Por otro lado, los pensadores más avanzados y radicales consideraban que la exposición no debía establecerse en base al sexo, sino al mérito, y que las mujeres habían llegado al punto de poder competir al lado de los hombres, con una buena oportunidad de éxito...¹⁶.

En cuanto a las obras expuestas en el pabellón de Chicago, destacaban nombres de reconocido prestigio como los de las pintoras Cecilia Beaux y Elizabeth Thompson, de quien se expuso su obra *Quatre Bras*, y las escultoras Edmonia Lewis y Anne Whitney, que con anterioridad habían expuesto en el pabellón de Filadelfia de 1876. Junto a estas obras, y como era común en este tipo de exposiciones, también se exhibían trabajos de menor calidad que servían a los críticos más voraces para acusar el Pabellón de las mujeres de mediocre¹⁷.

A pesar de algunas críticas recibidas, lo cierto es que estas iniciativas surgidas a lo largo del siglo XIX fueron el reflejo de una incipiente conciencia colectiva que comenzaba a gestarse y que tendría su eclosión durante la segunda mitad del siglo XX, coincidiendo con la lucha feminista y los movimientos sociales por los derechos de la mujer.

En el caso español, siguiendo la tradición iniciada en países como Francia y Reino Unido, la primera exposición de mujeres artistas de la que tenemos constancia tuvo lugar en 1896 en la Sala Parés de Barcelona, y fue promovida por el marchante que da nombre a dicha galería, Joan Baptista Parés¹⁸. El prestigioso crítico de arte Ramón Caiselles escribió un artículo titulado “El arte femenino en la Sala Parés” con motivo de esta primera exposición, en el que elogia la idea de una muestra colectiva:

La idea de agrupar en una Exposición las obras pictóricas de un centenar de señoritas o señoritas ha sido no solo simpática y feliz, sino original, por lo menos entre nosotros, pues, como se ha dicho y repetido estos días, una manifestación de este género—género femenino—no se ha celebrado en España todavía [...] En resumen: una exposición brillante y nutrida, por la que es de elemental justicia felicitar a las distinguidas concurrentes, que saben contribuir a la cultura general, consagrando sus facultades al estudio de Bellas Artes, en una de sus hermosas manifestaciones¹⁹.

No obstante, y a pesar de algunos elogios de la crítica hacia la exposición, este tipo de iniciativas fueron percibidas como un simple pasatiempo con el que cubrir el entretenimiento de las señoritas bien formadas que nunca podrían equipararse a los grandes artistas masculinos. El

¹⁶ *Íbid.*, p. 11.

¹⁷ CHADWICK, W., *op.cit.*, pp. 249-250.

¹⁸ COLL, I.: *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del Siglo XIX*. Sant Sadurní d'Anoia: Centaurea Groc, 2001, p. 27.

¹⁹ CASELLAS, R., “El arte femenino en el Salón Parés”, *La Vanguardia*, 24 de diciembre de 1896, p. 4.

propio Ramon Caiselles, en el mismo artículo antes citado, se reafirma en la opinión de que la mujer es más apta para la copia y para los géneros menores:

Esta pasividad nativa del genio de la mujer, más hábil siempre para la imitación que para el invento [...] Aunque el estudio de la figura humana parece más propio del arte varonil, no faltan en la Exposición femenina artistas que, al aire libre o en interior, cultivan el género con notable lucimiento²⁰.

Dos años más tarde de la primera exposición, Raimon Caisellas volvía a escribir un artículo titulado “*A propòsit de la Exposició de Can Parés*”, en el que confesaba haber recibido numerosas cartas de protestas de personas que se habían sentido ofendidas por sus elogios hacia una iniciativa como esta:

Hace dos años, cuando se expusieron por primera vez en el Salón Parés los cuadros pintados por señoras y señoritas, tuve la mala ocurrencia de escribir un artículo elogiando aquel movimiento feminista de arte. Digo "mala ocurrencia" porque, al día siguiente después de escribir el artículo, iba a recibir una lluvia de cartas reprobatorias y de reprimendas verbales, que me dejaron medio aturdido²¹.

Las exposiciones en la Sala Parés se continuaron celebrando hasta 1900, y constituyeron así el primer gran ejemplo de muestra colectiva de mujeres artistas en nuestro país. Posteriormente se celebraron otras muestras de menor entidad, pero siempre asociadas a un mero pasatiempo femenino. Habrá que esperar hasta la década de los años sesenta del siglo XX, con la creación del Salón Femenino de Arte Actual, para volver a encontrarnos con un caso verdaderamente relevante de exposición colectiva.

El Salón Femenino de Arte Actual.

El Salón Femenino de Arte Actual surgió en Barcelona en 1962 con el fin de dar mayor cobertura y repercusión a la obra artística realizada por mujeres, en un momento en el que, si bien ya se habían dado enormes pasos en torno a la cuestión de la mujer artista, ésta todavía seguía teniendo un menor grado de reconocimiento y visibilidad frente a la supremacía masculina. El Salón, que se mantuvo en activo durante diez años, se convirtió, pese a su olvido posterior, en uno de los grandes hitos a nivel nacional que se dieron en España en el ámbito de las exposiciones colectivas de mujeres. La escritora María Aurelia Capmany, en la introducción del catálogo del VIII Salón Femenino de Arte Actual, se refería así a las causas y motivaciones de la creación del salón, a la vez que denunciaba la exclusión de la mujer en otros ámbitos de la sociedad:

Hay un hecho histórico, documentado, esto sí, que no tenemos derecho a olvidar: la historia de la pintura nos ofrece abundantes ejemplos de hombres pintores y escasos, muy escasos, de mujeres pintoras. Pero no podemos nada más que aceptar este hecho y

²⁰ *Ibídem*.

²¹ CASELLAS, R., “*A propòsit de la Exposició de Can Parés*”, *La Veu de Catalunya*, 9 de enero de 1899, p. 1.

guardarnos, como de escaldarnos, de sacar consecuencias, pues sabemos muy bien que los toreros, los aviadores, los ingenieros, los peritos agrícolas, los directores de bancos, los tenientes coroneles, los obispos, los gánsteres, suelen ser hombres. En estas carreras las mujeres encuentran todavía más dificultades que para entrar en el gran mercado internacional de la pintura. Si, por otro lado, nos detenemos a pensar que las facultades femeninas sirven magníficamente para los oficios de hiladora, tejedora, “sus labores”, maestra, bibliotecaria, enfermera, poeta, podríamos llegar a la conclusión de que las facultades de creación femenina se desarrollan sin inconvenientes en los campos que el hombre abandona gustosamente por poco rentables²².

La escritora continúa haciendo referencia a las dificultades que la mujer encuentra para adentrarse en el mundo del arte y, por extensión, de la cultura en general, un hecho que justificaría la creación de un salón “femenino”, aún para sorpresa de muchos:

Hace tanto tiempo que dura este combate femenino que algunos ingenuos o algunos malintencionados –a menudo la ingenuidad se expresa en forma de mala intención- han decidido que el problema masculino y el problema femenino, el problema negro y el problema obrero ya están resueltos, y les agrada sorprenderse cuando, por ejemplo, se anuncia un Salón Femenino. Haciendo uso de una lógica irrefutable, los malintencionados ingenuos pueden decir que los salones de arte nunca han sido masculinos. Y tienen razón, nadie habla del Salón masculino del automóvil, ni de la Bienal masculina de Sao Paulo, ni de la Academia masculina de la Lengua Española. No existe ningún examen previo de virilidad, es cierto, pero la tarjeta de identidad de una mujer es observada con prevención. Naturalmente, los malintencionados deducen que las dificultades que encuentra una mujer residen en sus propias virtudes, es decir, que la obra de creación femenina es una obra de menor cuantía, que escasamente consigue el promedio que otras expresiones de la cultura exigen. No entraremos en esta cuestión porque, como decía con ironía, un importante crítico de arte francés, nunca se ha podido demostrar que un cuadro de Goya es bueno y el de un tal José Ferrer es malo.

Es preferible que nos decidamos a admitir que si las mujeres se agrupan para ofrecer su obra obtienen un primer resultado muy positivo: que el público distraído se dé cuenta de esta obra y se plantea el riesgo de juzgarla.

Un riesgo, realmente, porque la primera tentación del crítico desprevenido será calificar de femenina la obra expuesta. No nos dejemos tentar por una calificación que no quiere decir más, o si lo quiere decir esconde siempre una intención minimizadora²³.

Para María Aurelia Capmany, el principal objetivo del Salón Femenino de Arte Actual no era otro más que el de dar visibilidad a la obra de un colectivo que, menospreciado por una sociedad patriarcal, veía su posición relegada a un segundo plano. La autora también incide en el hecho de que se trata de un salón femenino, y no de un salón de arte femenino, una aclaración fruto de las posibles críticas que pudieran acusar el salón de exclusivista. En relación con lo dicho por Capmany, también el crítico de arte Ángel Marsá, quien se había encargado de la asesoría artística del primer

²² *Catálogo del Salón Femenino de Arte Actual: con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento y de la Excm. Diputación Provincial: Fiestas de la Merced*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1969.

²³ *Catálogo del Salón Femenino de Arte Actual: con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento y de la Excm. Diputación Provincial: Fiestas de la Merced*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1969.

salón, se pronunció en un artículo de la sección Gaceta de las Artes del *Correo Catalán*:

Pero, entiéndase, no se trata de establecer distingos entre un arte masculino y un arte femenino, ya que el arte es indiferenciado en su esencialidad, y sólo en su proyección social, extrínseca al propio arte, puede señalarse esa dualidad de sexos. El I Salón Femenino de Arte Actual no atiende, pues, a una postura banderiza, con la que jamás pensaron sus organizadoras, sino a una necesidad de mostrar monográficamente unos resultados que ahora, a la vista del conjunto, pueden calificarse de plenamente satisfactorios²⁴.

La cuestión en torno a si un salón de arte debía o no llevar el calificativo de “femenino” estuvo presente durante los diez años en que duró la muestra. Así, la teóloga y abogada Elisa Lamas, en un texto titulado *La mujer y las artes en nuestra sociedad*, incluida en la introducción del catálogo del IX Salón, defendía de una manera congruente la necesidad de organizar exposiciones colectivas de mujeres artistas mientras continuara existiendo una situación de desigualdad para ellas:

¿Tiene sentido que unos artistas, que son mujeres, se reúnan para exponer sus obras, pudiendo presentarlas en los salones, digámoslo así, normales y corrientes? Y si lo tiene, ¿qué sentido es ese? [...] ¿Es batalla ganada la de la integración de la mujer en la moderna sociedad? Pues no, aún no está ganada. Ciento que podemos ser Registradores de la Propiedad y hasta Fiscales, que las leyes van dejando de considerarnos parecidas a los locos y a los menores de edad, pero queda todavía muchísimo camino por recorrer. Aún las costumbres, aún la mentalidad social siguen viéndonos como una especie de hombres disminuidos, como unos seres humanos incompletos en comparación con el Arquetipo, con el rey de lo creado, con la medida de todas las cosas, es decir, como el varón. [...] Creo que como artistas deben exponer en todos los salones, mostrar lo que son capaces de hacer junto a sus colegas masculinos, pero también creo que como mujeres, deben seguir reuniendo sus obras una vez al año, contribuyendo así a despertar la conciencia de una sociedad que conserva vivas y actuantes unos sentimientos que ya no tienen base²⁵.

El hecho de que un texto como el de Elisa Lamas, tan avanzado en sus planteamientos sobre la cuestión de la mujer artista, apareciera en nuestro país en 1970, un año antes de que Linda Nochlin escribiera su célebre artículo *Why Have There Been No Great Women Artists?*, ha de tenerse en consideración, pues la defensa de la necesidad de este tipo de muestras como medio de concienciación supone un claro ejemplo de los nuevos planteamientos, cercanos ya al movimiento feminista, que comenzaban a llegar a nuestro país.

El tono general de la crítica fue favorable ante el calificativo de “femenino”, si bien suscitó debates en torno a si puede el arte ser calificado

²⁴MARSÁ, A., “El I Salón Femenino de Arte Actual”, *El Correo Catalán*, 19 de junio de 1962.

²⁵ *Catálogo del Salón Femenino de Arte Actual: con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento y de la Excma. Diputación Provincial: Fiestas de la Merced*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1970.

de masculino o femenino. En un artículo para la revista *Goya* donde se recogía una crónica del I Salón, el crítico Alberto del Castillo se preguntaba, de manera reflexiva, acerca de la conveniencia o no de utilizar el calificativo de “femenino” para una muestra de arte:

Ahora bien, ¿cómo se manifiesta la mujer en el arte? ¿Existe un arte femenino distinto del masculino? ¿Podría alguien asignar sexo a esta exposición? Porque la verdad es que la mujer actual pinta lo mismo que el hombre, aunque quizás cargue el acento en la ternura²⁶.

No quedaron igual de claras las razones por las que las organizadoras del Salón decidieron utilizar el término de “actual”. El objetivo era mostrar la obra de las artistas que por aquel entonces estaban en activo, tanto en nuestro país como fuera de él, desde las más jóvenes hasta aquellas que, como Olga Sacharoff o Rosario de Velasco, contaban con una larga carrera artística que se remontaba a los años anteriores a la Guerra Civil. Es por ello que en el Salón Femenino de Arte Actual no quedaban representadas sólo las corrientes más vanguardistas del momento como el informalismo, sino otras que ya no lo eran tanto. De esta ambigüedad acerca de lo “actual” del Salón se hacían eco en una crónica dedicada a la primera edición del certamen que apareció en la sección Arte y Letras de la *Hoja del Lunes* de Barcelona:

Ahora bien, la calificación de “actual” dada al arte que se quiere distinga al recién nacido “Salón” nos parece poco precisa y, en cierto modo, tendenciosa. ¿No sería mejor denominarle “arte contemporáneo”? En realidad es lo mismo, pero no lo es si por arte “actual” parece entenderse el que, partiendo como mínimo del expresionismo, comprende y tiende a los conceptos más avanzados, en dirección al informalismo. Si fue éste el propósito de las activas organizadoras del «I Salón Femenino», algunas obras expuestas y, sobre todo, la presencia de la aludida ilustre invitada de honor, se hallan en contradicción con el espíritu del certamen. Por el contrario, si éste quiso dar cabida a “todo” el arte femenino contemporáneo, es evidente que en el “Salón” faltan muchos nombres: por ejemplo, las pintoras Teresa Condeminas, Nuria Llimona y Magda Folch, las escultoras María Llimona, Margarita Sans-Jordi y Luisa Granero, la gran ceramista Angelina Alós...y otras artistas que fuera prolífico enumerar. Si han sido invitadas a participar y han rehusado, no podemos culpar de ello a la comisión organizadora del “Salón”. Pero lo cierto es que, si éste aspira a representar a la total producción femenina contemporánea, resulta incompleto²⁷.

Pese a algunas críticas recibidas como la anteriormente expuesta, El Salón Femenino de Arte Actual tuvo un desarrollo continuo y harto invariable durante los diez años en que se celebró, desde 1962 a 1971. La sala Municipal de Exposiciones del Hospital de Santa Cruz de Barcelona fue el lugar elegido para el certamen, aunque las ediciones VIII y IX pasaron a celebrarse en el Palacio de la Virreina. A pesar de que sufrió algunos cambios puntuales a lo largo de su trayectoria, el Salón mantuvo siempre una misma dinámica de funcionamiento: participación de artistas tanto locales como extranjeras; la

²⁶ MUÑOZ LÓPEZ, P.: *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid: Editorial Síntesis. S.A., 2003, pp. 296-297.

²⁷ “El I Salón Femenino de Arte Actual”, *Hoja del Lunes*, 4 de junio de 1962.

representación de obras de arte no sólo plásticas, sino también aplicadas (cerámica, tapiz, esmalte); la concesión de premios por cada una de las distintas disciplinas; y la presencia de una o varias invitadas de honor por cada edición.

En cuanto a las artistas más frecuentes del Salón, destacaron autoras como Nuria Llimona, Concepción Ibáñez, Mercedes de Prat, Angelina Alós y Emilia Xargay. A esta nómina de artistas se sumaron nombres de reconocido prestigio en el panorama nacional como Maruja Mallo, Amalia Avia, Julia Minguillón, Juana Francés y Ángeles Santos. De esta última se expuso su obra *El Mundo* en el VI Salón (1967), una pintura realizada por la artista vallisoletana en 1929 y que actualmente puede contemplarse en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En cuanto a las corrientes artísticas presentes en los sucesivos salones, la figuración se consolidaba frente a estéticas más vanguardistas como el informalismo. La pintura figurativa quedaba dividida en dos variantes bien diferenciadas: por un lado, una de carácter más realista representada por la obra de autoras como Amalia Avia y Concepción Ibáñez; por otro lado, una línea más expresionista reflejada en los lienzos de Gloria Morera, Concepción Hermosilla, Teresa Lázaro e Isabel Baquedano, entre otras. Por su parte, dentro de la abstracción y del informalismo, destacaba la calidad de las obras presentadas por Elena Paredes, María Asunción Raventós o María Teresa Roca.

A pesar de las críticas favorables por parte de la prensa, las dificultades económicas para poder llevar a cabo una realización satisfactoria del Salón terminaron por acabar con este certamen anual. En palabras de la propia Mercedes de Prat, fueron “las dificultades de ir mendigando favores monetarios a entidades y amigos para sufragar premios en metálico”²⁸ las que terminaron por imposibilitar la continuación del Salón.

Dada su envergadura y su prolongación en el tiempo, el Salón Femenino de Arte Actual supuso un ejemplo único de reivindicación del papel de la mujer, tanto a nivel nacional como internacional. No obstante, al haberse llevado a cabo en un momento en que la conciencia feminista aún no estaba consolidada en España, el Salón no tuvo influencia en exposiciones posteriores y permaneció en el tiempo como una experiencia aislada, aunque de enorme valor para el estudio de la mujer artista en nuestro país.

Arte, feminismo y reivindicación en Estados Unidos.

En 1989 aparecía un cartel frente al Metropolitan Museum de Nueva York en cuyo eslogan podía leerse lo siguiente: “*¿Tienen las mujeres que estar desnudas para entrar en el Met. Museum? Menos del 5% de los artistas en las secciones de Arte Moderno son mujeres, pero un 85% de los desnudos son femeninos*”. Con esta reflexión, un grupo anónimo de mujeres que se identificaba con el nombre de *Guerrilla Girls* pretendía denunciar la situación de desigualdad que sufrían las artistas en el mundo del arte y, especialmente,

²⁸ MUÑOZ LÓPEZ, P., *op.cit.*, (nota 26), p. 301.

en los museos²⁹. Dicho grupo, cuyas integrantes ocultaban su identidad bajo grotescas máscaras de gorilas, había nacido como forma de protesta en 1985, con motivo de la exposición *An International Survey of Painting and Sculpture*, celebrada en el MoMA de Nueva York aquel mismo año. De los 169 artistas que componían la muestra, tan sólo trece eran mujeres, lo que suponía menos de un 8% del total³⁰.

Décadas después de aquellas protestas, el grupo *Guerrilla Girls* ha pasado a convertirse en la cara más visible de la reivindicación feminista en el ámbito. Sin embargo, no fueron las únicas, ni las primeras, que protestaron por una mayor visibilidad de las mujeres en los museos y espacios expositivos. Ya en 1969, los miembros de la *Art Workers' Coalition* (AWC) demandaron a los museos de Nueva York, y especialmente al MoMA, una serie de medidas como la gratuidad, el mayor acceso al público, la representación equitativa de ambos性 en las exposiciones o una mayor presencia de artistas negros y de otras comunidades³¹.

En 1970 y 1971, de las 45 galerías que mostraban la obra de artistas en activo en Nueva York, sólo el 13,5% de artistas expuestos eran mujeres, a pesar de que ya en aquellos años suponían el 50% de artistas de todo el país³². Una noticia aparecida en el *New York Times*, con fecha de 12 de diciembre de 1970, y titulada *Women Artists Demonstrate at Whitney* (Mujeres artistas se manifiestan en el Whitney), recogía lo siguiente:

Equipada con brazaletes rojos y un cartel gigante que decía "Women Now", una pequeña multitud de artistas invadió la inauguración de la exposición anual del Museo Whitney de 1970 la pasada noche. Agitando el cartel, circularon entre los invitados y organizaron una sentada de cinco minutos antes de una masiva pieza de esculturas. (...) "Las exposiciones anuales nunca se han basado en el gusto", señaló Lucy Lippard, crítica de arte y miembro del Comité Ad Hoc. "Presentamos una lista de más de 100 mujeres artistas del museo de las cuales podrían haber escogido el trabajo en un 50 por ciento de mujeres." [...] Sin embargo, se anotó anoche que el número de la exposición actual contiene una proporción mucho mayor de trabajo de las mujeres -el 22 por ciento- que cualquiera de las anteriores exposiciones. De los 103 expositores de todas las partes del país, 22 son mujeres. En años anteriores, la representación de las mujeres se situaba entre el 5% y el 10%. El año pasado fueron 8 mujeres frente a 143 hombres. Los funcionarios del museo reconocen con cierta reticencia que la presión de los grupos de mujeres es efectiva³³.

Estos sucesos recogidos por el *New York Times* hacen referencia a una de las protestas que diferentes colectivos y grupos de mujeres (*Ad Hoc Women's Committee of the Art Workers Coalition, Women Artists in*

²⁹ ALARIA TRIGUEROS, M.T., "Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo", *Her&Mus. Heritage and Museography*, 3 (2010), p. 19.

³⁰ JANSEN CURRY, S.: *Critical communication Theory: Power, Media, Gender, and Technology*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2007, p. 255.

³¹ LIPPARD, L., "The Art Workers' Coalition: Not a History", *Studio International*, vol. 180, 927 (1970), pp. 171-4.

³² SAYRE, H.M.: *The Object of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 86.

³³ GLUECK, G., "Women Artists Demonstrate at Whitney", *The New York Times*, 12 de diciembre de 1970.

Revolution -WAR-, y Women Students and Artists for Black Artists' Liberation) llevaron a cabo en la exposición anual del Whitney Museum. Un año antes, durante la exposición anual de 1969 en el mismo museo, una protesta de similares características había logrado que el porcentaje de mujeres artistas en la exposición aumentara más de un 15% de un año a otro.

La idea de la necesaria cooperación entre mujeres artistas continuó durante toda la década de los setenta, manifestándose en la creación de múltiples colectivos y movimientos que, en ocasiones, se extendían hacia otros ámbitos como la lucha racial y cultural. Un claro ejemplo de ello fue la creación del movimiento de Las Mujeres Muralistas, surgido en San Francisco en 1973, en pleno auge del Movimiento Chicano y formado por mujeres procedentes de diferentes países de Latinoamérica que, a través de la creación de murales relativos a sus culturas de origen, buscaban romper con la primacía masculina en el mundo del arte. Ester Hernández, integrante de este colectivo, se refería así a los motivos que originaron la creación del grupo:

Teníamos la sensación general de que los hombres habían decidido plasmar el cambio social a través de la representación de la violencia, de los héroes y de glorias del pasado. Por aquél entonces (los setenta), todas las representaciones artísticas se centraban en mostrar a príncipes aztecas o a zapatistas. Nosotras, como grupo de mujeres, queríamos ir en otra dirección con nuestras imágenes³⁴.

Siguiendo la misma línea que el movimiento de Las Mujeres Muralistas, surgieron otros grupos como *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (WSABAL), fundado en 1970 por la artista afroamericana Faith Ringgold y sus hijas Michele y Barbara Wallace como protesta ante la escasa o, en ocasiones, nula presencia de artistas negras en las exposiciones³⁵.

A la formación de estos colectivos de mujeres se sumaron otros proyectos reivindicativos, como el *Feminist Art Program* de la Universidad Estatal de California en la ciudad de Fresno. Se trataba de un curso de arte feminista iniciado en 1970 por iniciativa de la artista Judy Chicago y dirigido exclusivamente a mujeres, con el fin de que éstas pudieran desarrollarse como artistas a través de una pedagogía feminista y sin interferencias masculinas³⁶. La propia Judy Chicago justificaba la necesidad de este tipo de experiencias:

Como escribí en mi primer libro autobiográfico, “*Through the Flower, My Struggle As a Woman Artist*” (“A través de la flor: mi lucha como mujer artista”), comencé el *Feminist Art Program* en Fresno porque, como resultado de mi propia lucha, sospechaba que la razón por la cual las mujeres tenían dificultades para desarrollarse como artistas

³⁴ DAVALOS MARY, K.: *Exhibiting Mestizaje: Mexican (American) Museums in the Diaspora*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001, pp. 63-64.

³⁵ AULT, J. (ed.): *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002, p. 30.

³⁶ WILDING, F; MEYER, L., “Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy”, *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 26 (2010), p. 40.

estaba relacionada con su condición de mujer. Había descubierto que la definición que tiene la sociedad sobre mí entraba en conflicto con mi propia concepción de persona (y, después de todo, es una persona la que crea arte). Pensé que, si mi situación era similar a la de otras mujeres, entonces tal vez mi lucha podría servir como modelo...³⁷.

Fruto de los trabajos realizados por el *Feminist Art Program*, nace en 1972 el proyecto colectivo *Womanhouse*, a través del cual un grupo de veintidós artistas restauraron y decoraron una casa abandonada bajo los principios de la crítica feminista. Para M^a Teresa Alarios, el objetivo de esta iniciativa colectiva no era otro que el de “disecionar el modo en que el entorno doméstico se construye, se percibe y se ocupa desde una perspectiva de género, utilizando para ello fundamentalmente los recursos de la instalación y también la performance”³⁸. El proyecto *Womanhouse*, una obra de arte total que transformó el espacio históricamente asignado a la mujer, se convirtió en un verdadero ejemplo de la unión entre arte, pedagogía y lucha social³⁹.

Todas estas iniciativas promovidas por mujeres originaron que, por primera vez, se cuestionaran de forma pública los principios androcéntricos en los que todavía seguían sustentándose las instituciones museísticas. De este modo, durante el último tercio del siglo XX, la proliferación de exposiciones como *Women Artists: 1550-1950* (1976), *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940* (1980), *Irish women Artists: from the Eighteenth Century to the Present Day* (1987) o *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (1999), han supuesto un auténtico hecho revolucionario que ha permitido la recuperación y revalorización de la obra de mujeres que, aún a día de hoy, aunque cada vez en menor medida, continúan relegadas a un segundo plano.

BIBLIOGRAFÍA:

- “Exposition des Femmes Peintres et Sculpteurs”, en *La Chronique des arts et de la curiosité: supplément à la Gazette des beaux-arts*, 8 de febrero de 1896.
- “Centennial Correspondence”, en *Watertown republican*, 9 de agosto de 1876.
- “El I Salón Femenino de Arte Actual”, en *Hoja del Lunes*, 4 de junio de 1962.
- “Exposition de l'Union des femmes”, en *Diario Le Rappel*, 26 de enero de 1882.
- “Society of Female Artists”, en *Evening Mail*, 1 de junio de 1857.

³⁷ CHICAGO, J., "Made in California: Feminist Art Education", en *Judy Chicago art education collection*, 3 de marzo de 2001, pp. 1-2.

³⁸ ALARIO, M^a T.: *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, D.L., 2008, p. 52.

³⁹ PRECIADO, B., “Volver a la Womanhouse”, en *Peau de Rat, un blog invité du Jeu de Paume*, 3 de octubre de 2013. Disponible en: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> [Consultado el 25-03-2019]

- ALARIA TRIGUEROS, M.T., “Sobre museos y mujeres. Un nuevo diálogo”, en *Her&Mus. Heritage and Museography*, 3 (2010).
- ALARIO, Mª T.: *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, D. L., 2008.
- AULT, J. (ed.): *Alternative Art, New York, 1965-1985: A Cultural Politics Book for the Social Text Collective*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- CASELLAS, R., “A propòsit de la Exposició de Can Parés”, *La Veu de Catalunya*, 9 de enero de 1899.
- CASELLAS, R., “El arte femenino en el Salón Parés”, *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1896.
- Catálogo del Salón Femenino de Arte Actual: con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento y de la Excma. Diputación Provincial: Fiestas de la Merced*. Barcelona: Diputación de Barcelona, 1969.
- Catálogo del Salón Femenino de Arte Actual: con la colaboración del Excmo. Ayuntamiento y de la Excma. Diputación Provincial: Fiestas de la Merced*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1970
- CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1999.
- CHICAGO, J., “Made in California: Feminist Art Education”, en *Judy Chicago art education collection*, 3 de marzo de 2001.
- COLL, I.: *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del Siglo XIX*. Sant Sadurní d'Anoia: Centaure Groc, 2001.
- CORN, W.: *Women Building History: Public Art at the 1893 Columbian Exposition*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 2011.
- DAVALOS MARY, K.: *Exhibiting Mestizaje: Mexican (American) Museums in the Diaspora*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001.
- FRASER, H.: *Women Writing Art History in the Nineteenth Century: Looking Like a Woman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014,
- GLUECK, G., “Women Artists Demonstrate at Whitney”, en *The New York Times*, 12 de diciembre de 1970.
- GREER, G.: *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*. Madrid: Editorial Bercimuel, 2005.
- HOWE, M. (ed.): *Illustrated Art and Handicraft in the Woman's Building*. Chicago, 1893, prefacio (s/n).
- JANSEN CURRY, S.: *Critical communication Theory: Power, Media, Gender, and Techonolgy*. Oxford: Rowman & Littlefield, 2007.
- LARGARDE Y DE LOS RÍOS, M., “Pacto entre mujeres. Sororidad”, en *Aportes*, 2006 (nº 25). LIPPARD, L., “The Art Workers' Coalition: Not a History”, en *Studio International*, vol. 180, 927 (1970).
- MARSÁ, A., “El I Salón Femenino de Arte Actual”, *El Correo Catalán*, 19 de junio de 1962.
- MUÑOZ LÓPEZ, P.: *Mujeres españolas en las artes plásticas. Pintura y escultura*. Madrid: Editorial Síntesis. S. A., 2003.
- NOCHLIN, L.; SUTHERLAND HARRIS, A.: *Women Artists: 1550-1950* Catálogo de exposición. Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

- PRECIADO, B., “Volver a la Womanhouse”, en *Peau de Rat, un blog invité du Jeu de Paume*, 3 de octubre de 2013. Disponible en: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> [Consultado el 25-03-2019]
- PRIETO, L.R.: *At Home in the Studio: The Professionalization of Women Artists in America*. Cambridge y Londres: Harvard University Press, 2001.
- SAYRE, H.M.: *The Object of Performance*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, p. 86.
- SILVESTRE, M.; ROYO, R.; ESCUDERO, E.: *El empoderamiento de las mujeres como estrategia de intervención social*. Bilbao: Publicaciones de la Universidad de Bilbao, 2014.
- SJÖHOLM SKRUBBE, J. (ed.): *Curating Differently: Feminisms, Exhibitions and Curatorial Spaces*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.
- The daily dispatch.*, 8 de septiembre de 1876.
- The illustrated london news*, 26 febrero de 1898.
- WILDING, F; MEYER, L., “Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy”, *n.paradoxa: International Feminist Art Journal*, 26 (2010).

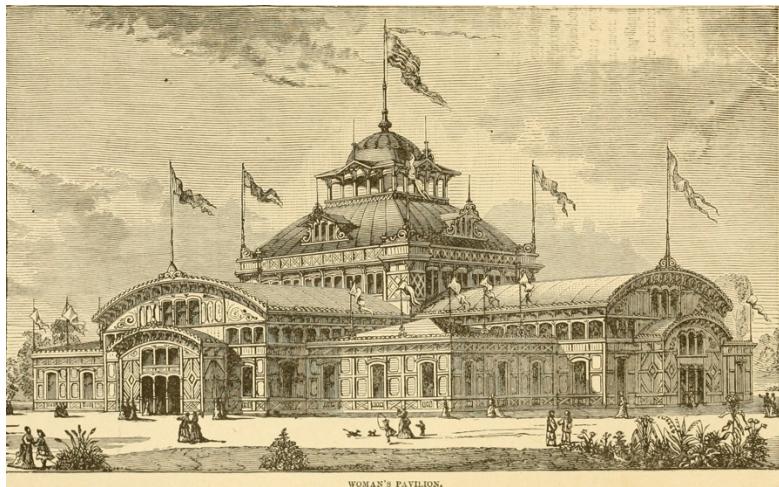


Figura 1. Grabado del *Women's Pavilion* en la Exposición Universal de Filadelfia de 1876. (Fuente: Ridpath, J.C.: *United States; a history*, Boston, New York: The United States history co., 1893.)



Figura 2. Cartel de la sección de arte y artesanías del *Woman's Building* en la Exposición Colombina Mundial de Chicago de 1893. (Fuente: ELLIOT H., M.: *Art and handicraft in the Woman's building of the World's Columbian exposition*, Paris, N. Y: Goupil & Co., Boussod, Valadon & Co., Suc., 1893.)

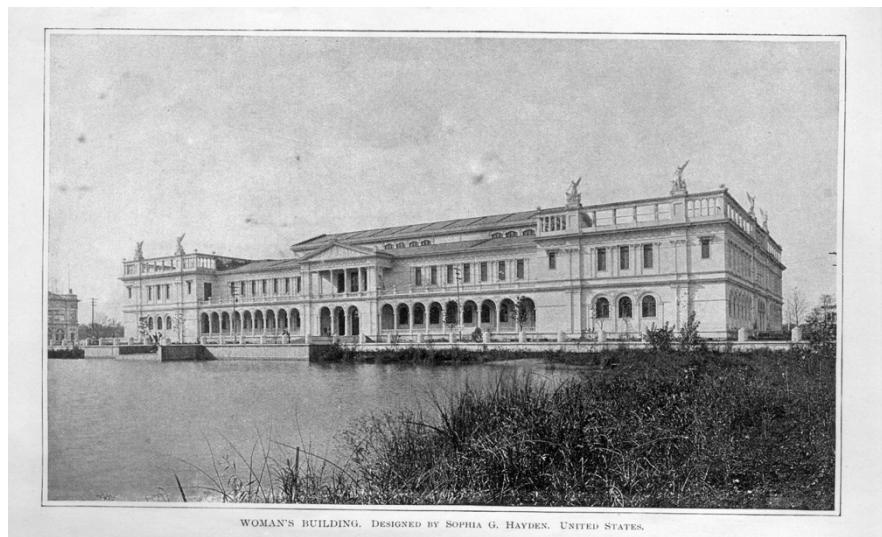


Figura 3. Fotografía del *Woman's Building*, obra de Sophia G. Hayden, en la Exposición Colombina Mundial de Chicago de 1893. (Fuente: LLIOT HOWE, M.: *Art and handicraft in the Woman's building of the World's Columbian exposition*, Paris, New York: Gouil & Co., Boussod, Valadon & Co., Successors, 1893)

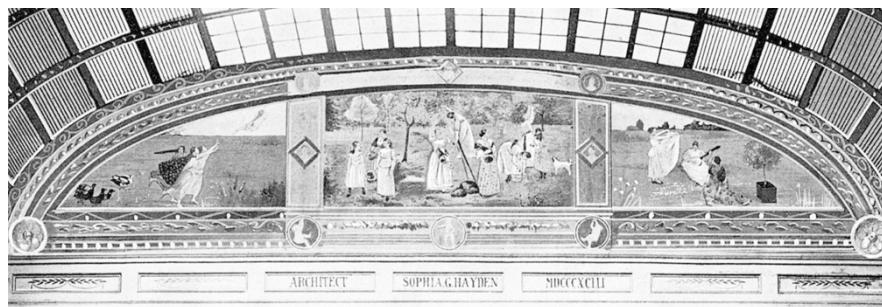


Figura 4. Mural *Modern Women*, obra de Mary Cassatt, en el Woman's Building de la Exposición Colombina Mundial de Chicago de 1893. (Fuente: HOWE ELLIOT, M.: *Art and Handicraft in the Woman's Building of the World's Columbian Exposition, 1893*, Chicago: Rand, McNally & Company, 1894.)

EQUILIBRISTAS: AMY LOWELL, GERTRUDE STEIN Y LAS TRAMPAS DEL MODERNISMO

TIGHTROPE ACT: AMY LOWELL, GERTRUDE STEIN
AND THE SNARES OF MODERNISM

M^a Ángeles Toda
Universidad de Sevilla, España

A pesar de los cambios sociales y culturales en la situación de las mujeres de principios del siglo XX, el modernismo estadounidense fue altamente problemático para las creadoras, debido al resentimiento contra la supuesta “masculinización” de las mujeres modernas y a la consolidación de un canon revisionista y masculino de la literatura norteamericana. Una vez esbozado este contexto, el ensayo analiza algunas de las razones que explican cómo las escritoras Amy Lowell y Gertrude Stein consiguieron adquirir poder, fama y respeto, así como resistir a la crítica destructiva que minó a otras autoras, argumentando que estas razones están estrechamente ligadas a la conceptualización que ambas tienen de sí mismas como mujeres y lesbianas, una conceptualización que se sustenta en una combinación de modernidad y construcciones decimonónicas de la identidad lesbiana.

Palabras clave: Mujeres y modernismo estadounidense, identidades lesbianas, Gertrude Stein, Amy Lowell, vanguardias, escritoras norteamericanas.

In spite of early 20th century social and cultural changes regarding the situation of women, US Modernism was a highly problematic period for women artists due to the resentment against the supposed “masculinization” of modern women and to the consolidation of a revisionist male canon of US literature. After briefly reviewing this context, the essay analyzes some reasons why US authors Amy Lowell and Gertrude Stein managed to acquire fame, power and respect as well as to resist the destructive criticism that broke other female writers, and argues that these reasons are closely related to their conceptualization of themselves as women and lesbians, which drew on a combination of modernity and 19th century conceptualizations of lesbian identity.

Keywords: Women and US Modernism, lesbian identities, Gertrude Stein, Amy Lowell, avant-garde movements, North American women writers.

A pesar de los consabidos avances y transformaciones en la condición de las mujeres en el mundo anglosajón durante las dos primeras décadas del siglo XX, en el conjunto de los movimientos de renovación intelectual, literaria y artística producidos entre la última década del siglo XIX y los años treinta del siglo XX y englobados bajo el término “modernismo” el papel de las artistas y escritoras fue particularmente difícil. Aun teniendo en cuenta los múltiples factores que desencadenan una enfermedad mental, incluidos los traumas y duelos de la guerra, el número de creadoras que sufrieron depresiones clínicas, brotes psicóticos, trastornos esquizoides o incluso llegaron al suicidio es notorio. El ejemplo más conocido es la escritora británica Virginia Woolf; pero tampoco se libraron las autoras estadounidenses H.D. (Hilda Doolittle), Zelda Fitzgerald, Edna St. Vincent Millay, o Nella Larsen. Desde un punto de vista feminista, la historia y la crítica ha asociado estas rupturas psíquicas al sufrimiento causado por una serie de presiones contradictorias y casi insoportables relacionadas con su identidad como mujeres y creadoras¹. En palabras de la novelista Bryher, ser una mujer independiente en los años veinte seguía siendo “un alambre muy, muy frágil” sobre el que hacer juegos de equilibrista².

En este entorno hostil, aunque lleno de posibilidades, emergen dos figuras sorprendentemente exentas de esta angustia: Amy Lowell (1874-1925) y Gertrude Stein (1874-1946). Escritoras, mecenas, editoras, en el centro de la actividad artística y literaria de su época, fueron sin duda mujeres poderosas, y lo que parece aún más difícil, mujeres cuerdas y posiblemente felices. El propósito de este ensayo es examinar en líneas generales los factores que minaron el poder y dificultaron la tarea creadora de las vanguardistas, para después centrarme específicamente en estas dos autoras y analizar sus logros, el poder que obtuvieron, la resistencia que encontraron, y los factores que favorecieron su triunfo incluso en este difícil contexto.

A pesar del énfasis casi obsesivo en la modernidad y la renovación en los movimientos de vanguardias, las creadoras vanguardistas se encuentran en un entorno social e ideológico que continúa siendo conservador en lo que se refiere al papel de las mujeres. Es importante subrayar hasta qué punto los

¹ Algunas visiones generales sobre la situación de las mujeres artistas en este período se encuentran en: SHOWALTER, Elaine, “Escritoras de entreguerras” en ELLIOT, Emory y otros (eds.), COY, María y COY, Juan José (trads.), *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 746-762; SHOWALTER, Elaine, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Oxford University Press, 1994; DEKOVEN, Marianne, “Modernism and Gender,” en LEVENSON, Michael (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 72-96; ERKKILA, Betsy, *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord*, Oxford: Oxford University Press, 1992; GALVIN, Mary E., *Queer Poetics: Five Modernist Women Writers*. Oxford: Greenwood, 1999, y DUPLESSIS, Rachel Blau, *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*, Londres: Routledge, 1990.

² “a very, very frail wire to do a tight-rope act on”. Citada en LATIMER, Tirza True, “Lesbian Paris between the Wars”, en *Women Together, Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2005, p. 29. La traducción de las citas, salvo que se indique lo contrario, es mía.

círculos modernistas (el París de entreguerras, el Bloomsbury de Londres, el Greenwich Village o el Harlem de Nueva York) representaban actitudes minoritarias. Culturalmente, el rol que se espera de las mujeres en la sociedad estadounidense del momento sigue siendo el de madres y esposas, y la presión se filtra también a estos ambientes. De hecho, la inmensa mayoría de las artistas y escritoras heterosexuales contraíó matrimonio una o más veces a lo largo de su vida, y también lo hicieron (aunque fuera por conveniencia) bisexuales y lesbianas como HD y su pareja, la anteriormente citada Bryher, Edna St Vincent Millay o la propia Virginia Woolf³. En cuanto a la situación legal, si bien las estadounidenses pueden finalmente votar gracias a la decimonovena enmienda de la constitución lograda en 1920, todavía existen restricciones en cuanto a derechos cívicos, como por ejemplo el de ser miembros de un jurado: de hecho, algunos estados mantuvieron esta limitación al menos hasta 1962⁴.

La ruptura que se produce entre dos generaciones de mujeres y la reducción del discurso feminista después de la Primera Guerra Mundial son también factores significativos. Elaine Showalter, entre otras, señala cómo ya a partir de la década de 1890 hay una quiebra en la “cultura femenina” propia de la sociedad altamente “homosocial” del siglo XIX. Las mujeres jóvenes, influenciadas por los valores de la Nueva Mujer y una nueva modalidad de feminismo más reivindicativo en cuanto a sus exigencias en los campos de la política, la educación y las profesiones se desvinculan de sus madres y comienzan a participar en una sociedad donde hay mucha mayor interacción entre los dos性 y una creciente sospecha y medicalización de las relaciones entre mujeres⁵. En los años veinte, esta brecha generacional se radicaliza, tal como escenifica el relato de Francis Scott Fitzgerald “Berenice se corta el pelo” (1920)⁶, con la aparición de la “flapper,” la chica moderna para quien cortarse el pelo significaba cortar simbólicamente con los lazos y valores familiares: “un nuevo rito de paso, el corte con el siglo XIX”⁷. La mujer moderna que supuestamente se apropiaba de estilos y privilegios masculinos hasta el punto de convertirse en un “pseudo-hombre,” en palabras

³De hecho, Kirk Curnutt reseña un descenso de la edad nupcial en los años veinte: CURNUTT, Kirk, “Age Consciousness and the Rise of American Youth Culture”, PRIGOZY, Susan (ed.), *The Cambridge Companion to Scott Fitzgerald*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 30.

⁴FOWLER, Lucy, “Gender and Jury Deliberations: The Contributions of Social Science”, *William & Mary Journal of Race, Gender, and Social Justice*, 12, 1, 2005, p. 2.

⁵SHOWALTER, *op. cit.* (nota 1, 1991), “American Questions,” pp. 1-21; TICHI, Cecelia, “Mujeres escritoras y la nueva mujer,” en ELLIOT, *op. cit.* (nota 1), pp. 549-563, y FADERMAN, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. Londres: The Women’s Press, 1985.

⁶FITZGERALD, Francis Scott, “Berenice Bobs her Hair”, en *The Collected Short Stories of Francis Scott Fitzgerald*, Harmondsworth: Penguin, 1986, pp. 341-363.

⁷“A new rite of passage, the break with the nineteenth century”. GUEST, Barbara citada en BRADSHAW, Melissa, “Reading Amy Lowell’s Body(s)”, en *Modernizing Excess: Amy Lowell and the Aesthetics of Camp* (tesis). Nueva York: State University of New York, 2000, s.p.

de un periodista de los años veinte⁸, fue satirizada y criticada de modo virulento por los conservadores de la época, y a menudo representada en términos más que ambivalentes por escritores supuestamente progresistas⁹; basten las protagonistas femeninas de *El Gran Gatsby* (1925), del mismo Fitzgerald, o de *Fiesta* (1926), de Ernest Hemingway, como ejemplos. Sin embargo, lo cierto es que la versión específica de la mujer moderna que encarna la *flapper* es, como señala Melissa Bradshaw, de una “modernidad” cuestionable. De hecho, ella la describe como “un modelo cultural de feminidad heterosexual” creado y orientado hacia el consumo, cuyas “actitudes despreocupadas” hacia la sexualidad “podrían en último término contenerse de nuevo dentro del espacio seguro del matrimonio entre compañeros”¹⁰. Es decir, que el modelo más icónico de feminidad rompedora que se presenta a las mujeres de los años veinte es más transgresora en apariencia que en realidad, y una de sus características principales es la pérdida de la red de apoyos femeninos, fueran o no explícitamente feministas, con la que contaba la generación anterior.

En lo que se refiere a un discurso feminista explícito que pudiera servir de sustento a las creadoras de vanguardias, durante y después de la Gran Guerra se produce igualmente un corte, debido en parte a la decisión de algunos grupos feministas de dedicar sus esfuerzos a la guerra y suspender temporalmente sus reivindicaciones. Esto produjo una carencia de lenguaje y pensamiento teórico complejos para analizar el patriarcado y sus efectos, ya fuera el discurso del feminismo de mediados del siglo XIX que reivindicaba, anticipando el feminismo de la diferencia de los años 70, cualidades tradicionalmente femeninas como la emocionalidad, el altruismo y la empatía, así como la fidelidad y responsabilidad en las relaciones sexuales, o fuera el discurso del feminismo militante de principios del siglo XX, más en la línea de la reivindicación igualitaria de derechos legales y sociales. Con ello, muchas de las mujeres de esta época sólo pueden recurrir a un “feminismo espontáneo” que no pueden articular como teoría. Hay por supuesto excepciones entre las escritoras modernistas: Mina Loy, Edna St Vincent Millay, Susan Glaspell y obviamente Virginia Woolf se consideran feministas y lo reflejan en su vida y en su obra; sin embargo, otras, incluidas Amy Lowell y Gertrude Stein se desvinculan, al menos verbalmente, como señala Catherine Stimpson al afirmar que Stein, como mujer, se considera una excepción¹¹. Por añadidura, al estar en un nuevo contexto supuestamente más igualitario, en el que tienen mayor libertad personal, más derechos políticos, y

⁸ LATIMER *op. cit.*, p. 23.

⁹ FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby* (1925), Cambridge: Cambridge University Press, 2017; HEMINGWAY, Ernest, *Fiesta (The Sun also Rises)* (1926), Nueva York: Scribner, 1970.

¹⁰ “the culturally commodified model of heterosexual womanhood represented by the flapper—an explicitly thin, youthful, woman whose free-thinking, carefree attitudes about sexuality could, ultimately, be recontained within the safe space of companionate marriage”. BRADSHAW, *op. cit.*, (nota 6), s.p.

¹¹ STIMPSON, Catherine R., “The Mind, the Body, and Gertrude Stein,” *Critical Inquiry*, 3, 3 (Spring, 1977), p. 497.

más posibilidades educativas y profesionales, las mujeres se encuentran a menudo con la acusación de que ya no es necesario reivindicar nada, y que solo les queda integrarse en la nueva sociedad y competir como iguales. Las contradicciones entre la supuesta libertad y la realidad de los límites y restricciones resultan más paradójicas en contextos modernos como el entorno de Greenwich Village. Por ejemplo, Anna Cheney señala que la actitud “oficial” de este círculo creativo y bohemio es bastante feminista, tolerante, por ejemplo, con diversas formas de sexualidad; sin embargo, uno de sus miembros, Floyd Dell, recomienda a su entonces prometida la escritora Edna St Vincent Millay que acuda al psicólogo para tratar su atracción por las mujeres.¹² Por cierto que la teoría freudiana, tan popular en la época, es también una fuente abundante de mensajes contradictorios: si bien da pie a la idea de la autorrealización como objetivo vital, lo que en teoría permitiría experimentar y desarrollarse personalmente más allá de los estereotipos sociales, en último término refuerza la doctrina de que la heterosexualidad y la maternidad son para las mujeres las únicas formas de autorrealización plenas y maduras. Es por ello por lo que Edna St Vincent Millay concluye que las teorías de Freud son “un intento teutónico de encerrar a las mujeres en casa y restringirlas a cocinar y cuidar niños”¹³.

Hablando ya explícitamente del ámbito de la creación literaria, desde finales del siglo XIX se produce asimismo un cambio en la conceptualización del papel de las escritoras y su relación con el canon que repercute seriamente sobre las autoras modernistas. Como sugiere el montaje de retratos titulado *Autores de los Estados Unidos* realizado por Thomas Hicks en 1866¹⁴, donde aparecen un total de nueve autoras (incluidas Margaret Fuller, Lydia Maria Child y Harriet Beecher Stowe), a mediados del siglo XIX las escritoras tenían un lugar claro, aunque proporcionalmente menor, en el desarrollo de la literatura norteamericana. De hecho, algunos de los mayores *best sellers* de la época, como *Mujercitas* (1869) o *La cabaña del Tío Tom* (1852), fueron escritos por mujeres¹⁵. Por añadidura, como señalan Judith Fetterley y Elaine Showalter, ser escritora era una de las pocas opciones profesionales abiertas para las mujeres del siglo XIX, siempre que se atuvieran a una serie de normas no escritas. Era aceptable que una mujer escribiera sobre temas domésticos o tradicionalmente femeninos, con una motivación didáctica, moral o social, y sin aspirar a competir como “genio” ni a escribir “la gran novela americana”¹⁶. El aprendizaje literario de Jo March, la protagonista de

¹² CHENEY, Anna, *Millay in Greenwich Village*, Alabama: University of Alabama Press, 1975.

¹³ “a Teutonic attempt to lock women up in the home and restrict them to cooking and baby-tending”, citada en CHENEY, *op. cit.*, (nota 11), p. 64.

¹⁴ HICKS, Thomas, *Authors of the United States*, 1866. Grabado de Alexander Richie a partir de la obra original.

¹⁵ ALCOTT, Louisa May, *Little Women* (1868), Oxford, Oxford University Press, 1994. STOWE, Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin* (1852), Nueva York: Norton, 1994.

¹⁶ SHOWALTER, *op. cit.*, (nota 1), 1994; FETTERLEY, JUDITH, “Introduction”, en *Provisions: A Reader from 19th Century American Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 1-40.

Mujercitas, es un ejemplo clásico de las posibilidades y restricciones mencionadas.¹⁷ Transgredir estos límites podía acarrear virulentos ataques de la crítica, como el del periodista sureño que acusa a Harriet Beecher Stowe de no merecer la consideración debida a una dama por haberse atrevido a tratar un tema público y polémico como la esclavitud.¹⁸

Sin embargo, desde finales de siglo, y en particular en el contexto del modernismo, como señala Showalter, esta imagen de la escritora decimonónica es cuestionada y rechazada por las autoras más jóvenes. Roto el concepto de “cultura femenina,” ellas aspiran a superar la separación victoriana de los géneros y a competir en términos de igualdad con sus compañeros varones, con los que interactúan personal e intelectualmente, y rechazan la escritura “rosa y lavanda” de sus predecesoras¹⁹. Sin embargo, se encuentran con una oposición feroz, hasta el punto de que la crítica feminista ha argumentado que “la invención del modernismo por parte de los autores varones fue en parte un intento de ‘rescatar’ la escritura literaria de lo que veían como el ‘afeminamiento’ de la literatura de finales del siglo XIX”²⁰. La “remasculinización” del canon literario estadounidense tiene lugar en estos años, propiciada por el desarrollo de los nuevos estudios académicos de filologías modernas y la consolidación a través de antologías de una nueva historia de la literatura norteamericana de la que las escritoras decimonónicas, acusadas de sentimentalismo, puritanismo, conformidad y falta de calidad literaria son erradicadas. Showalter menciona artículos como el de Joseph Hergesheimer de 1921, cuyo título, “El incordio femenino en la literatura norteamericana,” es suficientemente expresivo por sí mismo²¹. En estos años, Raymond Weaver redescubre y reivindica a Herman Melville, y Hemingway afirma que “toda la literatura moderna americana sale de un solo libro de Mark Twain llamado *Huckleberry Finn*. La escritura americana sale de ahí. No había nada antes. No ha habido nada tan bueno desde entonces”²². Por añadidura, los principios del modernismo abogan en ensayos y manifiestos por la impersonalidad, la concisión y la intensidad, en un lenguaje cargado de

¹⁷ Mi propia aportación a este tema se encuentra en TODA IGLESIAS, M^a Ángeles, “La escuela del duelo: Louisa May Alcott y las renuncias de Jo” en PALMA, Miriam y MEMBRIVES, Eva (eds.), *Mujeres y ausencias: duelo y escritura*. Berna: Peter Lang, 2009, pp. 211-226.

¹⁸ HOLMES, George F., “Review of Uncle Tom’s Cabin” en AMMONS, Elizabeth (ed.), *Critical Essays on Harriet Beecher Stowe*, Boston: G.K. Hall, 1980, p. 7.

¹⁹ TICHI, *op. cit.*, (nota 4), p. 549.

²⁰ “Feminist criticism sees male modernism partly an attempt to «rescue» literary writing from what male writers saw as its late nineteenth-century «feminization»”. BEACH, Christopher, *The Cambridge Introduction to Modern American Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 72.

²¹ SHOWALTER, *op. cit.*, (nota 1), 1991, p. 748.

²² WEAVER, Raymond, *Herman Melville, Mariner and Mystic*, Nueva York: George H. Doran, 1921; “All modern American literature comes from one book by Mark Twain called *Huckleberry Finn*. American writing comes from that. There was nothing before. There has been nothing as good since”.

HEMINGWAY, Ernest, *Ernest Hemingway on Writing*, PHILLIPS, Larry (ed.) Londres: Grafton, 1986, p. 78.

connotaciones de violencia²³. Esta versión del canon literario predomina hasta los años 60 y 70 del siglo XX, cuando la crítica feminista realiza un proceso de revisión y reivindicación histórica y literaria paralelo a los realizados por las diferentes minorías étnicas.

En este contexto, las creadoras vanguardistas se encuentran atrapadas en un dilema irresoluble. Su única posibilidad de ser consideradas en pie de igualdad consiste en aspirar a la “universalidad”, que, como ha dejado de manifiesto el pensamiento feminista, equivale de hecho dentro del patriarcado a lo que se considera “no marcado,” es decir, a la subjetividad masculina. En el caso de asimilarse a ella se exponen a ser acusadas de “masculinización”, cuando no de presunción por pretender aspirar a algo inaccesible, es decir, a esa experiencia de los hombres que se entiende como la única válida y real. John Beale Bishop comenta en 1936 que Hemingway “conoció en persona una experiencia para la que Gertrude Stein buscaba en vano un sustituto en palabras”²⁴. En el caso de pretender preservar su identidad femenina, “marcada”, se las acusa de carecer de esta “universalidad”, y se asume que sólo son capaces de escribir sobre “las experiencias biológicas primarias de la vida”, en palabras de un crítico de Amy Lowell, que por añadidura sobreentiende que las únicas disponibles para una mujer son la heterosexualidad y la maternidad, por lo que la escritura de Lowell, que no es ni heterosexual ni madre, se considera necesariamente imitativa.²⁵ No es sorprendente que muchas autoras, en su esfuerzo para “exorcizar a la poetisa y convertirse en el poeta”²⁶, asumieran poses de impersonalidad y diferentes formas de androgimia, como lo hacen por ejemplo HD, Bryher, o Edna St Vincent Millay.²⁷ Para las que por añadidura mantenían relaciones sexuales y/o amorosas con creadores varones, el conflicto personal y creativo se intensificaba: baste recordar a Mina Loy afrontando el machismo militante de sus amantes futuristas, Filipo Tommasso Marinetti y Giovanni Papini, o la relación destructiva entre Scott y Zelda Fitzgerald.

Como demuestra la crítica hacia Amy Lowell citada más arriba, ni ella ni Gertrude Stein estuvieron exentas de sufrir esta virulencia. Todavía en 1961 Hoffman podía permitirse argumentar con respecto a Stein que “no puede esperarse que la perspectiva de una solterona excéntrica proporcione grandes verdades de modo sistemático.”²⁸ No obstante, ambas consiguieron, como ya se ha apuntado, cotas considerables de poder en este entorno, y se resistieron al desgaste psíquico que supuso para otras. Varias razones, que se

²³ Por ejemplo, POUND, Ezra, “Some Don’ts by an Imagiste,” *Poetry* I, 6, March 1913; ELIOT, T. S., “Tradition and the Individual Talent” (1919) *Poetry Foundation* www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent.

²⁴ Citado en HOFFMAN, Frederick J., *Gertrude Stein*, Minneapolis: University of Minnesota, 1961, p. 24.

²⁵ FADERMAN, Lillian, “Amy Lowell,” en LAUTER, Paul (ed.), *The Heath Anthology of American Literature*, Boston: Houghton Mifflin, 1998, p. 1241-1243.

²⁶ “to exorcise the poetess to become the poet.” FRIEDMAN, Susan Stanford, *Penelope's Web: Gender, Modernity, H. D.'s Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 59.

²⁷ BEACH, *op. cit.*, (nota 19).

²⁸ HOFFMAN, *op. cit.*, (nota 24), p. 45.

analizarán a continuación, lo hicieron posible. En cuanto a sus logros, Amy Lowell fue una de las poetas que participó en el movimiento poético conocido como Imagismo, que a menudo se considera el origen del modernismo literario estadounidense, y más tarde llegó a liderarlo (después de su muy publicitado conflicto con Ezra Pound, el inventor del término)²⁹ y a difundirlo mediante la edición de una serie de antologías. Por otra parte, en su propia actividad creadora evolucionó más allá de este movimiento y fue en su tiempo una figura extremadamente popular en los EEUU gracias a sus lecturas poéticas y sus programas de radio, aunque en años posteriores fuera, como otras escritoras, eliminada del canon.³⁰ Gertrude Stein, mucho más conocida internacionalmente, fue el centro de una gran parte de la actividad cultural del París de entreguerras, tanto artística como literaria; reunió una importantísima colección de arte moderno y contribuyó, como mecenas, amiga y consejera al desarrollo creativo de figuras de la talla de Pablo Picasso y Ernest Hemingway. Sus teorías sobre la función del arte y su invención de una forma de escribir radicalmente innovadora repercutieron de modo considerable sobre la estética del modernismo. Un reflejo de la fama que alcanzaron ambas es que figuran entre las relativamente pocas mujeres que fueron portada de la prestigiosa revista *Time* en el período de entreguerras³¹.

Ambas nacieron en 1874, con lo que en los años 20 ya tenían más de cuarenta años, un factor que en cierto sentido las sitúa en una posición privilegiada entre los dos siglos, y que contribuirá a reforzar su poder frente a la generación más joven de autoras vanguardistas. Ambas, por otra parte, procedían de familias considerablemente adineradas y podían disponer de sus recursos sin depender económicamente de ningún varón, lo que sin duda es también un factor de poder y libertad que por obvio no parece necesario entrar a analizar aquí. Su entorno familiar privilegiado también les dio acceso a una cultura nada frecuente en mujeres de su tiempo: Amy Lowell, sin educación académica, disponía sin embargo de una biblioteca de más de 7000 volúmenes;³² Gertrude Stein estudió Filosofía y Medicina en las universidades más prestigiosas. Las dos viajaron a Europa y conocieron de primera mano los diferentes movimientos de vanguardias, si bien Stein hizo de París su residencia permanente y Lowell pasó la mayor parte de su vida en su casa familiar en los EEUU. Por último, pero no menos importante, las dos vivieron relaciones largas y estables con parejas femeninas: Gertrude Stein, “la escritora lesbiana más famosa desde Safo,” como comenta Mary E.

²⁹ La disputa entre ambos es un tópico de la historia literaria de los EEUU, narrado por lo general en términos altamente ofensivos para Lowell. Para una revisión reciente del episodio, véase BELLEW, Paul Bradley, “‘At the Mercy of Editorial Selection’: Amy Lowell, Ezra Pound, and the Imagist Anthologies.” *Journal of Modern Literature*, 40, 2 (2017), pp. 22-39.

³⁰ SHUCARD, Alan, *Modern American Poetry: 1850-1950*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1990, p. 77.

³¹ Amy Lowell el 2 de marzo de 1925; Gertrude Stein el 11 de septiembre de 1933.

³² DINEEN, Marcia, “Amy Lowell’s Life and Career”, en *Modern American Poetry*, www.modernamericanpoetry.org.

Galvin,³³ con Alice B. Toklas, y Amy Lowell con la actriz Ada Dwyer Russell, un dato que es menos conocido y que no siempre aparece en sus biografías, ni siquiera de modo indirecto³⁴. Este último dato y el de su edad parecen los más determinantes a la hora de analizar de qué modo y por qué pudieron erigirse como mujeres con poder.

Aunque la imagen más familiar de Stein puede ser con el pelo muy corto, lo cierto es que ambas autoras continuaron manteniendo durante los años veinte un aspecto más “decimonónico” que sus contemporáneas más jóvenes, y que este aspecto refleja una actitud deliberada que enlaza con su concepción de sí mismas como mujeres lesbianas. Según sus propias palabras, Stein sólo se cortó el pelo cuando se quedó como la “única mujer de París” que no lo había hecho todavía, y Amy Lowell no lo hizo nunca³⁵. Por añadidura, las dos son mujeres gruesas frente al creciente ideal de la mujer delgada, lo que por supuesto las hace objeto de críticas y comentarios insultantes.³⁶ Como señala Melissa Bradshaw en su magnífica lectura del cuerpo y la vestimenta de Amy Lowell, eligen un estilo que se asocia con un modelo más antiguo de mujer, la de clase alta de finales del siglo XIX, aunque en el caso de Stein Bradshaw reseña que sí utiliza ropa “específicamente moderna”. Siguiendo a Bradshaw, la negativa de Lowell a adelgazar o a disimular su talla mediante la ropa puede relacionarse con su rechazo hacia la figura “explícitamente delgada” de la *flapper* como modelo de mujer cuya modernidad no va más allá de la apariencia, y por supuesto con el deseo, también extensible a Stein, de no presentarse a través de la moda como “objeto del deseo heterosexual masculino”³⁷. Stein, por su parte, explica a Hemingway que hay que elegir entre comprar moda y comprar cuadros, y las “extrañas ropas de batalla” que ella lleva, según el escritor, son buena prueba de su elección³⁸. En cambio, ambas están muy dispuestas a aprovecharse de las ventajas de la modernidad en otros sentidos: las dos se apropián pronto del ícono por excelencia de la modernidad, el automóvil, y Amy Lowell de la aceptación de que las mujeres fumen en público (en su caso, cigarritos que la imaginación popular convirtió en grandes puros)³⁹. A pesar de las connotaciones “masculinas” de este último mito, Erkkila comenta con perspicacia que la presentación física de Lowell es, de hecho, un rechazo de la androganía a la que se veían abocadas, como vimos, las creadoras modernas, y en particular las mujeres lesbianas que aceptaban las teorías

³³ GALVIN, *op. cit.*, (nota 1), p. 37.

³⁴ Véase, por ejemplo, la biografía que aparece en la prestigiosa página de la *American Academy of Poets* www.poets.org/.

³⁵ STEIN, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York: Vintage 1962, pp. 247; BRADSHAW, *op. cit.*, (nota 6), s.p.

³⁶ BRADSHAW, *op. cit.*, (nota 6), s.p.

³⁷ BRADSHAW, *op. cit.*, (nota 6), s.p.

³⁸ HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast*, Harmondsworth: Penguin, 1972. Cito la traducción española: *París era una fiesta*, FERRATER, Gabriel (trad.), Barcelona: Seix Barral, 1983, p. 39.

³⁹ FADERMAN, *op. cit.*, (nota 24), p. 1243.

contemporáneas sobre la homosexualidad que las definían como criaturas de “sexo intermedio”⁴⁰.

En contra de estas teorías, Lowell desea, en palabras de Erkkila, permanecer en la categoría de “mujer,” porque tanto ella como Stein conciben en parte su relación de pareja de acuerdo a un modelo anterior a la conceptualización de los sexólogos.⁴¹ Ambas se acogen, hasta cierto punto, a lo que Lillian Faderman en su ya clásica historia de la amistad romántica y el amor entre mujeres llama “el último aliento de la inocencia”⁴². De alguna forma, las dos escritoras enmarcan sus respectivas relaciones dentro de la tradición del “matrimonio bostoniano,” una relación romántica e igualitaria entre dos mujeres independientes, a menudo con una cooperación profesional, que en el contexto de los Estados Unidos de finales del siglo XIX no se entendía necesariamente como sexual. En la conservadora Boston (donde se originó el término) esta ambigüedad todavía permite, por ejemplo, que un amigo de Lowell le escriba en términos de aprobación diciéndole que ha reconocido a Ada Russell como la mujer amada que se describe en sus poemas.⁴³ Lowell se ajusta más a este modelo que Stein en el París de entreguerras, donde alrededor del *Salon* de Natalie Barney se organizaba quizá la comunidad lesbica más visible de la historia hasta este momento, pero sin embargo Stein también parece influenciada por él cuando en una conversación con Hemingway afirma, según este, que al contrario de lo que ocurre en la sexualidad entre hombres, las mujeres “no hacen nada que les dé asco ni nada repulsivo; y luego son felices y pueden pasar juntas una vida feliz”⁴⁴. El comentario es ciertamente ambiguo, y no solo por su fuente (a veces muy poco fiable): en primer lugar, la tercera persona, sin duda, distancia a Stein de su afirmación; por añadidura, sus palabras a la vez visibilizan la sexualidad entre mujeres y la contienen dentro de la visión victoriana, que permitía la cercanía emocional entre mujeres precisamente por la presuposición de que su impulso sexual era escaso. En cualquier caso, ambas autoras saben bien que un cierto grado de ocultación es necesario, como se desprende de sus respectivas recomendaciones a D.H. Lawrence (Lowell) y a Hemingway (Stein) de utilizar “la goma de borrar” de la autocensura para no producir textos impublicables,⁴⁵ y de la ficción por la que se hacía referencia a sus parejas como “acompañantes”, amigas o secretarias. Pero lo cierto es que sus vidas amorosas se alejan de la creciente problematización de las relaciones lésbicas que surge en la época como resultado de su conceptualización en términos de “inversión,” que se refleja

⁴⁰ ERKKILA, *op. cit.*, (nota 1), p. 14.

⁴¹ Para un análisis muy completo de estas teorías véase CHAUNCEY, George JR., “De la inversión sexual a la homosexualidad: la medicina y la evolución de la conceptualización de la desviación de la mujer” en STEINER, George y BOYERS, Robert (eds.), SERRACATÓ, Ramón y AGUILAR, Joaquina (trads.), *Homosexualidad: literatura y política*, Madrid: Alianza, 1985, pp. 75-123.

⁴² FADERMAN, *op. cit.*, (nota 1), p. 297.

⁴³ *Ibídem*, p. 395.

⁴⁴ HEMINGWAY, *op. cit.*, (nota 36), p. 29.

⁴⁵ FADERMAN, *op. cit.*, (nota 1), pp. 393, 399.

en novelas torturadas y trágicas como *El pozo de la soledad*, de Radcliffe Hall (1928), o *El bosque de la noche*, de Djuna Barnes⁴⁶. Todo esto no significa que sus relaciones estén libres de crítica: sólo que Lowell y Stein están mejor equipadas para resistirla que mujeres más jóvenes. Para no hacer una lista exhaustiva de insultos explícitos e implícitos, basta recordar el comentario sobre la “trágica condición” de Lowell, que le impide tener experiencias biológicas normales de mujer; o la descripción de Stein que hace la escritora K. A. Porter ya en los años 40, como miembro de la “compañía de amazonas que la América del siglo XIX produjo entre sus muchos prodigios: ni hombres ni mujeres, seres que no respondían a ninguna función de ninguno de los dos sexos”⁴⁷ (citada en Hoffman 6). Como resume Ostriker, es obvio que el aura de lesbianismo que rodeaba a ambas autoras limitó su aceptación en el mundo académico e impidió que se las valorase justamente.⁴⁸

Mary Galvin comenta que un patrón general que utiliza “la mente hetero” para concebir las relaciones lésbicas es reducirlas a una forma de seudo-heterosexualidad leyéndolas en términos de matrimonio burgués, con roles establecidos.⁴⁹ Esta es, de hecho, la percepción que tienen muchos contemporáneos y críticos posteriores, en particular respecto a la relación de Stein y Toklas. Sin embargo, la realidad parece ser bien distinta, y uno de los logros de estas autoras fue precisamente encontrar formas de representar la realidad multiforme de su relación en su producción literaria. Amy Lowell lo hace recurriendo al pasado. Frente a la ya comentada quiebra con la tradición literaria femenina que da como resultado, en palabras de Galvin, que muchas escritoras se sientan como “monstruos de la naturaleza”⁵⁰, Lowell es consciente de esta tradición y establece un diálogo, no siempre fácil, con ella, en su poema “Las hermanas”, donde “en contra de las genealogías exclusivamente masculinas de los modernistas varones” intenta trazar una “genealogía literaria distintivamente femenina que va de Safo a Elizabeth Barrett Browning hasta la propia Amy Lowell”⁵¹. Si bien a menudo recurre a las técnicas de impersonalidad propias del movimiento imagista, lo que le permite un cierto grado de encubrimiento, nunca deja del todo atrás la poesía lírica femenina del fin de siglo, centrada en la domesticidad y la naturaleza, a través de la cual (de modo similar a como lo hace Emily Dickinson) encuentra modos de narrar su amor por Ada Russell y su vida cotidiana con ella, como lo hace en “Madonna de las flores de la tarde,” dentro de esa

⁴⁶ HALL, Radcliffe, *The Well of Loneliness* (1928), London: Virago, 1982; BARNES, Djuna, *Nightwood* (1936), Londres: Faber, 2007.

⁴⁷ “The company of Amazons which 19th century America produced among its many prodigies: not-men, not-women, answerable to no function in either sex” HOFMANN, FREDERICK J., *op. cit.*, (nota 23), p. 8.

⁴⁸ OSTRIKER, Alicia Suskin, *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*, Boston: Beacon, 1986, p. 53.

⁴⁹ GALVIN, *op. cit.*, (nota 1), p. 53.

⁵⁰ *Ibídem*, 23.

⁵¹ “Against the emphatically masculine genealogy of male modernist writers, *The Sisters* is a revisionary attempt to establish a distinctly female literary genealogy.” ERKKILA, *op. cit.*, (nota 1), p. 8.

decimonónica tradición que admite cierta modalidad de “amor cortés” entre mujeres. El poema comienza con una evocación de la mujer amada a través de su ausencia, reflejada en objetos cotidianos como su libro y su costura, y culmina con una imagen de rendida adoración. De hecho, la tradición de la poesía de la naturaleza le proporciona metáforas para escribir uno de sus poemas más sugerentes sobre sexualidad lesbiana, “La veleta apunta al sur”, que ha sido objeto de múltiples lecturas⁵².

Stein, en cambio, mira radicalmente al futuro. Como señala Faderman, ya en los años 30 Edmund Wilson especula que el estilo innovador, prácticamente incomprensible a veces, de Stein está ligado a su imposibilidad de tratar directamente su propia vivencia sexual, y que constituye una forma de codificar y ocultar la temática lesbiana⁵³. Si bien los experimentos de Stein con el lenguaje tienen un propósito intelectual mucho más amplio, hasta el punto que su influencia radica, como reconoce incluso el citado Hoffman, en proponer una metodología creativa para la modernidad,⁵⁴ sí me parece muy válida la lectura de Galvin, que propone que Stein lo utiliza (también) para desarrollar una poética *queer*, en la que la desestabilización de las categorías jerárquicas que la sintaxis marca en el lenguaje y del orden secuencial y argumental de las frases es paralela a una desestabilización de las categorías jerárquicas del patriarcado.⁵⁵ Con estas técnicas, más allá de codificar su temática, Stein construye textos donde la sexualidad lésbica está manifiestamente presente, y es vivaz, carnal, poderosa, tierna y divertida a un tiempo. Ya lo indican desde su mismo título el ciclo *Tender Buttons*, traducible por *Brotes tiernos*, pero también por *Botones tiernos*, o el poema “Lifting Belly”, “Levanta barriga.” Un ejemplo relativamente accesible es la sección 21 de “Antes de que las flores de la amistad se marchitaran”, publicada en 1931:

Amo a mi amor con la v
Porque eso es así
Amo a mi amor con la b
Porque al lado de eso soy
Un rey.
Amo a mi amor con la a
Porque es una reina
Amo a mi amor y a a es lo mejor
Piensa bien y sé un rey,
Piensa más y piensa otra vez
Amo a mi amor con vestido y sombrero
Amo a mi amor y no con esto o aquello⁵⁶

⁵² Ambos poemas y una selección de extractos críticos sobre ellos aparecen en *Modern American Poets*, www.english.illinois.edu/Maps/poets/g_l/amyloowell/lowell.htm

⁵³ FADERMAN, *op. cit.*, (nota 1), p. 399.

⁵⁴ HOFFMAN, *op. cit.*, (nota 23), p. 10.

⁵⁵ GALVIN, *op. cit.*, (nota 1), p. 39.

⁵⁶ “I love my love with a v/Because it is like that/I love my love with a b/Because I am beside that/A King./ I love my love with an a/ Because she is a queen/ I love my love and a a is the best of them /Think well and be a king/ Think more and think again/I love my love with a dress and a hat/I love my love and not with this or that” STEIN, GERTRUDE. “Before the flowers of friendship faded faded”, en COOTE, Stephen, ed., *The Penguin Book of Homosexual Verse*, Harmondsworth: Penguin, 1987, pp. 272-273.

En conclusión, por todos estos factores Amy Lowell y Gertrude Stein consiguen una cuota considerable de poder y libertad en un entorno que presionó hasta el límite a otras creadoras. Como se ha expuesto, el contexto del modernismo estadounidense, con su apariencia de modernidad y su realidad conservadora desvinculó a muchas artistas y escritoras de sus antecesoras literarias y del pensamiento feminista y las puso frente al dilema irresoluble de “masculinizarse” para conseguir la aprobación de su obra como universal o de limitarse a expresar sus vivencias femeninas que se entienden como particulares y secundarias, y de ser criticadas fuera cual fuera su elección. Gertrude Stein y Amy Lowell, en cambio, consiguen desempeñar un papel relevante en el mundo literario de la época sin ser destruidas. La contribución de Stein al desarrollo y al conocimiento del arte, la estética y la literatura de la modernidad nunca ha dejado de reconocerse, incluso antes de la revisión del canon estadounidense, por lo que continúa siendo estudiada desde diferentes perspectivas, desde los estudios sobre género y masculinidad hasta las filosofías del lenguaje, y dando lugar a múltiples publicaciones. Las antologías y los trabajos críticos de Amy Lowell y su concepción “democrática” de la poesía dieron cauce a poetas modernistas más allá de los círculos minoritarios, y actualmente existe un interés por reevaluar su obra, igualmente desde diversas perspectivas, aunque la producción crítica sobre ella es bastante más escasa. Más allá del reconocimiento de su contribución a la cultura del modernismo, ambas consiguieron poder suficiente para vivir su identidad sexual en el contexto de relaciones duraderas y altamente satisfactorias, y para encontrar un modo de reflejarlas en su propia actividad creadora. Y parte de su poder está en la persistencia de su legado. Como decía Gertrude Stein: «Sí que me citan, eso quiere decir que mis palabras y mis frases se les meten en la cabeza aunque ellos no lo sepan».⁵⁷

⁵⁷ “they do quote me, that means that my words and my sentences get under their skins although they do not know it” STEIN, *op. cit.*, (nota 35), p. 48.

BIBLIOGRAFÍA:

- ALCOTT, Louisa May, *Little Women* (1868), Oxford: Oxford University Press, 1994.
- BARNES, Djuna, *Nightwood* (1936), Londres: Faber, 2007.
- BEACH, Christopher, *The Cambridge Introduction to Twentieth-Century American Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BELLEW, Paul Bradley, “At the Mercy of Editorial Selection: Amy Lowell, Ezra Pound, and the Imagist Anthologies”, *Journal of Modern Literature*, 40, 2 (2017), pp. 22-39.
- BRADSHAW, Melissa, “Reading Amy Lowell’s Body(s)”, en *Modernizing Excess: Amy Lowell and the Aesthetics of Camp* (tesis doctoral), Nueva York: State University of New York, 2000.
- CHAUNCEY, George JR., “De la inversión sexual a la homosexualidad: la medicina y la evolución de la conceptualización de la desviación de la mujer”, en STEINER, George, y BOYERS, Robert (eds.), SERRACATÓ, Ramón y AGUILAR, Joaquina (trads.), *Homosexualidad: literatura y política*, Madrid: Alianza, 1985, pp. 75-123.
- CHENEY, Anna, *Millay in Greenwich Village*, Alabama: University of Alabama Press, 1975.
- COOTE, Stephen, (ed.), *The Penguin Book of Homosexual Verse*, Harmondsworth: Penguin, 1987.
- CURNUTT, Kirk, “Age Consciousness and the Rise of American Youth Culture”, en PRIGOZY, Susan (ed.), *The Cambridge Companion to Scott Fitzgerald*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 28-47.
- DEKOVEN, Marianne, “Modernism and Gender,” en LEVENSON, MICHAEL (ed.), *The Cambridge Companion to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- DINEEN, Marcia, “Amy Lowell’s Life and Career”, en *Modern American Poetry*, <http://www.modernamericanpoetry.org> (consultado el 13/01/2019)
- DUPLESSIS, Rachel Blau, *The Pink Guitar: Writing as Feminist Practice*, Londres: Routledge, 1990.
- ELIOT, T.S., “Tradition and the Individual Talent” (1919), en *Poetry Foundation*, www.poetryfoundation.org/articles/69400/tradition-and-the-individual-talent (consultado el 03/02/2019).
- ERKKILA, Betsy, *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History and Discord*, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- FADERMAN, Lillian, *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*, Londres: The Women’s Press, 1985.
- FADERMAN, Lillian. “Amy Lowell,” en LAUTER, PAUL (ed.), *The Heath Anthology of American Literature*, Boston: Houghton Mifflin, 1998.
- FETTERLEY, Judith, “Introduction”, en *Provisions: A Reader from 19th Century American Women*, Bloomington: Indiana University Press, 1985, pp. 1-40.

- FITZGERALD, Francis Scott, *The Great Gatsby* (1925), Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- FITZGERALD, Francis Scott, “Bernice Bobs her Hair”, en *The Collected Short Stories of Francis Scott Fitzgerald*, Harmondsworth: Penguin, 1986.
- FOWLER, Lucy, “Gender and Jury Deliberations: The Contributions of Social Science”, *William & Mary Journal of Race, Gender, and Social Justice*, 12, 1 (2005), pp. 1-48.
- FRIEDMAN, Susan Stanford, *Penelope's Web: Gender, Modernity, H. D.'s Fiction*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- GALVIN, Mary E., *Queer Poetics: Five Modernist Women Writers*, Oxford: Greenwood, 1999.
- HALL, Radcliffe, *The Well of Loneliness* (1928), Londres: Virago, 1982.
- HEMINGWAY, Ernest, *Fiesta (The Sun also Rises)* (1926), Nueva York: Scribner, 1970.
- HEMINGWAY, Ernest, *A Moveable Feast*. Harmondsworth: Penguin, 1972.
- HICKS, Thomas, *Authors of the United States*, 1866. Grabado de Alexander Richie a partir de la obra original.
- HOFFMAN, Frederick J., *Gertrude Stein*, Minneapolis: University of Minnesota, 1961.
- HOLMES, George F., “Review of Uncle Tom's Cabin”, en AMMONS, Elizabeth (ed.), *Critical Essays on Harriet Beecher Stowe*, Boston: G.K. Hall, 1980, pp. 7-13.
- LATIMER, Tirza True, “Lesbian Paris between the Wars”, en *Women Together, Women Apart: Portraits of Lesbian Paris*, New Brunswick: Rutgers University Press, 2005, pp. 22-42.
- LOWELL, Amy, “Madonna of the Evening Flowers” y “The Weathercock Points South”, *Modern American Poets*, https://www.english.illinois.edu/Maps/poets/g_l/amylowell/lowell.htm (consultado el 21/01/2019)
- PHILLIPS, Larry (ed.), *Ernest Hemingway on Writing*, Londres: Grafton, 1986.
- POUND, Ezra, “Some Don'ts by an Imagiste,” *Poetry*, I (March 1913), 6.
- SHOWALTER, Elaine, “Escritoras de entreguerras” en EMORY, Elliot y otros (eds.), María COY y Juan José COY (trads.), *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 746-762.
- SHUCARD, Alan, y otros, *Modern American Poetry: 1865-1950*, Amherst: University of Massachusetts Press, 1999.
- STEIN, Gertrude, “Before the flowers of friendship faded faded”, en COOTE, stephen, ed., *The Penguin Book of Homosexual Verse*, Harmondsworth: Penguin, pp. 272-273.
- STEIN, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Nueva York: Vintage, 1961.
- STIMPSON, Catherine R., “The Mind, the Body, and Gertrude Stein”, *Critical Inquiry*, 3, 3 (Spring, 1977), pp. 489-506.
- STOWE, Harriet Beecher, *Uncle Tom's Cabin* (1852), Nueva York: Norton, 1994.

- TICHI, Cecelia, “Mujeres escritoras y la nueva mujer”, en EMORY, elliot y otros (eds.), María COY y Juan José COY (trads.), *Historia de la literatura norteamericana*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 549-563.
- TODA IGLESIAS, M^a Ángeles, “La escuela del duelo: Louisa May Alcott y las renuncias de Jo”, en PALMA, Miriam y MEMBRIES, Eva (eds.), *Mujeres y ausencias: duelo y escritura*, Berna: Peter Lang, 2009, pp. 211-226.
- WEAVER, Raymond, *Herman Melville, Mariner and Mystic*, Nueva York: George H. Doran, 1921.

AMAZONAS Y PENÉLOPES: (AUTO)REPRESENTACIONES DE LAS MUJERES EN LA PRIMERA GUERRA MUNDIAL

AMAZONS AND PENELOPES:
(SELF)REPRESENTATIONS OF WOMEN IN THE FIRST WORLD WAR

Carolina Sánchez-Palencia Carazo
Universidad de Sevilla, España

Si la propaganda bífica en Gran Bretaña instrumentalizó a las mujeres mediante su imagen más conservadora y heteronormativa (como las de la paciente Penélope o la madrina de guerra), la realidad del frente mostró una contribución femenina bien diferente, con ejemplos como los de Vera Brittain, Mary Borden y Enid Bagnold que vivieron y narraron el conflicto desde una perspectiva desgarradora alejada de todo sentimentalismo. Sus autobiografías transforman radicalmente la escritura femenina, hasta entonces relacionada sólo con lo romántico y lo trivial, y suponen un contradiscurso alejado de la memorialización oficial de la Gran Guerra, donde se privilegia la figura del combatiente y la retórica abstracta del honor y el patriotismo. Su confrontación con el trauma y el horror suscita en ellas una respuesta ética que puede analizarse desde la ontología de la vulnerabilidad de J. Butler y E. Lévinas.

Palabras clave: 1^a Guerra Mundial, escritura femenina, autobiografía, memoria, giro ético.

Whereas British war propaganda instrumentalized women through their most conservative and heteronormative images (as those of the patient Penelopes and the war godmothers), the reality of the battlefield evidenced a quite different female contribution exemplified by Vera Brittain, Mary Borden and Enid Bagnold who narrated the war from a first-hand piercing perspective deviating from other sentimentalizing accounts. Their autobiographies radically transform female writing heretofore only identified with romantic and trivial approaches, and formulate a counterdiscourse to the official memorializing of the Great War which prioritizes the figure of the combatant and the abstract rhetorics of honor and patriotism. Their confrontation with the war trauma and horror elicits an ethical response that is worth analysing within J. Butler's and E. Lévinas's social ontology of vulnerability.

Keywords: First World War, female writing, autobiography, memory, ethical turn.

Que la I Guerra Mundial, de cuyo armisticio se acaban de cumplir cien años, fue una contienda sin precedentes en su capacidad para reconfigurar el escenario ideológico, político, económico y social del mundo entero, es una verdad ante la que apenas caben reinterpretaciones. Que el conflicto tenía por protagonistas a las sociedades más ricas y tecnológicamente avanzadas e industrializadas de la época y que eso se tradujo en una devastación territorial y humana de proporciones descomunales, tampoco parece admitir discusión en la abundante literatura que se ha escrito al respecto. Sin embargo, el papel femenino en la contienda ha sido fuertemente silenciado en las fuentes históricas centradas casi exclusivamente en la figura masculina del combatiente y obviando la participación de la mujer, que quedó en la retaguardia, pero ni mucho menos, en segundo plano. La Gran Guerra no es desde luego una excepción en la larga tradición de omisiones y olvidos que han negado a las mujeres su categoría de sujetos históricos, pero, aunque en nuestro imaginario colectivo la fotografía más inmediata es la del barro de las trincheras, y la creencia de que sólo quien ha entrado en combate está legitimado para escribir sobre el mismo, las recientes investigaciones sobre este episodio evidencian que muchos/as de sus protagonistas lucharon en lo que se ha llamado “el segundo campo de batalla”: hospitales, puestos de primeros auxilios, ambulancias, pueblos evacuados, por no hablar del frente doméstico; y en la medida en que sus testimonios comienzan a ser considerados, nuevos ángulos y escenarios del cataclismo con que inauguramos el siglo XX, nos son revelados. Recuperar esas voces de mujeres, supone reconocerles su lugar y su valor en el conflicto, pero también supone mirar al mismo desde una perspectiva menos hegemónica y más comprensiva¹.

¹ Frente a una obra tan clásica y aclamada como la de Paul Fussell (FUSSELL, P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford: Oxford University Press, 1975), que apenas menciona la contribución femenina a la memoria histórica y literaria del conflicto, conviene destacar la abundante investigación sobre el papel femenino en el mismo que se ha realizado en las últimas décadas (GILBERT, S., “Soldier’s Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War”, *Signs*, 8.3 (1983), pp. 422-50; CONDELL, D. y LIDIARD, J., *Working for Victory: Images of Women in the First World War*, London: Routledge, 1987; MARCUS, J., “Corpus, Corpse, Corps: Writing the Body in/at War”, en COOPER, H. MUNICH A. y MERRILL SQUIER, S. (eds.), *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989, pp. 124-67; HIGONNET, M. y HIGONNET, P., “The Double Helix”, en HIGONNET, M. y otros (eds.), *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*, Yale University Press: New Haven, 1987; HIGONNET, M., *Nurses at the Front: Writing the Wounds of the Great War*, Boston: North Eastern U, 2000. TYLEE, C., *The Great War and Women’s Consciousness: Images of Militarism and Womanhood in Women’s Writings, 1914–1964*, Iowa City: University of Iowa Press, 1990; GOLDMAN, D., GLEDHILL, J., y HATTAWAY, J. (eds.), *Women Writers and the Great War*, Farmington Hills: Twayne Publishers, 1995; RAITT, S. y TATE, T., *Women’s Fiction and the Great War*, Oxford: Clarendon Press, 1997; SMITH, A. K., *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*, Manchester: Manchester University Press, 2000; HALLETT, C., “The personal writings of First World War nurses: a study of the interplay of authorial intention and scholarly interpretation”, *Nursing Inquiry*, 14. 4 (2007), pp. 320-329). En su mayor parte, la crítica feminista sobre la Primera Guerra Mundial tiende a interpretar los

Pero esta visibilidad que les dio la contienda es parte de un largo y penoso recorrido que comenzó a mediados del siglo XIX con las reivindicaciones de las mujeres en torno a sus derechos laborales, educativos y políticos. En el Reino Unido, la reivindicación del sufragio femenino, por ejemplo, chocó frontalmente con la moral tradicional que no asimilaba la participación femenina en los asuntos públicos. Los defensores de esta mentalidad (desde la iglesia, a la comunidad científica, pasando por la monarquía o los intelectuales de prestigio) consideraban que las sufragistas invertían las relaciones de género establecidas por Dios, derivando en una masculinización “contra-natura” que es señalada en las numerosas caricaturas de las que aquéllas fueron objeto en la prensa escrita. (Fig. 1) En el caso de Gran Bretaña, estas ideas entraban en flagrante contradicción con la existencia misma de la reina Victoria, dirigente del más poderoso imperio colonial del siglo XIX y cabeza también de la iglesia anglicana. Pero, pese al poder extraordinario que le otorgaba su posición, Victoria nunca consideró su propia circunstancia como evidencia de las capacidades y derechos de las mujeres, y, más bien al contrario, siempre se manifestó en contra de las reivindicaciones de las feministas, a quienes tachaba de criaturas despreciables, opuestas a toda idea de decoro y ansiosas por usurpar posiciones específicamente masculinas. Abnegada esposa, prolífica madre y desconsolada viuda, su imagen se instrumentalizó como epítome de la domesticidad y los valores familiares que ella misma cultivó y que fueron elogiados por autores tan conservadores como Rudyard Kipling, Coventry Patmore, Alfred Tennyson y John Ruskin. Sin embargo, al mismo tiempo, este anómalo ejercicio del poder femenino sirvió de inspiración para que algunas de sus coetáneas –Harriet Martineau, Florence Nightingale, Charlotte Brontë o George Eliot—articulasen sus modernas reivindicaciones culturales y profesionales para todas las mujeres. La figura de la soberana se erige, así, como un significante fluido en materia de género y como ejemplo de una percepción contradictoria y ambivalente por parte de sus contemporáneos.

Pese a ese generalizado rechazo institucional,² la lucha por conseguir el derecho al voto femenino fue bastante virulenta y las voces feministas en las calles y auditorios, así como las peticiones parlamentarias fueron muy notorias durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX. La ironía de todo esto es que, tras haber perdido hasta catorce pugnas parlamentarias para conseguir este derecho, finalmente fue una guerra entre hombres la que dio el sufragio a las mujeres. Cuando en la Primera Guerra Mundial los hombres fueron movilizados, las mujeres tuvieron que sustituirlos en fábricas, oficinas, ministerios y hospitales, sosteniendo la

testimonios de las mujeres como una suerte de contradiscurso que pugna por acceder a la memoria colectiva de la contienda al tiempo que se desvía de los patrones establecidos en la historia oficial.

² Conviene señalar que las sufragistas tampoco encontraron apoyo en grupos progresistas como los Cartistas, que, en sus peticiones al Parlamento recogidas en la llamada Carta del Pueblo (1838) especificaban el sufragio masculino universal y otros derechos laborales que no incluían a las mujeres.

economía de guerra de casi todos los países combatientes y, en definitiva, situándose en una posición donde la Historia las colocaba por primera vez.

Sin embargo, la tesis emancipadora no es compartida de manera generalizada, habiendo autoras que defienden que los cambios que las vidas de las mujeres experimentaron fueron provisionales y limitados a las circunstancias de la guerra³. Margaret y Patrice Higonnet (1987) utilizan, por ejemplo, el modelo de la “doble hélice” para explicar la dinámica de los géneros que se produjo en aquellos años: las mujeres dieron evidentemente un “paso al frente” al ocupar puestos tradicionalmente masculinizados, pero sólo en la medida en que, simultáneamente, los hombres también dieron ese paso al ámbito más socialmente valorado del campo de batalla y relacionado casi exclusivamente con los varones⁴. Cuando ellos regresaron del frente, ellas volvieron a sus tareas e identidades pre-bélicas. Por otra parte, y si se reflexiona más profundamente, la idea de que la guerra fue un instrumento liberador de la mujer no hace más que reforzar el modelo femenino de madr-ama de casa, porque la ausencia del hombre descubre a la sociedad un rol que aúna su máxima responsabilidad en el hogar y la precaria inserción al mundo laboral. De hecho, tras el armisticio, mediante una campaña de patriótica feminidad (que iba desde las agendas gubernamentales, a la publicidad o el cine de entreguerras), se intentó devolver a las mujeres a sus hogares como el mejor lugar desde el que podían ayudar a levantar y reconstruir el país, incorporándolas a una política familiar y reproductiva muy conservadora. Pero a pesar de esta reticencia, la evolución hacia la igualdad ya había dado pasos que no tenían vuelta atrás. Si se había demostrado que las mujeres estaban perfectamente capacitadas para desempeñar los trabajos de los hombres, ¿cómo podían ahora éstos argumentar la inferioridad de sus esposas, hermanas, madres e hijas y su incapacidad para la participación en la vida pública? La propia conciencia de su valor social y económico alentó sus demandas en torno al sufragio. Después de la guerra, Rusia, Canadá, Francia, Alemania, Austria, Polonia y Checoslovaquia dieron el voto a las mujeres. En Inglaterra se concedió en 1918 a las mujeres mayores de 30 años –el argumento de la inmadurez femenina todavía pareció pesar durante un tiempo hasta que finalmente las mujeres británicas consiguieron su mayoría de edad política a los 21 años en 1928.

La mayoría de los Estudios de Género centrados en la Primera Guerra Mundial relacionan la contienda con la Batalla de los Sexos y el cuestionamiento de las identidades de género heteronormativas. Sandra Gilbert, concretamente, aborda la masculinidad de esta época como un valor a la baja, mientras que la feminidad parece cotizar al alza al incorporarse las mujeres a la esfera pública. Como por efecto de un siniestro movimiento de péndulo, argumenta Gilbert, a medida que los hombres jóvenes se iban alienando de sus identidades pre-bélicas, y se iban hundiendo en la

³ HIGONNET, *op. cit.* (nota 2, 1987); NOAKES, L., “Women's Mobilization for War (Great Britain and Ireland)”, en DANIEL, U. y otros (eds.), *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.

⁴ HIGONNET y HIGONNET, *op. cit.* (nota 1, 1987).

inmundicia y la sangre de la “Tierra de Nadie”, las mujeres, hasta ahora criaturas sumisas y discriminadas, parecían hacerse cada vez más poderosas, ya fuese como enfermeras, empresarias, como trabajadoras en las fábricas de armamento, conductoras de autobús o soldados en el ejército de tierra⁵. La crisis de la masculinidad que se genera durante estos años (que casi siempre viene acompañada por una reacción misógina⁶) la formula Gilbert mediante la expresión “*No Man’s Land*”, que en inglés significa Tierra de Nadie, un término militar muy cotidiano en la guerra de trincheras, pero también alude a la figura del “no hombre”⁷, acepción que nos remite a toda la retórica de la castración presente en la literatura de la época: desde el mutilado esposo de Lady Chatterley (D.H. Lawrence), al estéril Rey Pescador de *The Wasteland* (T.S. Eliot), el amnéstico veterano del *Retorno del Soldado* (Rebecca West), el trastornado suicida Septimus Warren Smith en *Mrs Dalloway* (Virginia Woolf), los esposos cornudos en la narrativa de James Joyce, o la reapropiación de las figuras de Tiresias u Orlando por parte de Eliot y Woolf, respectivamente, la literatura del Modernismo británico producida durante y después de la contienda está llena de imágenes de infertilidad, emasculación, impotencia y confusión sexual que reflejan esa distorsión de roles de género heteronormativos que la guerra cuestiona y desmantela. Sin ir más lejos, el llamado *shell-shock*, que historiadores como G.L.Mosse (2000) consideran como una “enfermedad social” y que tras la Segunda Guerra Mundial sería rebautizado como Síndrome de Stress Post-traumático, no es sino una versión masculina de la histeria, es decir, una respuesta emocional y somática de los combatientes al trauma que, en gran medida, los “feminiza” porque los convierte en criaturas frágiles, quebradizas, incapaces de controlar sus reacciones⁸. La neurosis masculina de la guerra ha de verse, en definitiva, como el resultado de esa tensión entre, por un lado, la actitud ofensiva que los mandos militares tratan de imponer en la tropa, y por otro, la personalidad defensiva que ésta tiene que desarrollar para sobrevivir a la realidad de la trinchera, donde la experiencia de la pasividad, la parálisis, la inmovilidad, la

⁵ GILBERT, *op. cit.*, p. 425.

⁶ J.S. Campbell (1997) llama la atención sobre la fuerte misoginia existente en la llamada “poesía de trinchera” (de, entre otros, Sassoon, Owen, o Rossenberg) donde, frecuentemente, la camaradería masculina deriva en homeroerotismo, y el deseo homosexual (reprimido, “atrincherado”) se percibe, como “campo de batalla” que condiciona la lectura y escritura de estos autores y sobre todo, la hostilidad hacia lo femenino y las mujeres, a quienes se considera como parte de esa masa complaciente ajena a los horrores de la contienda. Ciertamente la trinchera se concibe como territorio masculino que refuerza los lazos entre hombres y donde no hay lugar para la mujer, excepto en una versión idealizada o demonizada de la misma (los viejos tropos de la época victoriana parecen acentuarse). El amor que se genera entre los compañeros de armas tiene una dimensión visceral de martirio y sacrificio que en absoluto puede compararse con el que ofrecen las mujeres desde la comodidad del hogar y la seguridad de la retaguardia. CAMPBELL, J. S., “For You May Touch Them Not”: Misogyny, Homosexuality, and Ethics of Passivity in First World War Poetry”, *ELH (English Literary History)*, 64. 3 (1997), pp. 823-842.

⁷ GILBERT, *op. cit.*, p. 423.

⁸ MOSSE, G.L., “Shell-Shock as Social Disease”, *Journal of Contemporary History*, 35.1 (2000), pp. 101-108.

enfermedad, el debilitamiento, eran realidades mucho más tangibles y ajenas a toda fantasía de heroicidad. En el famoso poster de la Cruz Roja Internacional (Fig. 2) se puede apreciar la iconografía ambivalente de una madre omnipotente que evoca la imagen cristiana y bondadosa de una Piedad, pero al mismo tiempo la figura gigantesca, casi bacanal que sostiene a un diminuto enfermo inmovilizado en una camilla, siendo quizás la desproporción entre ambas figuras la que introduce un elemento perturbador, ansiogénico en esta batalla de los sexos de la que habla Gilbert.

De este desmantelamiento de la masculinidad hegemónica son testigos Vera Brittain, Mary Borden y Enid Bagnold, enfermeras que se alistaron en el Destacamento Voluntario de Ayuda (VAD), un cuerpo no profesional de enfermeras y conductoras de ambulancias que desde 1909 prestaban sus servicios en el Reino Unido y otros lugares del Imperio Británico. Alejados de todo sentimentalismo y con un lenguaje descarnado, los testimonios de estas mujeres transforman radicalmente la escritura femenina, hasta entonces relacionada injustamente sólo con lo romántico y lo trivial. Para estas autoras la guerra no es una abstracción ni una realidad que pueda ser evacuada del texto, sino que vertebría toda la dimensión ética de sus autobiografías difícilmente clasificables. Su narrativa no goza del reconocimiento, la admiración y el respeto que ha merecido la escritura de guerra masculina, por lo que sólo recientemente han recibido estas autoras interés científico y académico.

Estas autobiografías, integradas por cartas, diarios, informes oficiales, poemas, artículos de periódicos, plegarias o canciones constituyen una forma de auto-representación muy significativa a la hora de reconstruir las fragmentadas subjetividades femeninas durante la contienda y revela las tensiones que las mujeres que trabajaban y escribían en zona de conflicto tuvieron que experimentar. Borden llamó a su libro *The Forbidden Zone* (1929) “a collection of fragments” y consiste ciertamente en una serie de viñetas que recogen sus recuerdos e impresiones de la masacre en una estética *collage* que casi recuerda al *Guernica* de Picasso. En el libro de Bagnold *A Diary Without Dates* (1918), efectivamente no hay fechas, sino un relato indiscriminado de sus vivencias donde los detalles exactos de la ubicación del hospital o las razones para alistarse son deliberadamente omitidos, porque lo que le interesa destacar es el día a día de la contienda, el frenético ir y venir de cadáveres, ambulancias y heridos, cuyas horrendas mutilaciones tienen también un correlato estético en el estilo fragmentado y discontinuo del texto. En *Testament of Youth* (1933) Vera Brittain, quien interrumpe su carrera en la Universidad de Oxford tras una larga lucha por una educación no sexista y discriminatoria, admite que es imposible comunicar el trauma sin reducirlo o minimizarlo, por eso busca acentuar justamente lo que no puede decir, los límites de lo narrable, además de los límites de los géneros literarios establecidos, de ahí el estilo híbrido e intertextual de sus memorias. Narrar el horror de la guerra, dar testimonio del dolor más incommensurable (el propio y el ajeno) cuestiona los límites mismos de la representación porque cualquier

intento de documentar lo Real incurre inevitablemente en su falsificación.⁹ Por otra parte, la fractura de la realidad cotidiana, el desmoronamiento de todos los referentes hasta ahora conocidos es una circunstancia bien reflejada en las vanguardias artísticas de la época: un mundo roto requiere de unos códigos que aluden a lo fragmentario y desestructurado. Pero, más que hablar de colapso de la realidad en muchos de estos textos escritos por mujeres, habría que decir que la guerra impone una realidad inversa y grotesca que tiene sus propias imágenes y su propia lógica. A este respecto, las tres autoras podrían relacionarse con lo que Angela K. Smith llama “modernismo accidental”, en la medida en que su experiencia de la guerra coincide con la emergencia de la estética modernista que ellas consideran como un “tercer campo de batalla” en el que, no solo a nivel ideológico, sino también de praxis literaria, se ven obligadas a posicionarse entre el convencionalismo victoriano y las propuestas vanguardistas.

Más allá del ámbito estilístico, la guerra desafió el concepto de feminidad existente en muchos otros aspectos. La necesidad de libertad para el cuerpo, favoreciendo los movimientos y la agilidad, implicó una nueva indumentaria en la que las mujeres dejan sus encorsetados atuendos para ponerse botas militares, pantalones de montar, monos de trabajo e incluso afeitarse la cabeza para evitar el contagio de piojos y liendres. (Fig. 3) Al hilo de esta nueva iconografía visual, Teresa Gómez Reus apunta:

Son imágenes icónicas de *cross-dressing* y bravura, en parte ángeles, en parte soldados; en parte madres, en parte chicas; sus velos virginales, sus abrigos militares (demasiado grandes para ellas), sus botas embarradas, sus cascos de combatientes, sus ojeras y sus sonrisas las hacen irresistibles en medio de aquel paisaje de muerte y desolación. Resumen las retóricas complejas y contradictorias que redefinieron la identidad femenina durante la guerra y funcionan como símbolos expresivos de la alteración profunda de roles e identidades asignadas a que dio lugar el conflicto¹⁰.

Estas autoras tuvieron diferentes motivaciones para alistarse como voluntarias, desde la necesidad patriótica de contribuir a la contienda o el deseo de independizarse de las obligaciones domésticas, al de emular a sus seres queridos alistados o caídos en combate, como es el caso de Vera Brittain, que perdió a su prometido, su hermano y sus mejores amigos en el frente. Pero dado que las tres compartieron su pertenencia a familias acomodadas, también coincidieron en su inexperiencia en largas jornadas de trabajo y extenuantes esfuerzos físicos, a los que mujeres de clases

⁹ Al carácter disruptivo del trauma y la imposibilidad de confrontarlo sino es a través de su narrativización, Dominick LaCapra se refiere como “una experiencia que trastorna, desarticula el yo y genera huecos en la existencia”, pero en el caso de su materialización en textos literarios, se produce lo que él llama un “desasosiego empático”, que, en su opinión, “opone una barrera a la clausura del discurso y pone en entredicho las explicaciones de hechos límite [...] con las cuales intentamos tranquilizarnos o beneficiarnos”. LACAPRA, D., *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005, pp. 63-64.

¹⁰ GÓMEZ REUS, T., (ed.), *Mujeres al frente: Testimonios de la Gran Guerra*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2012, pp. 10-11.

trabajadoras sí estaban habituadas. Por otra parte, al haber sido educadas en la estricta moral victoriana, la intimidad con los pacientes varones les resultaba completamente extraña, y la describen como una circunstancia desconcertante, pero al mismo tiempo reveladora. Brittain se confiesa agradecida por el conocimiento del cuerpo masculino que aquella experiencia le proporcionó, y por su precoz liberación de las inhibiciones sexuales que entonces afectaban sobremanera a sus coetáneas, tanto casadas como solteras. Enid Bagnold también se burla de las viejas nociónes puritanas en las que se ha criado y considera la experiencia del hospital como una ocasión para el autoconocimiento y el desapego de aquellos trasnochados prejuicios. Y en más de una ocasión se sirve del lenguaje del *collage* para ironizar sobre cómo el orden y la disciplina hospitalarias son un vano intento de domesticar el caos de la masacre: el repetido y cansino inventario de frascos, jeringuillas, vendas e instrumental quirúrgico se presenta como “naturaleza muerta” que presagia el destino terrible de muchos de sus pacientes.

Pero también debemos recordar que muchas de estas enfermeras y conductoras habían entrenado su capacidad para la disciplina, la resistencia y el autocontrol en las campañas sufragistas (convenientemente interrumpidas por el *establishment* patriarcal cuando la guerra estalló). Así que aptitudes como el coraje, la fuerza física, la solidaridad, la estrategia organizativa o el honor que muchas de estas mujeres habían aprendido en las calles y cárceles de Londres, su primer “campo de batalla”, las habían preparado psicológica y espiritualmente para su trabajo en el frente.

Lo que resulta más llamativo de sus testimonios es la desgarradora confrontación con lo Real cuando describen su labor recogiendo los heridos del campo de batalla, el tratamiento de los amputados, y los quemados por bombas incendiarias y gas mostaza. Frente a visiones mucho más líricas como las de los poetas-soldados Sigfried Sasoon, Wilfred Owen y Rupert Brooke, la literatura escrita por estas enfermeras supone una brutal representación sensorial y factual del trauma; y porque restaurar y aliviar las anatomías destrozadas de los soldados era su prioridad, la fisicalidad del cuerpo ocupa un lugar central en sus memorias.¹¹ De hecho, es desde esta omnipresencia del cuerpo vulnerado desde donde hacen su alegato ético sobre la残酷 e inutilidad de la guerra y no en vano, algunas de ellas encabezarían los primeros movimientos pacifistas al final de la contienda¹².

¹¹ A este respecto, Jane Marcus escribió un revelador artículo titulado “Corpus/corps/corpse”, jugando con la afinidad fonética de estas tres palabras, y en el que analiza el corpus textual producido por estas escritoras, muchas de ellas con una experiencia directa en el frente en los cuerpos de voluntarias (corps), y en cuya literatura hay una presencia ineludible de cuerpos vivos, heridos, dolientes, pero también muertos, cadáveres (corpses). MARCUS, J., “Corpus, Corpse, Corps: Writing the Body in/at War”, en COOPER, H. MUNICH A. y MERRILL SQUIER, S. (eds.), *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989, pp. 124-67.

¹² Sylvia Pankhurst, Emily Hobhouse, Catherine Marshall, Helena Swanwick, Olive Schreiner y Kate Courtney son algunas de las representantes del anti-militarismo femenino de aquellos años.

Como apunta Rosa Rius en *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino*, estas mujeres,

partieron de su experiencia o de experiencias muy cercanas, describieron lo que respiraban y lo que vivían, y con ello se distanciaron de los modelos y lugares que tradicionalmente les habían asignado los discursos políticos o historiográficos dominantes... Con sus pensamientos y reflexiones dibujaron paisajes novedosos frente a la guerra, y lo hicieron en aviso de sus peligros y no menos ante los oprobios y la violencia ejercida y padecida¹³.

Los testimonios de Brittain, Borden y Bagnold reflejan la alienación de todo atisbo de humanidad (hay de hecho multitud de ejemplos en los que se alude a los heridos haciendo referencia a sus miembros, sus muñones, sus despojos, las partes del cuerpo) pero ese encuentro con la abominable materialidad del Otro produce en estas mujeres una respuesta ética ineludible. En palabras del filósofo Emmanuel Lévinas, quien también vivió de cerca la experiencia de la Guerra, esta visión nos remite al “rostro del otro” que se convierte en un índice de lo humano y lo no-humano: humano en su vulnerabilidad, no-humano en su radical alteridad. La enfermera protagonista de “Al otro lado de las puertas de cristal” (Enid Bagnold) se siente interpelada por el rostro doliente de un paciente:

El número 22 estaba tumbado boca arriba, con las rodillas recogidas contra él, la sábana hasta la barbilla y su rostro blanco como la cal mirando hacia el techo. Cuando me agaché para coger su bandeja, que estaba sin tocar, sus torturados ojos pardos se posaron sobre mí. “Tengo mucho dolor, enfermera”—dijo. Nadie me lo había dicho nunca en ese tono. Me miró como lo haría un perro, y sus palabras eran como un grito sin formar... Giraba la cabeza de un lado a otro, pero sus ojos nunca se apartaban de mí. Me quedé junto a él sin saber qué hacer, sobrecogida por su horrible soledad¹⁴.

En la lógica de Lévinas el Otro se impone con su vulnerabilidad, nos mira alejándose de la idea que tenemos de él en la mente. Dice el filósofo: “nosotros llamamos ‘rostro’ al modo en el cuál se presenta el otro, que supera la idea del otro en mí”¹⁵. Es así que el rostro del “número 22” de este relato, sale de su anonimato y produce en la narradora una reacción de empatía y compasión, porque ante el Otro, sólo es posible la responsabilidad ética, y en su rostro se refleja su debilidad y su grandeza.

Los hombres a su cuidado, escribe Vera Brittain, cubiertos de barro, moribundos, bajo los efectos del gas, gritan retorciéndose “en una parodia de hombría”¹⁶. Toda la retórica del honor y el heroísmo que empujó a sus

¹³ RIUS, R. (ed.), *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006, xii.

¹⁴ Traducción de Ana Airoa Guillén en la antología de GÓMEZ REUS, *op. cit.* (nota 10), p. 181.

¹⁵ LÉVINAS, E., *Totalidad e infinito*, Madrid: Ediciones Sígueme, 1987, p. 208.

¹⁶ BRITTAINE, V., *Testament of Youth* (1933), London: Penguin Books, 2005, p. 423.

congéneres y a ella misma a alistarse se desmantela ante el espectáculo de los soldados agonizantes por efecto del gas mostaza:

Sólo desearía que aquellos que escribieron con tanta palabrería que ésta iba a ser una Guerra santa, y los oradores que siguen hablando tanto sobre continuar, sin importar cuánto pueda durar la Guerra y lo que ésta puede significar, pudieran ver un caso –por no mencionar los diez casos– de gas mostaza en sus fases iniciales, pudiesen ver a los pobres infelices totalmente quemados y cubiertos de ampollas que supuran, cegados –algunos temporalmente, pero otros permanentemente– todos hacinados y pegajosos, permanentemente luchando por mantener la respiración mientras apenas pueden mediante un susurro decir que se les está cerrando la garganta y que son conscientes de que están ahogándose¹⁷.

Del mismo modo, Borden reflexiona amargamente sobre la deshumanización desgarradora que se ceba sobre los heridos, mientras contempla los muñones en las piernas y los brazos de quienes una vez fueron hombres y ya no lo son:

Si aquí no hay hombres, ¿qué sentido tiene ser mujer? Hay cabezas y rodillas y hay testículos mutilados. Hay pechos con agujeros del tamaño de un puño, y muslos pulposos y sin forma; y muñones donde una vez colgaban piernas. Hay ojos, ojos de perro enfermo, de gato enfermo, ojos ciegos, ojos que deliran y bocas incapaces de vocalizar; y partes de rostro donde falta la nariz o la mandíbula. Eso es lo que hay, pero no hay hombres. Así que ¿cómo se puede ser mujer en este lugar sin morirse de dolor?¹⁸

Conviene señalar que en la relación enfermera-paciente que se desarrolla en el contexto del hospital, tiene lugar una interesante inversión de roles de género en la medida en que estos hombres son desposeídos de sus propios cuerpos que entregan a las mujeres, y en sus manos son infantilizados, desnudados, e incluso “literalmente” penetrados a través de sus úlceras abismales e indefensas¹⁹. El cuerpo masculino del soldado, hasta entonces una ciudadela infranqueable, se vuelve vulnerable, desprotegido, y en la lógica heteropatriarcal, afeminado; lo que explicaría esa ansiedad masculina ante la lógica perversa de la guerra.

¹⁷ Cit. en FERNÁNDEZ, M. L. y FERNÁNDEZ, S., “Vera Mary Brittain, enfermera voluntaria en la I Guerra Mundial, edición digital: <http://enfeps.blogspot.com.es/2011/06/vera-mary-brittain-enfermera-voluntaria.html> (consultado el 18/01/2019).

¹⁸ Traducción de Teresa Gómez Reus y Peter Lauber en GÓMEZ REUS, *op. cit.*, (nota 10), p. 219.

¹⁹ Frente a una memorialización eminentemente visual de la Gran Guerra dada su coincidencia con el auge de la fotografía, Santanu Das investiga la centralidad del “tacto” en los testimonios de la misma. A través del análisis de un abundante archivo documental de poemas, cartas, diarios e informes, Das elabora una crónica íntima y sensorial del conflicto enfatizando la fisicidad de los cuerpos que convivían hacinados en trincheras y hospitales, escenarios que favorecieron vínculos de empatía y ternura en la experiencia compartida del trauma. Das dedica el tercer capítulo de este volumen a la labor de las enfermeras de campaña. DAS, S., *Touch and Intimacy in First World War Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Al analizar los testimonios de estas tres autoras, es importante considerar el planteamiento de la filósofa estadounidense Judith Butler cuando afirma que la misma circunstancia que define a ciertos sujetos como apenas “humanos” –dada su precariedad y vulnerabilidad extremas—es precisa y paradójicamente la condición misma para la respuesta ética. Butler propone una ontología social del cuerpo, dado que éste no puede concebirse sino en relación con otros:

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia... Tiene una dimensión ineludiblemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social; sólo más tarde, y no sin alguna duda, puedo reclamar mi cuerpo como propio²⁰.

En ese sentido, la sobreexposición y la permeabilidad de Vera Brittain, Enid Bagnold y Mary Borden al cuerpo vulnerado y sufriente del Otro, podría analizarse desde el giro ético propuesto por Judith Butler. Propone la filósofa norteamericana repensar los marcos “masculinizados” de la violencia y la guerra para ofrecer una resistencia ética y política a los mismos a partir del reconocimiento de nuestra común precariedad. Para Butler “[e]l feminismo tiene que reconocer la precariedad como una condición compartida, y ligarla a fuertes compromisos de igualdad”²¹. A este respecto, muchas de ellas pagaron caros sus corrosivos informes (Enid Bagnold fue despedida después de que su incómodo libro viera la luz) y, como ejemplo de esa jerarquía social del dolor descrita por Butler²², hay que considerar la actitud crítica de estas enfermeras para con las regulaciones militares, donde los oficiales recibían un tratamiento privilegiado respecto al del soldado raso, una actitud que difícilmente podrían haber percibido desde el entorno plácido y protegido, desde “la zona de confort”, de sus hogares acomodados. El encuentro con la precariedad de los heridos, las enfrentó también a otras formas de injusticia y discriminación, y, en esa medida, alentó en ellas una conciencia política de la que carecían antes de la guerra.

Desde luego, vivir la guerra a través del cuerpo sufriente del Otro no implica en manera alguna que estas autoras –y sus compañeras—no vivieran en carne propia los estragos de la contienda, y en sus memorias no faltan las referencias a la propia extenuación, la escasez de recursos, el sueño, el frío, el hambre, el contacto con pulgas, gérmenes, piojos y ratas, el riesgo de contagio infeccioso, el terror ante los bombardeos, y, en definitiva, el intenso stress emocional al que su labor cotidiana en esas situaciones extremas las

²⁰ BUTLER, J., *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 52.

²¹ BUTLER, J., *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Barcelona: Paidós, 2010, p. 46.

²² Al respecto de la cualidad relacional de los cuerpos, Butler afirma que “[e]l ‘ser’ del cuerpo al que se refiere esta ontología es un ser que siempre está entregado a otros: a normas, a organizaciones sociales y políticas que se han desarrollado históricamente con el fin de maximizar la precariedad para unos y de minimizarla para otros”, *Ibídem*, p. 15.

expuso durante cuatro años. Y aunque soportaron heroicamente ese sufrimiento físico y mental, también fueron muy críticas con la escrupulosa y poco efectiva dinámica hospitalaria, todavía muy condicionada por la rigidez victoriana. Dice Brittain,

Sus regulaciones y principios eran tan victorianos que incluso teníamos que hacer nuestro trabajo disfrazadas, luchando continuamente con un uniforme de siete piezas, siempre cambiándonos las cofias, delantales, cuellos, puños y cinturones que acumulan gérmenes y se pierden en la lavandería, o recogiendo los innumerables pasadores, alfileres e imperdibles necesarios para ajustar el complicado equipo, en lugar de ponernos una bata de cuello amplio y mangas cortas que pudiera renovarse cada día²³.

Es bien sabido que el sistema patriarcal intentó instrumentalizar a las mujeres utilizando su imagen más conservadora y heteronormativa (como las de la paciente Penélope o la madrina de guerra) para campañas de reclutamiento y otras formas de propaganda²⁴. El conocido póster *Women of Britain say Go!* (Fig. 4) muestra esta naturalización de los roles que derivaba de la doctrina decimonónica de las “esferas separadas” y que todavía pesaba sobremanera en el imaginario social de Gran Bretaña, donde lo militar se asigna a los varones que marchan al fondo de la escena y lo doméstico y familiar se atribuye a las mujeres que los despiden desconsoladas pero firmes en su sacrificio patriótico. No obstante, como se ha constatado a lo largo de este artículo, muchas de ellas practicaron una forma de feminismo no victimizante que insistió en la capacidad para resistir los modelos de género, y esto es justamente lo que hicieron algunas de estas mujeres a las que la Gran Guerra empoderó accidental y brutalmente, pero también les infundió una confianza en sus propias habilidades que alentaría futuras reivindicaciones y les abriría nuevos horizontes.

A pesar de lo durísima y arriesgada que fue su experiencia, el convencimiento de que estaban haciendo una labor de vital importancia fue uno de los aspectos más satisfactorios, y su escritura refleja esa paradoja entre

²³ Cuando no existen traducciones publicadas, la traducción es mía. BRITTAINE, *op. cit.*, (nota 16), p. 453.

²⁴ La Campaña de la Pluma Blanca (lanzada en 1914 por el Almirante británico Charles Penrose Fitzgerald) fue uno de los ejemplos más clamorosos de esta instrumentalización que se hizo de las mujeres para, en este caso, presionar, humillar y avergonzar públicamente a los hombres sanos que intentasen evadir su deber de alistarse. La mirada de la mujer se tornó, en este contexto, en una mirada de escrutinio, coacción, e intimidación y fue precisamente en la condición precaria y vulnerable de la identidad masculina donde radicó el éxito de la campaña, porque torpedeaba la esencia misma de lo que significa “ser un verdadero hombre” en una sociedad patriarcal militarizada, al mostrar a los desertores y rezagados como inútiles, incapaces de luchar por su país y merecer el respeto de sus mujeres. La única forma de redimirse ante la nación y ante las mujeres, era vestir el uniforme (alistarse) y recuperar su dignidad de hombres. La historiadora N.F. Gullace analiza en “White Feathers and Wounded Men: Female Patriotism and the Memory of the Great War” (1997) los devastadores efectos que esta iniciativa tuvo en la moral de muchos soldados y veteranos, que se vieron amenazados por “el enemigo en casa”. GULLACE, N.F., “White Feathers and Wounded Men: Female Patriotism and the Memory of the Great War”, *The Journal of British Studies*, 36. 2 (1997), pp. 178-206.

el horror contemplado y la plenitud sentida. La intrahistoria de la guerra se filtra en las memorias de Vera Brittain, Mary Borden y Enid Bagnold, que vivieron el conflicto en primera persona, pero a quienes, junto a otras muchas, el olvido ha arrinconado “del salón en el ángulo oscuro”, como diría Becquer. La labor de rescate de sus relatos es todavía lenta, pero vale la pena adentrarnos en sus textos escritos, dadas las circunstancias, de manera extrema y apresurada y desde una posición a menudo excéntrica al conflicto (al menos en lo que se refiere a su reconocimiento histórico), pero, precisamente por ello, aportando visiones poco ortodoxas de un evento que, cien años más tarde, nos sigue estremeciendo.

BIBLIOGRAFÍA:

- BAGNOLD, E. *A Diary Without Dates* (1918). London: William Heineman. Digitalized by University of California Libraries
- BORDEN, M. *The Forbidden Zone*. 1929. London: Hesperus Press, 2008.
- BRITTAINE, V. *Testament of Youth*. 1933. London: Penguin Books, 2005.
- BUTLER, J. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006.
- BUTLER, J. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós, 2010.
- CAMPBELL, J. S. “For You May Touch Them Not’: Misogyny, Homosexuality, and Ethics of Passivity in First World War Poetry”, *ELH (English Literary History)*, 64. 3 (1997), pp. 823-842.
- CONDELL, D. y LIDDIARD, J. *Working for Victory: Images of Women in the First World War*. London: Routledge, 1987.
- DAS, S. *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- FUSSELL, P. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 1975.
- GILBERT, S. “Soldier’s Heart: Literary Men, Literary Women and the Great War.” *Signs* 8.3 (1983), pp. 422-50.
- GOLDMAN, D., GLEDHILL, J., y HATTAWAY, J. (eds.). *Women Writers and the Great War*. Farmington Hills: Twayne Publishers, 1995.
- GÓMEZ REUS, T. (Ed.) *Mujeres al frente: Testimonios de la Gran Guerra*. Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2012.
- GULLACE, N.F. “White Feathers and Wounded Men: Female Patriotism and the Memory of the Great War”, *The Journal of British Studies*, 36. 2 (1997), pp. 178-206.
- HALLETT, C., “The personal writings of First World War nurses: a study of the interplay of authorial intention and scholarly interpretation”, *Nursing Inquiry*, 14. 4 (2007), pp. 320-9.

- HIGONNET, M. *Behind the Lines: Gender and the Two World Wars*. New Haven: Yale University Press, 1987.
- HIGONNET, M. *Nurses at the Front: Writing the Wounds of the Great War*. Boston: North Eastern U, 2000.
- HIGONNET, M. y HIGONNET, P. "The Double Helix, en HIGONNET, M., JENON, J., MICHEL, S. y COLLINS WEITZ, M. (eds): *Behind the Lines. Gender and the Two World Wars*. Yale University Press: New Haven, 1987.
- KAPLAN, L. "Deformities of the Great War: The Narratives of Mary Borden and Helen Zenna Smith". *Women and Language*. 27.2 (2004), pp.35-43.
- LACAPRA, D. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2005
- LÉVINAS, E. *Totalidad e infinito*. Ediciones Sígueme: Madrid, 1987
- MARCUS, J. "Corpus, Corpse, Corps: Writing the Body in/at War" en Helen COOPER, A., MUNICH A. y MERRILL SQUIER, S. (eds.) *Arms and the Woman: War, Gender and Literary Representation*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989, pp. 124-67.
- MOSSE, G.L. "Shell-Shock as Social Disease", *Journal of Contemporary History* 35.1 (2000), pp.101-108.
- NOAKES, L. "Women's Mobilization for War (Great Britain and Ireland)" en NOAKES, L., "Women's Mobilization for War (Great Britain and Ireland)", en DANIEL, U. y otros (eds.), *1914-1918-online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.
- RAITT, S. y TATE, T. *Women's Fiction and the Great War*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- RIUS, R. (ed), *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino (1914-1989)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006.
- SMITH, A. K. *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- TYLEE, C. *The Great War and Women's Consciousness: Images of Militarism and Womanhood in Women's Writings, 1914-1964*. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.



Figura 1. Autor desconocido, *Origin and development of a suffragette*, h. 1910-1915. Postal, 9 x 14 cm. c Ann Lewis Women's Suffrage Collection. <https://lewissuffragecollection.omeka.net>



Figura 2. Autor desconocido, *Miss Isobel Silver volunteers for duty with the Emsworth Fire Brigade*, 1916. Fotografía, Londres, Imperial War Museum, IWM Q 109806.



Figura 3. A. E. Foringer, *The Greatest Mother in the World*, 1918. Litografía, 106,6 x 71 cm. Londres, Imperial War Museum, IWM PST 2778.



Figura 4. E. J. Kealey, *Women of Britain Say Go!*, 1915. Litografía, 75,9 x 50,5 cm. Londres, Imperial War Museum, IWM PST 2763.

LA REINVENCIÓN DE LO SAGRADO EN EL IMAGINARIO FEMENINO DEL ARTE CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO

THE REINVENTION OF THE SACRED
IN THE FEMININE IMAGINARY
IN CONTEMPORARY COLOMBIAN ART

Sandra Patricia Bautista Santos
Universidad de Pamplona, Colombia

En la escena artística actual, es cada vez más frecuente la presencia de planteamientos que no solo se alimentan de elementos de representación formal y simbólica de momentos del pasado, sino que parten de estos como insumo de construcción crítica frente a los valores que representan. A lo largo de este artículo se aborda cómo tres artistas colombianas, Débora Arango, María Eugenia Trujillo y Helena Martín Franco, hacen uso de la estrategia de reinención iconográfica del concepto de lo sagrado implantado desde el periodo colonial en su país, como un medio posibilitador de análisis y cuestionamiento en relación de algunos valores hegemónicos de carácter patriarcal, que aún están vigentes en la sociedad de la que forman parte.

Palabras clave: Lo sagrado, el cuerpo, representaciones de feminidad, arte contemporáneo colombiano, resistencia.

In the current artistic scene, there is more and more frequent the presence of approaches that not only feed on elements of formal and symbolic representation of moments of the past, but that start from these as an input of critical construction against the values they represent. Throughout this article we discuss how three Colombian artists: Débora Arango, María Eugenia Trujillo and Helena Martín Franco, make use of the iconographic reinvention strategy of the concept of the sacred implanted since the colonial period in their country, as a possible means of analysis and questioning in relation to some patriarchal hegemonic values, which are still valid in the society of which they are part.

Keywords: The sacred, the body, representations of femininity, contemporary Colombian art, resistance.

Introducción: el concepto de lo sagrado y valores modélicos de la feminidad.

En primera instancia quiero hacer mención al objetivo fundamental de este texto, que es proponer una breve revisión de la transformación iconográfica que el concepto de lo sagrado ha experimentado dentro de la representación femenina, a partir de la actitud reflexiva y trasgresora de algunas artistas colombianas vigentes en la actualidad.

Para comenzar, tomo como punto de partida la noción esencialista de la feminidad, entendiendo que bajo esta se determinan unas características tanto físicas como comportamentales irrevocables. Donde lo físico estaría más ligado al campo de la apariencia, mientras el comportamiento lo estaría al campo de la acción.

Destaco estos dos aspectos, porque ambos giran especialmente en torno a un elemento clave: el cuerpo, que va a ser el eje para engranar todo el discurso que ampliaré más adelante. Un cuerpo entendido como un símbolo, un cuerpo cargado de fuertes sentidos, no solo estéticos, sino también ideológicos. Un cuerpo enmarcado también en la realidad histórica, social y cultural a la que pertenece.

Igualmente, es relevante tener en cuenta que las artistas a las que hago referencia vienen a estar activas en la escena del arte colombiano a partir de los años 80, (excepto Debóra Arango, cuya producción más intensa data de 1939 a los 70's, aunque su visibilidad se dio a final de esta década). Esta demarcación temporal, nos ayuda a aclarar el terreno que queremos abarcar. Por otro lado, tengo que denotar cómo el contexto geográfico del que parten sus planteamientos será muy determinante en la comprensión del enfoque que van a tener.

Del mismo modo, considero interesante aludir a la pertinencia de tocar este tipo de temas en un contexto tan diferente y lejano. Pero viene a ser importante dado que, en la revisión del fenómeno de género, al asumir su comprensión como un acontecimiento ligado a condiciones geográficas, sociales y culturales específicas, es posible establecer una evaluación de las diferencias que hay entre un lugar y otro, pero también de las similitudes.

Otra cuestión que me impulsa a remitirme a estas artistas es que, aunque algunas de ellas no son muy conocidas en la escala nacional y menos internacional, es muy necesario dar espacio a sus nombres y planteamientos para ampliar la genealogía histórica de la producción femenina en Latinoamérica. Dado que una de las premisas feministas es precisamente hacer frente a la invisibilidad histórica de las mujeres a través del análisis, el estudio y la circulación de aquellas propuestas artísticas que no han sido las más reconocidas.

Dejando de lado esta observación y para entrar en materia, debo remontarme al periodo colonial, pues es en este momento cuando la concepción de lo sagrado en el territorio colombiano va a adquirir su filiación con el pensamiento occidental.

De la misma forma, no podemos obviar que la colonia fomentó toda una configuración de sentidos y símbolos que, por medio de la representación

visual, se convirtieron en materializaciones del sistema patriarcal, aún muy presentes en la realidad política y social colombiana.

Por este motivo y desde el punto de vista iconográfico, invito a tener en cuenta como planteó François Chirpaz en su texto *La experiencia de lo sagrado según Mircea Eliade*, que es posible “que no dispongamos de un término más preciso que el de «religión» para expresar la experiencia de lo sagrado”¹. En el periodo colonial, principalmente cuando nos remitimos al arte religioso, si nos concentráramos en la representación de la corporalidad, hablamos de cuerpos ejemplares como estrategia efectiva de las intenciones devocionales.

Frente a ello, es significativo subrayar como afirmó el historiador Jaime Borja, que “en los siglos XVI Y XVII se dio una apropiación del cuerpo como no se había hecho en los precedentes”². Respondiendo a que el cuerpo puede ser considerado como “una experiencia cultural construida por diferentes tipos de discursos y prácticas”³. Y así el autor destaca que:

Si tomamos como ejemplo la sociedad colonial neogranadina, puede observarse sin esfuerzo cómo los discursos visuales y narrativos actúan como vehículos ideológicos que trasmisieron valores sobre los cuales debía articularse idealmente el orden social

Esta perspectiva se arraigaba en las ideas que la tradición cristiana había sostenido desde la baja Edad Media, según las cuales el cuerpo reflejaba el contenido del alma, de manera tal que toda acción exterior repercutía en el interior. En este sentido, el cuerpo representaba lo irrepresentable⁴.

Además, resalto que Borja Gómez, hace referencia a dos conceptos importantes en la comprensión de la configuración simbólica de la imagen: el *inventio* y el *exempla*. El primero es inherente a la composición y denota el contexto que envuelve al sujeto, dotándolo de ornamentación, atmósfera y dramatismo. El segundo se refiere a la capacidad pedagógica del mismo cuerpo, donde sus acciones solo debían manifestar lo que era oportuno reflejar, como virtudes propicias para su posibilidad de salvación. Así la representación de corporalidad correspondida con la perfección era sinónimo de contención (de las emociones, las pasiones, los instintos y las dudas terrenales).

Tal como se puede ver en la pintura de Santa Rosa de Lima, realizada por el afamado artista colombiano Gregorio Vásquez y Ceballos. Su mirada dirigida al cielo y su mano derecha sobre el corazón establecen una alegoría directa de la mística del corazón. Entendiendo dicho elemento como: “un

¹CHIRPAZ, F. “La experiencia de lo sagrado según Mircea Eliade” en *Revista Selecciones de teología*, Vol. 25 (1996), p. 99.

² BORJA GÓMEZ, J. H., Conferencia: “De custodias y vidas ejemplares: El cuerpo social, Cristo y los mártires” en *Colección de arte Sala Barroco en tierra de orfebres, Museo de arte Miguel Urrutia*, 1 de marzo de 2018.

³ BORJA GÓMEZ, J. H., “El cuerpo y los sentidos. La imagen y el discurso colonial neogranadino”, en *Saberes, culturas y derechos sexuales*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2006, pp. 233-258.

⁴ *Ibídem*, pp. 233-258.

lugar no sólo simbólico de la unión con Dios, sino que un espacio privado en que el sujeto se refugia de los demás para vivencia la experiencia más íntima de la mística: la unión de amor”⁵.

A través de este ejemplo se puede ver que, el cuerpo, la definición de corporalidad, el sujeto femenino, la definición de feminidad, en relación con lo sagrado, adquieren una connotación íntima vinculada a lo transcendente, celestial y elevado, que va a nutrir el imaginario femenino. Es valioso agregar que el imaginario se cimienta sobre un andamiaje cultural. En el caso colombiano, los códigos ancestrales, coloniales y postcoloniales van a afectar a la concepción que se tiene de sacralidad y feminidad, así como las relaciones entre éstas.

Realizo esta aclaración porque no se puede ignorar que toda esta configuración de sentidos va a marcar no solo el imaginario social de lo femenino, si no la concepción de las mujeres sobre sí mismas. Esta situación va a alcanzar eco hasta los siglos XX y XXI, su impacto y naturalización en la vida cotidiana provocarán que artistas como Débora Arango, María Eugenia Trujillo y Helena Martín Franco, sientan una especie de extrañeza, de falta de pertenencia, de imposición, con la misma idea de sacralidad que se ha denotado a su corporalidad de femenina.

Débora Arango: una pionera en la reinvención de nuevas formas de representación femenina.

Es importante adentrarnos a la obra de la primera de las artistas, Débora Arango, quien es una ficha clave en el contexto del arte actual, pues en ella se dio realmente la ruptura con la tradición, no solo de carácter técnico y expresivo (ya que va ser una de las primeras pintoras que va a tener un tratamiento de la imagen de corte expresionista), sino más bien de los modelos clásicos de representación femenina. En parte de sus obras se puede ver un posicionamiento crítico frente a la sumisión, la reclusión de la mujer en su propio cuerpo, su sentir y su pensar.

Arango va a reaccionar contra la opresión que vive su género y tal como lo planteó Santiago Londoño Vélez, en sus obras se “refutaron las nociones convencionales de la belleza y de la función del arte codificadas por los hombres y consentidas por las mujeres” y se “reconsideraron temas como la maternidad, la adolescencia, el celibato, la virginidad, la prostitución y la locura”⁶.

Entre estas obras se destacan *Justicia*, *Maternidad y violencia*, o *Madona del Silencio*, donde presenta escenas hasta ahora no retratadas, evidenciando las incoherencias de una sociedad conservadora y altamente estratificada. Por ejemplo, en *Justicia* aborda el tema de la prostitución

⁵ RAYA, A., “La mística y el corazón: una tradición de espiritualidad femenina en América colonial”, *Cuadernos De Literatura*, Universidad Javeriana 14, 28 (2013), p. 132.

⁶ SIERRA, A. y GÓMEZ, P., “Débora Arango: Lo estético y lo político del contexto”. en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996, p. 31.

denunciando como señaló Alvaro Robayo “de manera directa los estragos que produce la represión de una fuerza natural- la sexualidad- y la degradación de la mujer cuando forzada por una sociedad que le niega otras salidas, debe comerciar con su cuerpo⁷. Igualmente, esta impactante imagen denota la corrupción de los agentes de la ley, que persiguen y a la vez desean consumir estos cuerpos en venta, que paradójicamente bajo la doble moral, se esconden y censuran.

Por otro lado, en obras como *Maternidad y Violencia*, o *Madonna del Silencio*, la artista deja patente el impacto que la desigualdad social y la violencia producen sobre una buena parte de la población femenina, mostrando descarnadamente y sin filtros la dura experiencia de la maternidad en condiciones de precariedad.

En este punto y para retomar el hilo conductor de mis argumentos iniciales, explico porque uno el concepto de lo sagrado al planteamiento de esta artista. A través de la pintura *La procesión*, Arango hace un cuestionamiento directo sobre cómo la iglesia católica a manera de institución ha establecido unas jerarquías, en las que las mujeres ocupan claramente una posición subalterna, que se agrava aún más dependiendo de la clase o nivel social a la que pertenezcan.

En esta imagen se puede observar paradójicamente a:

Una mujer que irrumpie en el espacio sacro ocupado por los clérigos, quebrando el ritmo solemne de la procesión del Corpus Christi para besar el anillo del obispo. A su alrededor, las miradas de los cardenales parecen juzgarla; ella no va vestida para la ocasión, su maquillaje y ropa no corresponden al recato de las otras mujeres que, solo en la periferia, acompañan la procesión. Este ritual católico, de gran importancia litúrgica, gozaba de protagonismo social y cultural en la Medellín de los años cuarenta, solo palpable en los registros fotográficos que dan cuenta de esa ciudad que aún no superaba los 300 mil habitantes, y en un país donde solo hasta finales de la década del cincuenta se concedieron derechos políticos a las mujeres: tener cédula y poder votar⁸.

En relación a esta obra, podemos ver el poder de la institución clerical representado en el obispo, la sumisión en el caso de la aptitud de la mujer que se reclina, que se doblega y la dinámica patriarcal reflejada en el gesto de besar el anillo, siendo la obediencia y la continuidad de estos hábitos, la alternativa más segura de vinculación con la sacralidad.

Resulta relevante destacar que esta obra fue controvertida, censurada y posteriormente invisibilizada hasta que en el año 1975 Dora Ramírez, Darío Ruiz Gómez y Elkin Mesa organizaron su primera exposición retrospectiva, compuesta por 100 obras, en la Biblioteca Piloto de Medellín. En cuanto a la obra Arango habría mucho que decir, pero no me puedo ampliar más. Continúo con la siguiente artista para establecer conexiones.

⁷ ROBAYO ALONSO, A., *La crítica de los valores hegemónicos de arte colombiano*, Bogotá: Uniandes, 2001, p. 30.

⁸ ZAPATA J., CHACÓN C. y CASTAÑO C., *La procesión en Museo de Antioquia*, s/f. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/la-consentida/#/la-procesion> el 10 de enero de 2019.

Nuevos iconos de sacralidad: desde la mirada crítica de María Eugenia Trujillo y Helena Martín Franco.

La artista María Eugenia Trujillo tendrá mayor repercusión en el siglo XXI, ya que sus obras van a empezar a ser visibles a partir del año 2000.

Ella va a construir nuevos iconos (Fig. 1) que unen el hacer tradicional de las mujeres (bordado), con algunos elementos de la iconografía religiosa (custodias, exvotos, vírgenes) y fragmentos de su cuerpo (ojos, corazón y órganos sexuales femeninos). Demostrando en esta fusión una nueva construcción de imaginario femenino de sacralidad, libre de clasificaciones y censuras.

Revelando así cómo estas clasificaciones de intimidad, sumisión, represión y ocultamiento del deseo han excluido a la sexualidad femenina de cualquier vínculo con lo sagrado. Cada una de sus obras opera como dispositivos de resistencia, capaces de herir susceptibilidades y producir álgidos debates.

Tal es el caso protagonizado por la exposición *Mujeres Ocultas* en el año 2014, presentada en el Museo de Arte Colonial Santa Clara en Bogotá, que fue censurada y obligada al cierre temporal por la organización “Voto Católico Colombia”, que interpuso 75 tutelas avaladas por Tribunal Administrativo de Cundinamarca, que ordenaban su cierre; aunque posteriormente fueron negadas por la Sección Segunda del Consejo de Estado, con el argumento del derecho a la libre expresión. La organización demandante alegaba que el contenido de estas obras era altamente ofensivo para la fe, por involucrar una vulva femenina en un objeto sacro como la custodia.

Por su parte, las directivas del museo y los comisarios de la muestra defendían la importancia de esta como una medida para consolidar un imaginario más amplio e inclusivo de la representación femenina en el contexto artístico nacional, permitiendo incluso que las piezas de Trujillo pudieran establecer un dialogo con el espacio arquitectónico y obras que componen la colección correspondiente al periodo colonial.

Como prueba de la defensa del Museo a la apertura de esta muestra, María Constanza Toquica Clavijo, su directora aclaró públicamente que no existía ningún atropello a la fe cristiana, enfatizando especialmente dos cuestiones: primero que el Museo Santa Clara no era un recinto sagrado, ya que este espacio fue “desacralizado desde 1968 y convertido en museo desde 1983”⁹. En segunda instancia señaló que las piezas intervenidas por la artista no eran custodias reales, sino que se ensamblaron con objetos como pies de lámparas y fueron intervenidas con bordado.

De igual forma, Toquica Clavijo sostuvo que estas esculturas “remiten a una lectura en donde tanto el objeto como el espacio son alegoría de lo sagrado, sin serlo”¹⁰. Logrando así tal como plantea Trujillo “transgredir

⁹ TOQUITA CLAVIJO, M. C., “Mujeres Ocultas: alegoría de lo femenino” en catálogo de la exposición *Mujeres Ocultas*. Bogotá: Museo Santa Clara, 2014, p. 9.

¹⁰ *Ibidem*, p. 9.

una imagen que se sigue utilizando”¹¹, para revelar mensajes ocultos simbólicamente a través de ella como el control y la represión sobre el cuerpo femenino.

Antes de finalizar la alusión a su obra, considero muy relevante enfatizar que el carácter transgresor del planteamiento de Trujillo es capaz de rebasar límites técnicos, simbólicos, institucionales e incluso legales.

En lo técnico, desplazando las labores de aguja de la función ornamental a la emancipación en lo simbólico, al configurar una nueva iconografía femenina en la institución museística, promoviendo la re-significación de sus discursos. Y en el plano legal revelando la existencia y constante resistencia entre dos bandos a favor y en contra de valores patriarcales hegemónicos.

Para cerrar, esta breve reflexión voy a traer a colación a la artista Helena Martín Franco quien, como llamada de atención, búsqueda y transformación de los sentidos y significados, crea una santa *Corazón desfasado*.

Personaje que propicia una ironía, en torno a la misma visión de la santidad y de lo que es profano, en cuanto al imaginario esencialista de feminidad como la sexualidad.

Lo que ella hace es tomar las características de la santa para fusionarla con una mujer terrenal, que no niega su sexualidad. Que nos muestra su condición viva, hasta confusa y decadente, a través de una serie de acciones, performances, videos y su página web. Estableciendo una crítica, que funciona como una estrategia de reversión del sentido de lo sagrado.

Según define la artista, es una nueva santa que proviene “de un collage de identidades y estereotipos, y se manifiesta como figura híbrida entre la iconografía religiosa, la pornográfica” y su “propia subjetividad”.¹² Su nombre hace alusión por un lado al Sagrado Corazón de Jesús, un ícono religioso muy importante en la cultura popular colombiana y, por otro, al desfase emocional que han padecido las mujeres bajo la represión moral religiosa.

La apariencia de *Corazón desfasado* (Fig. 2) mezcla características de la santa con las de la artista. Por ejemplo, su pecho semidesnudo está parcialmente cubierto por una coraza de porcelana blanca que reproduce sus formas y cuyo material recuerda al utilizado en la elaboración de los bustos de la Virgen, además va sostenido con unas correas de cuero que connotan sexualidad.

Otro aspecto que también ha señalado la artista y curadora Alexa Cuesta es que:

¹¹ Entrevista a María Eugenia Trujillo. Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=NyvTumJUrBU> el 10 de mayo de 2018.

¹² MARTÍN FRANCO, H., “Himno según corazón desfasado”, en *Introitus: Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano*, Cartagena de Indias: Colectivo La Redhada, 2010, p. 17.

La realización de videos y performances entorno a este personaje se inspiran en la noción católica de la aparición milagrosa. Cada visibilidad de Corazón Desfasado, en forma de video, afiche, folleto o cyber acción, está acompañada de un “mensaje de redención” o de “milagros concedidos¹³.

Igualmente es relevante tener en cuenta que, a partir de sus ciberapariciones, se podría decir que Martín Franco es consciente, como otras artistas, de que la explotación de la imagen femenina se ha extendido al ciberespacio. En la red se continúan reproduciendo arquetipos patriarcales de feminidad, por ese motivo bajo la apariencia de *Corazón desfasado* como acto de resistencia decide usar y transformar sus sentidos de forma paródica. Recordemos que las prácticas que relacionan al feminismo con el ciberespacio han sido diseñadas para hacer frente y trasgredir el estereotipo femenino que ocupa este lugar. Artistas como Martín Franco están convencidas de la necesidad de recolonizar los espacios de difusión pública de la imagen femenina.

Según Alexa Cuesta, los mensajes ambiguos de Corazón desfasado “revelan los lugares comunes entre los discursos religiosos y comerciales,” además muestran que tras la incansable “búsqueda de la felicidad, de la perfección, de la “limpieza”, de la “pureza”, se deben “seguir ideales que exigen sacrificios”.¹⁴ Al parecer Corazón desfasado quiere hacer visible que su existencia es un reflejo de estos sacrificios en el marco de la feminidad. Finalizando la alusión específica a la obra de esta artista, me remito al conjunto que he abordado a lo largo de este texto.

Construcción de símbolos y rituales propios.

Considero pertinente sostener que las obras de estas artistas responden a la negación de la conexión entre su cuerpo, su sexualidad y la sacralidad, materializada hegemónicamente en la representación femenina, transformando estos sentidos, como creadoras desde la producción de nuevas retóricas.

Tal como ha planteado la historiadora Lynda Nead en su famoso libro *El desnudo Femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, donde establece un interesante debate del libro *El desnudo* de Kennet Clark, las representaciones clásicas de la feminidad, le otorgan al imaginario de su corporalidad, una idea de superficie contenida. Es decir, que su apariencia sutil, recatada e idealizada, que tiene como función esconder un secreto, relacionado con la parte viva, humana y orgánica de ese sujeto femenino, un ser interno, un ser sexual pero también emocional, ese ser que siente que se commueve, pero que debe permanecer oculto como las mujeres representadas por Trujillo. Las artistas mencionadas buscan dejar salir y fluir dicho secreto por medio de la construcción de símbolos y rituales propios. Para concluir quiero remitirme de nuevo al discurso de Jaime Borja, citado al comienzo y en referencia al

¹³ CUESTA, A., *Introitus: Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano*. Cartagena de Indias: Colectivo La Redhada, 2010, p. 17.

¹⁴ *Ibíd*, p. 17.

periodo colonial, para recordar como en un principio las imágenes retóricas eran pensadas con el objetivo de conmover el alma, hacia una consolidación de lo sagrado. Ahora comparo el trasfondo de esta afirmación con las intenciones de Arango, Trujillo y Martín Franco para denotar que éstas también utilizan los fundamentos de la retórica, como una estrategia para la reinención de símbolos iconográficos con sentido subversivo, también con el objetivo de mover el alma, pero en la posición adversa, una posición contraria: de resistencia.

BIBLIOGRAFÍA:

- BORJA GÓMEZ, J. H., “El cuerpo y los sentidos. La imagen y el discurso colonial neogranadino”, en *Saberes, culturas y derechos sexuales*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2006, pp. 233-258.
- BORJA GÓMEZ, J. H., Conferencia “De custodias y vidas ejemplares: El cuerpo social, Cristo y los mártires”, *Colección de arte Sala Barroco en tierra de orfebres*, Museo de arte Miguel Urrutia, 1 de marzo de 2018.
- CHIRPAZ, F. “La experiencia de lo sagrado según Mircea Eliade”, *Revista Selecciones de teología*, Vol. 25, 1996.
- CUESTA, A. *Introitus: Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano*. Cartagena de Indias: Colectivo La Redhada, 2010.
- MARTÍN FRANCO, H. “Himno según corazón desfasado”, en *Introitus: Género, Identidad y Poscolonialismo en la Obra de Mujeres Artistas del Caribe Colombiano*. Cartagena de Indias: Colectivo La Redhada, 2010.
- RAYA, A., “La mística y el corazón: una tradición de espiritualidad femenina en América colonial”, *Cuadernos De Literatura*, Universidad Javeriana 14, 28, 2013.
- ROBAYO ALONSO., A. *La crítica de los valores hegemónicos de arte colombiano*, Bogotá: Uniandes, 2001.
- SIERRA, A. y GÓMEZ, P., “Débora Arango: Lo estético y lo político del contexto”, en *Débora Arango: exposición retrospectiva*. Bogotá: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1996.
- TOQUITA CLAVIJO, M. C. “Mujeres Ocultas: alegoría de lo femenino”, en catalogo *Mujeres Ocultas*, Bogotá: Museo Santa Clara, 2014.
- ZAPATA J, CHACÓN C y CASTAÑO C. *La procesión en Museo de Antioquia*, s/f. Recuperado de <https://www.museodeantioquia.co/exposicion/la-consentida/#/la-procesion/> el 10 de enero de 2019.



Figura 1. María Eugenia Trujillo, *Vírgenes*, 2009. Repujado en lámina de aluminio y bordado en mostacilla. 43 x 36 cm. Colección particular de la artista.



Figura 2. Helena Martín Franco, *Corazón desfasado*, folleto Aparición 2006. Colección particular de la artista.

CATHERINE WELDOM: LA MUJER QUE CAMINABA POR DELANTE

CATHERINE WELDOM:
THE WOMAN WHO WALKED AHEAD

Lucía Pérez García
Universidad de Sevilla

La película *Woman walks ahead* (Susanna White, 2017) cuenta la historia de Catherine Weldon, una mujer cuyo mayor testimonio son los cuatro retratos del jefe de los Sioux Lakota, Toro Sentado. Adscrita al western, presenta la especial circunstancia de tratar un tema tan extraño al género como la pintura, fundiéndolo con la temática revisionista y la situación social de la mujer en la época. Ese especial carácter se hace notar en cada uno de los elementos que conforman la producción los cuales, no dejando de ser fieles al western, adquieren un simbolismo estético y emocional centrado en la protagonista. Este trabajo se propone analizar desde el punto de vista cinematográfico y artístico los diferentes componentes de una producción totalmente centrada en la única mujer pintora del Viejo Oeste que ha tenido el honor de pasar a la gran pantalla.

Palabras clave: cine, música, pintura, mujeres, nativos americanos.

The film *Woman Walks Ahead* (Susanna White, 2017), tells the story of Chaterine Weldon, the woman whose greatest testimony is the four portraits of Sitting Bull, chief of the Lakota Sioux. Belonging to Westerns, the film addresses a theme as strange to the genre as painting, merging it with a revisionist subplot and with the social situation of women in the period. This special treatment is in every single detail of the film which, keeping loyal to the Western genre, has principally an aesthetic and emotional symbolism focused on the female protagonist. This work aims to analyze, from the cinematographic and artistic point of view, a film totally centered on the only woman painter from the Old West who has have the honor to have her own movie.

Keywords: cinema, music, painting, women, American natives.

La historia de Estados Unidos está llena de pioneras, de mujeres de fortaleza insólita que ayudaron a construir una nación. Cruzaron tierras inhóspitas, llenas de peligros para cualquiera que osara internarse en tan temeraria aventura. Sobrevivieron a temperaturas extremas, a vendavales de

polvo y arena, a horizontes infinitos: a la soledad. Y, sobre todo, llevaron con ellas esperanza. Gracias a ellas, el Oeste antes conocido como salvaje, se tornó cultura. Gracias a ellas, la civilización al fin pudo poner sus pies en las aguas del Pacífico.

Unas aportaron moral, otras contribuyeron a la educación, otras sembraron formas de vida; Catherine Weldon regaló arte, y con él: hermandad, respeto, identidad, paz. Sus retratos de Toro sentado son los que mejor representan el espíritu vivo del jefe sioux. Lejos del exotismo con el que los pintores americanos reflejaron su rostro: melancólico y rodeado de gran parafernalia –cuanto más colorida y abultada mejor–, ella plasmó la fuerza y la integridad de una mirada casi desafiante, donde tan solo una pluma o ciertos símbolos de jerarquía nos indican, no su singular procedencia, sino su posición. Mirar a los ojos de estos retratos es como escuchar las propias palabras de Toro sentado al senador Henry L. Dawes, en la comisión enviada a Dakota en 1883:

Me encuentro aquí por voluntad del Gran Espíritu, y por esta misma soy jefe. Mi corazón es rojo y dulce, y sé que es así, porque todo cuanto pasa por mi lado le habla; sin embargo, vosotros habéis venido para hablarnos y decís que no me conocéis. Quiero que sepas que, si el Gran Espíritu ha elegido a alguien para ser jefe de este país, ese soy yo¹.

Catherine no lo dudó un instante. No era pintora profesional, pero sus pinceles reconocieron en Toro Sentado al hombre antes que al indio, al nativo antes que al invasor. Decidida en sus propósitos, lo dejó todo y marchó al Oeste, sola: nunca le importó caminar por delante. Y allí halló mucho más de lo que esperaba. Stanley Vestal describe un encuentro lleno de admiración:

Ella había venido a ver a un gran hombre y no le defraudó. En él, vio la honestidad, la integridad que su confundido corazón estaba buscando en vano en esta falsa cultura en la que había malgastado su talento. Para ella, él parecía una roca en un mar revuelto².

Y como una roca lo pintó –no una, sino cuatro veces–, dejando para eternidad el recuerdo del más famoso de los Sioux: de un verdadero hombre americano.

Catherine Weldon en la vida, en el arte y en el cine.

Catherine Weldon es una mujer misteriosa. Pocas son las referencias a su vida fuera de su relación con Toro Sentado. Tal es la oscuridad de su historia que hasta su nombre es cambiante: Karolina³, Catherine, Caroline⁴,

¹ Citado por BROWN, Dee, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1973, p. 448.

² VESTAL, Stanley, *Sitting Bull: champion of the Sioux*, Norman: University of Oklahoma Press, 2014, p. 265.

³ Susanna Karolina fue el nombre que le pusieron al nacer.

⁴ Al final de su vida cambió su nombre por el de Caroline Weldon. Véase JOHNSON, Fletcher W., *Life of Sitting Bull: and history of the Indian War of 1890-91*, Scituate: Digital Scanning Inc, 2000, pp. 318-332, y POLLACK, Eileen, *Woman Walking Ahead: in*

Weldon, Wilder⁵...*Toya hey a mani win*: la mujer que camina por delante⁶. La única biografía publicada: *Woman Walking Ahead: in search of Catherine Weldon and Sitting Bull*⁷, escrita por Eileen Pollack, ya especifica en el título esta conexión. Una conexión que queda clara en las varias biografías sobre Toro Sentado⁸ -en algunas de las cuales se le dedica un capítulo completo a la artista⁹- . Y más aún al consultar la luminosa correspondencia que se ha conservado de su mano¹⁰, y la de aquellos que de alguna manera se cruzaron con ella durante aquel especial –y casi único- pasaje de su vida. El mismo del que se hace eco el escritor y dramaturgo Derek Walcott en *The Ghost Dance* (1989) y *Omeros* (1990)¹¹. Y el mismo que trata la película *Woman walks ahead* (Susanna White, 2017).

Nacida el 4 de diciembre de 1844 en Kleinbases (Suiza), con el nombre de Susanna Karolina Faesch. Llegó a Estados Unidos con tan solo ocho años. Allí viviría –principalmente en Brooklyn- el resto de su vida. Como toda chica de buena familia, tomó lecciones de costura, música y pintura. Una educación regular, pensada para convertir a las jovencitas en buenas esposas. Una educación simple con un objetivo que ella no compartía. Una educación en principio banal, que le llevaría figurar en los anales de la historia.

Catherine llegó a Standing Rock en junio de 1889 como representante de la *National Indian Defense Association*. Atrás dejaba una vida sin vida, un día a día desganado, desagradecido, obtuso. Dejaba Brooklyn, un marido fallecido y un amante. Llevaba consigo a su hijo –que en la película no aparece-, sus útiles de pintura y ansias de algo nuevo. Vestal la describe como:

una señora, bien vestida, y no mal parecida, de hecho demasiado elegantemente vestida, con muchos anillos llamativos y broches y ropa a la moda. Su pelo era grisáceo,

search of Catherine Weldon and Sitting Bull, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002, p. 189.

⁵ University of Oklahoma Libraries (UOL), Western History Collections, Native American Manuscripts Collection, Walter Stanley Campbell Collection, Box 113, Fol. 005, Typescript from W. S. Campbell, Professor of the Historical Society of North Dakota, regarding historical characters in the local history of Bismarck, 12 April, 1932.

⁶ GIDMARK, Jill B. y HUNT, Anthony, “Catherine Weldon: Derek Walcott's visionary telling of history”, *CEA Critic*, 59.1 (1996), p. 13.

⁷ POLLACK, *op. cit.*

⁸ BRITGER, Bobby, *Buffalo Bill and Sitting Bull: inventing the Wild West*, Austin: University of Texas Press, 2002, o VESTAL, *op. cit.*

⁹ JOHNSON, *op. cit.*

¹⁰ UOL, Western History Collections, Native American Manuscripts Collection, Walter Stanley Campbell Collection, Box 114, Fol. 006, Correspondence from Catherine Weldon to James McLaughlin, 1881.

¹¹ WALCOTT, Derek, *The Ghost Dance: Plays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014, y WALCOTT, Dereck, *Omeros*, Milán: Adelphi Edizioni, 2017. En ambos, Walcott utiliza a Catherine como excusa para hablar sobre la masacre de los nativos Americanos y defender sus tradiciones y cultura. Véase GIDMARK, Jill B. y HUNT, *op. cit.*, p. 14.

porque estaba cerca, sino en esa edad en la que algunas mujeres sufren un cambio y hacen muchas cosas. Una extraña aparición en Standing Rock¹².

La película dirigida por Susanna White –un western intimista en la línea del western revisionista- se desvía ligeramente de la Catherine real. La suya es una mujer valiente, dura y emocional, con el rostro –dulce y duro a la vez- de Jessica Chastain. Una mujer dedicada a tiempo completo a la pintura. En ella no hay rastro de canas ni de síntomas menopáusicos. Es solo una mujer del este comprometida con la vida, en busca de un sentido¹³. Algo que queda claro desde el inicio, con la narración de la propia Weldon en voz en off:

Querido señor. Mi nombre es Catherine Weldon y vivo en la ciudad de Nueva York. Estudié pintura de retratos cuando era joven, pero al casarme, no fue conveniente para mí dedicarme a una profesión. Hace poco visité una exposición de pintura sobre nativos americanos de George Catlin, y me quedé sin respiración. Fue la libertad la que me llamó. Incluso dentro del cuadro, la gente era libre. Descubrí que ningún retrato suyo, el gran jefe Toro Sentado, colgaba de nuestras galerías. Yo intento rectificar esta situación¹⁴.

Mientras, los créditos recorren las praderas de los cuadros del pintor americano George Catlin, y una guitarra solitaria crea el perfecto ambiente de paz y libertad que caracterizará a Catherine durante toda la película. Y es que serán el paisaje –elemento esencial en el género western¹⁵- y la música los elementos que ayuden a construir la historia de las pasiones y motivaciones de Catherine y su relación con Toro Sentado.

El género western y las mujeres.

Dentro de las diferentes definiciones del género, quizás la más acertada –por simple, concisa e inclusiva- sea la de John G. Cawelti: “un género popular sobre el Oeste”¹⁶. Partiendo de esa definición, Cawelti conforma un entramado de características que lo hacen ciertamente

¹² VESTAL, *op. cit.*, p. 264.

¹³ Todd McCarthy, crítico de *The Hollywood Reporter*, si bien no tenía una opinión totalmente favorable de la película, comenzaba su reseña con una interesante afirmación: “*Woman walks ahead* describe con esmero el tipo de western que el Hollywood de antaño nunca hizo, una historia inusual centrada en una acomodada mujer real de la Costa Este que, en los últimos estertores de las guerras contra los indios, fue al Oeste impulsada por la apasionada creencia en la causa de los nativos americanos y la ambición de pintar el retrato del Lakota Toro Sentado”. MCCARTHY, Todd, “*Woman Walks Ahead*”, *Film Review | TIFF 2017*”, *The Hollywood Reporter*, September 9 2017. <https://www.hollywoodreporter.com/review/woman-walks-review-1040248> (Consultada el 8/02/2019).

¹⁴ Traducción propia a partir de la versión original.

¹⁵ Para mayor información acerca de la relación entre música y paisaje en el western, véase PÉREZ GARCÍA, Lucía, “El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin”, *Imafronte* 25, 2016, pp. 9-32.

¹⁶ CAWELTI, John G., *Six-gun mystique sequel*, Bowlin Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999, p. 14.

reconocible como la localización, el paisaje, la época, el vestuario... incluyendo entre ellas a la mujer:

El héroe y los salvajes son hombres, mientras la ciudad es fuertemente dominada por las mujeres. Esta división de género personifica frecuentemente la antítesis entre lo salvaje y la civilización, ya que las mujeres son principalmente símbolos de civilización en el Oeste¹⁷.

De esta forma, Cawelti otorga al western la capacidad de expandir su narrativa allí donde llegue el espacio y el tiempo, y donde los personajes adquieran unas características físicas y psicológicas determinadas. No hay nada imposible para el “género popular del Oeste”. No hacen falta pistoleros, duelos ni persecuciones, solo hace falta una buena historia con unos buenos personajes, y eso es precisamente lo que ofrece *Woman walks ahead*.

Como todo western, pues, *Woman Walks ahead* contempla ciertos clichés que lo hacen reconocible y configuran la narrativa, insertándola dentro de la común adscripción como tal. En este caso tenemos al ejército y los indios, la frontera y las reservas, y algo que según Cawelti nunca falta en el western: una mujer que trae con ella un poco de civilización. Si bien este western es un tanto particular debido a la especial ocupación de la protagonista: la pintura.

Lo excepcional no reside en el protagonismo de la mujer, sino en su condición de artista. Westerns protagonizados por mujeres ha habido muchos, y buenos. Quizás el mejor ejemplo sea *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), en el que dos mujeres: Vienna (Joan Crawford) y Emma (Mercedes McCambridge) eclipsan el protagonismo del hombre del título¹⁸. Y no acaba ahí la lista: *La pelirroja indómita* (Mervyn LeRoy, 1955), que cuenta las dificultades de la Doctora Julia Winslow Garth (Greer Garson) para practicar sus nuevas técnicas de medicina en Santa Fe; *Cuarenta pistolas* (Samuel Fuller, 1957), con una Jessica Drummond (Barbara Stanwyck) que tenía algo más que unas cuantas decenas de pistolas¹⁹; las múltiples versiones de la vida de Calamity Jane o de Annie Oakley... todas ellas diferentes: inteligentes, independientes, intrépidas, e incluso malvadas como el demonio. Pero ninguna de ellas artista.

Son muchos los pintores que han plasmado el Oeste en sus lienzos y dibujos (George Catlin, Frederic Remington...). Son menos las mujeres, pero las hubo, y no menos exitosas en su momento. Más allá de la época y la diferente forma de pensar, las condiciones de vida del Oeste no eran precisamente las más adecuadas para dedicarse a la pintura. Había que

¹⁷ CAWELTI, *op. cit.*, p. 30.

¹⁸ Acerca de la música de Johnny Guitar y su relación con las mujeres véase: PÉREZ GARCÍA, Lucía, “Play it again...Victor Young. Análisis de la música de Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)”, *Westernworld*, 2 (2016), pp. 50-58.

¹⁹ Acerca de la música de este western y su relación con la protagonista véase PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel, “Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)”, *Pasaje a la Ciencia*, 18 (2016), pp. 9-19.

trabajar duro para construir un hogar permanente y tener medios para llevarlo, gestionarlos de forma correcta, defenderse de los peligros y, en el caso de las mujeres, traer un poco de paz, civilización y cultura. El arte era un buen medio, pero no había tiempo para una total dedicación.

Aun así, hubo mujeres que quisieron dejar su testimonio en forma de pintura. Un testimonio algo diferente al de los hombres. Pues el suyo no es un Oeste inhóspito y salvaje de grandes praderas, trasladados de ganado y combates. No es el Salvaje Oeste. El suyo es pacífico y comprensivo. El Oeste civilizado al que aspiraban. Es por ello que junto a los paisajes serenos, los nativos ocupan un lugar especial en su producción. Así encontramos mujeres como Grace Carpenter Hudson (1865-1937) o Kathryn Leighton (1875-1952), cuyos retratos de indios Pomo en el primer caso, y Blackfeet, Mohawk, Cherokee, Hopi en el segundo²⁰; más allá de la calidad de sus trazos nos dejan un modo de vida, una espiritualidad, una felicidad diferente pronta a desaparecer y que ellas de alguna forma comparten en su interior, y para el exterior –no sin cierta dulzura y acaramelamiento-. Lo de Catherine no es, pues, casualidad. Es una forma de ver, sentir y actuar. Si bien no tuvo la formación reglada de sus compañeras²¹, ni un marido que le apoyase como a ellas, si tuvo la misma inquietud y la misma ansia de compartir un legado: su propio destino manifiesto. Sin embargo, pese a su menor relevancia y éxito como artista, Catherine es la única que se ha ganado el privilegio de verse retratada en la gran pantalla²².

Y lo hace, no solo a través de su arte, sino en defensa de un pueblo cuyo trato consideraba injusto. Ella no es el Coronel Dumbar de *Bailando con lobos* (Kevin Costner, 1990). No es un pequeño gran hombre ni un hombre llamado caballo. Para contribuir a la causa no le hizo falta más que decisión y cabezonería. Una mujer sola en mitad de la nada, ataviada de forma poco adecuada para tal travesía, indudablemente un tanto ilusa... a primera vista no tenía nada que hacer en medio del conflicto armado entre una tribu milenaria y un ejército tras las huellas del destino manifiesto. En una mirada más profunda, hizo más de lo que cualquiera podría imaginar. Su historia, ciertamente, era digna de ser llevada a la gran pantalla.

Woman walks ahead se encuadra, pues, dentro de la línea de esos westerns protagonizados por mujeres, y dentro de la tradición del western

²⁰ La obra de estas artistas puede verse actualmente en las colecciones permanente del Autry Museum of the American West, y el Grace Hudson Museum.

²¹ Grace C. Hudson estudió en la Escuela de Diseño de California y Kathryn Leighton en la Escuela de Arte de California. Véase MARTER, Joan M., *The Grove encyclopedia of American art*, Volumen 1, Oxford: Oxford University Press, p. 559, y TRENTON, Patricia, “Islands on the land: women traditionalists of Southern California”, en TRENTON, Patricia (Ed.), *Independent spirits: women painters of the American West, 1890-1945*, Los Angeles: Autry Museum of Western heritage and University of California Press, 1995, p. 58.

²² Si bien la distribución fue bastante escasa, limitándose prácticamente a su paso por distintos festivales de Estados Unidos, Canadá, Alemania, Israel, Grecia, Portugal, Líbano y Kuwait. En España fue estrenada directamente en DVD. Fuente <https://www.imdb.com/> (Consultada el 14/03/2019).

revisionista. Es una historia sobre el Oeste, sí, pero en este caso no tan popular.

El paisaje: fotografía y pintura.

Ya vimos como una de las características que Cawelti asignada al género era el paisaje. La especial y variada configuración topográfica del Oeste americano, en un momento el que todo estaba por descubrir –y conquistar- hace de este elemento uno de los más importantes, sino el que más. Las extensas descripciones literarias, la temática de la pintura, los grandes planos del cine y el estilo musical conocido como americana, no hacen más que confirmar esta dependencia entre género y paisaje.

Para la directora Susanna White el paisaje era algo fundamental en la configuración de la película. Ella misma afirmaba haber crecido “amando los paisajes épicos del western”²³. Una pasión que le llevó a destacar su protagonismo de forma especial, más allá de la simple presencia abarcadora: “hay algo muy espiritual en este aspecto de la película que me atrajo, el sentido de que la tierra estaba allí antes que nosotros, y estará allí una vez nos hayamos ido”²⁴. Un sentido que está presente desde el inicio y que nos descubre la voz en off de Catherine. Por todo ello, la naturaleza fue uno de los puntos fuertes de la producción: “Mike Eley, el director de fotografía, y yo trabajamos para dar escala a la película a través de grandes cielos y paisajes, ya que el corazón de la película es la historia de nuestra relación con la tierra”²⁵.

En *Woman walks ahead* el paisaje viene introducido por varios cuadros de George Catlin²⁶ (Fig. 1), que recorren los créditos iniciales junto la voz en off de la protagonista. La fascinación de Catherine por el pintor –patente en su monólogo introductorio- será una de las claves en la definición de este aspecto, pues a partir de entonces la atmósfera va a estar llena de la especial cualidad pictórica de la obra paisajística del americano. Como Catherine, Catlin buscaba la esencia de una cultura. Quizás sus paisajes son superados por aquellos de Remington, pero en ellos se puede apreciar una sencilla emotividad de la que carecen –por impresionantes- los de su compañero: “Catlin no fue un gran pintor de paisajes, pero estos presentan una actitud hacia la naturaleza común a la de otros artistas del periodo”²⁷, afirmaba Joseph R. Millichap en su monografía sobre el pintor. Tampoco Catherine fue una gran retratista, pero sus retratos reflejan la actitud común

²³ WILLARD, Sophie, “Tribeca 2018 Women Directors: Meet Susanna White — ‘Woman Walks Ahead’”, *Women and Hollywood*, April 23, 2018. <https://womenandhollywood.com/tribeca-2018-women-directors-meet-susanna-white-woman-walks-ahead-bd7353bd5d32/> (Consultada el 11/03/2019).

²⁴ *Ibídem, op. cit.*

²⁵ WILLARD, *op. cit.*

²⁶ *Ball-play of the choctaw--Ball up, Indian encampment, Comanche (or Kiowa), on the upper Missouri, dressing buffalo meat and robes, y River bluffs, y 1320 miles above St. Louis.*

²⁷ MILLICHAP, Joseph R., *George Catlin*, Boise: Boise State University, 1977, p. 23.

de las pintoras de su tiempo. Ambos están unidos, pues, por la emoción y el espíritu, por la libertad, por la simple naturaleza.

Así, la fotografía de Mike Elley va a tomar prestados lo valores pictóricos y el espíritu de Catlin²⁸. Su trabajo resalta los verdes brillantes, llenos de pinceladas amarillas, de las praderas de Dakota del norte²⁹. Un cierto aire naif en la gama de colores y las formas modeladas por la luz nos acercan más aún a la concepción del pintor y³⁰, con ello, a una civilización de vida simple y austera tras la que se esconde un simbolismo más allá de la razón³¹. Un simbolismo que incluye la libertad que busca Catherine. Esa libertad que descubrió en las pinturas de Catlin, que persiguió con la pintura, y que encontró al conocer a Toro Sentado³². La fotografía, por tanto, es el fiel reflejo de las pasiones estéticas y psicológicas de Catherine.

La música.

La música es otro de los elementos fundamentales del western. No solo a la hora de magnificar y llenar de diferentes emociones un paisaje que gracias a ella se hace cambiante, sino en lo referente a contar la historia más allá de la propia narrativa diegética.

La música de George Fenton³³, añade calidez, cercanía, pasión y plenitud. No hay tristeza en ella sino valentía y paz. En lugar de acudir la tradición más clásica del género, se limita a dar sus propias pinceladas al modo del western independiente e intimista. Con pocos instrumentos –una guitarra, una pequeña sección de cuerdas y un sintetizador-, el compositor británico aísla a los personajes principales para colocarlos como centro de las emociones y sentimientos del conjunto. No hay celebración de las magnas acciones ni grandes dramas de intensidad y lágrima fácil. Lo que Fenton propone es un diálogo directo entre Catherine, Toro Sentado y la naturaleza.

²⁸ Mike Eley ha sido nominado en varias ocasiones a los Emmy, BAFTA y British Independent awards, destacando sus trabajos en televisión. En su página web se ofrece toda la información necesaria para conocer su trayectoria. <http://mikeeleydop.com/> (Consultada el 8/02/2019).

²⁹ A pesar de que la película fue rodada en Nuevo México.

³⁰ Cawelti habla de los contrastes de luz y sombra característicos del clima árido junto a los contrastes topográficos del paisaje del Oeste. Véase CAWELTI, *op. cit.*, p. 26.

³¹ Susanna White comentaba que tras la película: “Me gustaría que las personas vieran el valor que dan los Sioux a la coexistencia con el mundo natural, cogiendo solo lo que necesitan, de forma que no agoten los recursos naturales”. WILLARD, *op. cit.*

³² En la crítica del *Screendaily* se podía leer: “Expertamente fotografiada por Mike Eley, *Woman walks ahead* encuentra su belleza en los claros cielos del corazón de América, y potencia la amplitud de la tierra, que parece lo suficientemente amplia para acoger a nativos y forasteros”. Véase HUNTER, Allan, ““Woman Walks Ahead”: Toronto Review”, *Screendaily*, 11 (2017). <https://www.screendaily.com/reviews/woman-walks-ahead-toronto-review/5122225.article> (Consultada el 8/02/2019).

³³ El compositor británico George Fenton (Londres, 1950) ha sido nominado al Oscar en cinco ocasiones por: *Ghandi* (Richard Attenborough, 1982), *Grita libertad* (Richard Attenborough, 1987), *Las amistades peligrosas* (Stephen Frears, 1988), *El rey pescador* (Terry Gillian, 1991), y por la canción “Cry freedom” de *Grita libertad*.

La guitarra pone el sentido terrenal, las cuerdas el femenino, y el sintetizador el espiritual.

La tradición es explícita en la elección, donde todos, incluso el sintetizador³⁴, son instrumentos propios de la música del western. Y continúa al adaptarse a la evolución propia de la música del género³⁵. El protagonismo absoluto de la mujer, implícito en la propia historia, lo es también en la música. Pero mientras que el guión focaliza sus fuerzas en apoyar la auto confianza y fortaleza de Catherine como mujer adelantada a su tiempo³⁶, la música expande su espíritu más allá, fundiéndolo con cada descubrimiento y cada pequeño cambio interior que sufre el personaje.

La guitarra, instrumento principalmente asociado con personajes masculinos, es asignada a Catherine desde el inicio. Pero no lo hace para reforzar un comportamiento “de hombre”, sino para acercarla a la tierra³⁷, madre de aquellos que habitaron América antes de serlo. Es por ello que la escuchamos por primera vez en los créditos iniciales, en conjunción con los paisajes de Catlin, y es por ello que será el instrumento que dibuje su relación con Toro Sentado hasta los mismos créditos finales.

El primer encuentro con Toro Sentado, que Stanley Vestal describía con tanta admiración, viene precedido por silencio. Un silencio que alude a la inicial incapacidad de ella de comunicarse y a la resistencia de Toro Sentado ante un nuevo ofrecimiento de los “blancos”. Un silencio que enseguida es roto por la guitarra cuando ambos empiezan a entenderse, y que cobra todo su sentido cuando una gota de agua cae sobre la mano del jefe y cuando, poco

³⁴ El sintetizador e instrumentos similares como el novachord, fueron utilizados en el western por compositores tan relevantes como Dimitri Tiomkin o Ennio Morricone en película clave del género como *Solo ate el peligro* (Fred Zinnemann, 1952) o la Trilogía del dólar de Sergio Leone. En el western independiente actual es muy común otorgar al sintetizador el casi absoluto protagonismo de la partitura.

³⁵ Similar en concepción es la música instrumental de Gustavo Santaolalla para *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), quien también utiliza guitarra, violín y sintetizador para expresar las emociones del paisaje en consonancia con unos sentimientos profundos más allá de lo inexpresable, fundidos enteramente con la naturaleza. Véase PÉREZ GARCÍA, Lucía, “Pervivencias del western en la música de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)”, *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Sevilla: Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2016, pp. 700-711.

³⁶ Son varias las frases que puntean de esta forma el diálogo: “Intento no preocuparme por lo que la gente piense de mí. Por eso estoy aquí sola en medio de ningún sitio... es condenadamente duro ser valiente”; “¿Dónde está tu marido?”, “Soy viuda”, “Lo siento”, “Yo no”; “Tienes los pies muy grandes para ser una mujer”, “Tú tienes los pies muy pequeños para ser un hombre”; “Pies Grandes, sería un buen nombre para ti”, “A George Catlin le llamaban El pintor del espíritu, piensa en algo parecido”. Traducción propia a partir de la versión original.

³⁷ La relación de la guitarra con lo terrenal es descrita perfectamente por Ang Lee al hablar de la música de *Brokeback Mountain*: “Los dos (Él y Santaolalla) habíamos pensado en guitarra acústica y otros instrumentos de cuerda para representar la tierra, el espacio abierto”. Véase “Música de la montaña”, en LEE, Ang: *Brokeback Mountain*, Disco 2 (Extras), Edición colecciónista, Universal Estudios, 2005.

después la lluvia los funda en armonía con la naturaleza: “Los niños querían ver a la mujer que ha traído la lluvia”³⁸.

El tema irá evolucionando de forma simbólica más que espiritual. Las variaciones van a responder a cambios de volumen o presentación de pequeños fragmentos, antes que a variaciones en la instrumentación, tonalidad, armonía o tempo. Es, por tanto, una evolución que responde al concepto vital de Toro Sentado, cuyo espíritu se va expandiendo en Catherine. Así, el sentimiento de libertad y pasión de ella, irá creciendo a medida que conozca al jefe Sioux. No es el tema del hombre, sino el del alma de la mujer, que se expande ante un mundo que le corresponde, y le ofrece la libertad.

La naturaleza es el medio por el que este espíritu se va introduciendo en Catherine. Pues como dice Toro Sentado: “Vuestra sociedad valora a las personas por lo que tienen. Nosotros las valoramos por lo que dejan atrás”³⁹. Y eso que dejan atrás no es otra cosa que la naturaleza, parte integrante y todo de los nativos americanos. Es por ello que la guitarra empieza con las ansias de libertad de Catherine, sigue con el entendimiento con Toro Sentado, con la lluvia, con la explicación de las cumbres blancas⁴⁰, cuando ante los pictogramas de Toro Sentado se da cuenta de la belleza y la grandeza de todos los actos y las cosas de la vida, cuando al fin monta en el caballo, cuando ambos se ponen de acuerdo para luchar contra el ejército por la tierra⁴¹, y, sobre todo, en los créditos finales, señalando que el triunfo final es de la libertad, esa libertad que Catherine buscaba y que terminó encontrando. Por su parte, los violines y el violonchelo van a hablar de los sentimientos propios de Catherine, como mujer y como ser humano. Los primeros fijarán su feminidad, como en la escena en la que se niega a montar a caballo y prefiere caminar por la pradera con sus zapatos de ciudad. El segundo la melancolía, el recuerdo y la pérdida, algo que queda muy claro cuando ve por primera vez el cementerio indio, cuando Toro Sentado le enseña sus pictogramas y, sobre todo, en su muerte. Un momento en el que el sonido ambiente queda silenciado, y tan solo la tristeza del violonchelo, el sintetizador y su atmósfera perdida, y un canto Sioux se escuchan sobre el llanto de Catherine, un llanto tan fuerte y profundo que ni el mejor oído podría captarlo. Tras ello, los créditos nos devuelven los acordes de la

³⁸ Traducción propia a partir de la versión original. La emoción es tan grande que Catherine sale de la cabaña y sonríe al cielo lluvioso. El atardecer se lleva los colores, fundiendo las figuras y el paisaje en un solo ente crepuscular, como la propia cultura de los nativos, como a la propia concepción de la naturaleza como madre y como el mismo Toro Sentado.

³⁹ Traducción propia a partir de la versión original.

⁴⁰ Ella pregunta si siempre están nevadas, Toro Sentado él explica que son los huesos de los bisontes.

⁴¹ En las cartas de Catherine dirigidas al coronel McLaughlin, es permanente el papel de Catherine como mediadora del conflicto entre estos y los americanos, estando su corazón siempre con los nativos. UOL, Western History Collections, Native American Manuscripts Collection, Walter Stanley Campbell Collection, Box 114, Fol. 006, Correspondence from Catherine Weldon to James McLaughlin, 1881.

guitarra, porque ellos no medían a las personas por lo que tenían, sino por lo que dejaban atrás. Ahora es Catherine la que recoge el espíritu en forma de música, que algún día también dejará atrás, y así por siempre⁴².

Los retratos de Toro Sentado.

El impulso principal que llevó a Catherine a viajar a Dakota fue retratar a Toro Sentado. En el camino encontró algo más por lo que luchar: la libertad que tanto ansiaba, la paz, la tierra, la vida⁴³. Todo ello se ve reflejado en las cuatro pinturas que llegó a realizar⁴⁴, pues es el espíritu y la pasión, más que la técnica, lo que transmiten.

En *Woman walks ahead* no aparece ninguno de los retratos reales. La precisión histórica habría echado por tierra la diégesis de la película. El retrato que pinta la Catherine Weldon de Jessica Chastain tiene el rostro del Toro Sentado de Michael Greyeyes⁴⁵. El estilo y la técnica son mucho más depurados que los de la Catherine real. De igual forma lo es el parecido con el modelo. Destacando el movimiento, las calidades y la propia vida del personaje retratado, que sobresalen gracias a una pincelada suelta que evita los contornos, y a unos colores que se funden y contagian entre ellos. Quizás este retrato es más cercano al estilo de Grace C. Hudson, cambiando la ternura acaramelada de aquella por la fortaleza de la expresión de todo un jefe Sioux.

Y es que mientras que la Catherine de la película es una retratista consagrada que, según ella misma, ha pintado a senadores y congresistas, la Catherine real estaba lejos de ser una gran artista. El propio conservador del museo de Dakota, Mark Halvorson, afirmaba sobre el retrato conservado en la institución (Fig. 2): “Podría ser un buen anuncio de tabaco, o la imagen de

⁴² Es entonces cuando se cumplen por completo aquellas intenciones que manifestaba la directora: “hay algo muy espiritual en este aspecto de la película que me atrajo, el sentido de que la tierra estaba allí antes que nosotros, y estaré allí una vez nos hayamos ido”. WILLARD, Shopie, “Tribeca 2018 Women Directors: Meet Susanna White — ‘Woman Walks Ahead’”, *Women and Hollywood*, April 23, 2018. <https://womenandhollywood.com/tribeca-2018-women-directors-meet-susanna-white-woman-walks-ahead-bd7353bd5d32/> (Consultada el 11/03/2019).

⁴³ Algunos sospechan que también encontró el amor, como las propias mujeres Sioux, que celosas de la nueva inquilina no dudaban en mostrar su molestia. Así encontramos documentos que hablan claramente de este “conflicto” interno: “Una mujer blanca, una tal señora Weldon, artista y refinada, fue a allí a vivir con él. Su obsesión fue una amarga desgracia”. En otro momento de la carta se puede leer: “Debido a los intensos celos mostrados por una de las mujeres de Toro Sentado, la Señora Weldon temió por su vida”. UOL, Western History Collections, Native American Manuscripts Collection, Walter Stanley Campbell Collection, Box 113, Fol. 005, Correspondence with Jerry Thasen regarding White Bull on the reservation, 1957.

⁴⁴ Eileen Pollack llevó a cabo la búsqueda de los cuatro retratos que Catherine Weldon realizó de Toro Sentado. Dos de ellos fueron robados y aparecieron en posesión de particulares, y los otros dos se encuentran, respectivamente, en el North Dakota Heritage Center and State Museum y en el Historic Arkansas Museum. Véase POLLACK, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁵ El autor de la pintura es Rohan Harris.

una lata de levadura *Calumet*⁴⁶. Basado en una fotografía publicitaria tomada en 1885⁴⁷, en la que Toro Sentado aparece con Buffalo Bill, Catherine sustituye la figura del segundo por un rifle, cuyo cañón sigue la misma línea que la mano de Buffalo Bill en la fotografía. Ello hace que la figura sea un tanto estática y artificiosa, y que el paisaje no se adapte a la realidad de las tierras de Dakota del Norte⁴⁸.

Sin embargo, la importancia de este retrato no reside tanto en su calidad artística como en su valor histórico y sentimental. Este fue el retrato que colgaba en las paredes de la cabaña de Toro Sentado y, por tanto, uno de los más apreciados por este. El valor emocional y cultural es, por tanto, incuestionable. Tanto es así, que incluso se ha conservado la ranura producida por el rifle de un soldado⁴⁹.

Diferente es el retrato conservado en el Historic Arkansas Museum (Fig. 3). No parece haber sido copiado de una fotografía, aunque presenta similitudes en el atuendo y el peinado con la tomada por D. F. Barry sobre 1883. Si bien el de la fotografía es un retrato totalmente frontal, mientras que el de Catherine adquiere un ligero dinamismo gracias a la posición de tres cuartos. Un dinamismo del que carecen tanto la propia figura como los tejidos, pero que se intuye en la mirada y la expresión. El uso del color está condicionado por la intensa luz, cuya fuente –procedente de la zona frontal izquierda- impacta fuertemente sobre la camisa y el rostro del retratado. El fondo neutro de color tostado escapa a la parafernalia típica de los retratos americanos del momento, o incluso de los floridos campos de Grace C. Hudson, para adherirse al modelo de algunas de las obras de Kathryn Leighton. ¿No era Toro Sentado un hombre simple? ¿Necesita algo más para mostrar toda su fuerza? ¿No es la tierra color tostado?

⁴⁶ Citado por POLLACK, *op. cit.*, p. 187.

⁴⁷ Todos los retratos no fueron pintados al natural. Este concretamente fue pintado por Caherin en Brooklyn, sobre la base de esta fotografía, tomada en Montreal por William Notman. Véase POLLACK, *op. cit.*, p. 188.

En una carta escrita por Stanley Vestal al Teniente Coronel Matthew F. Steele, allá por 1929, ya se hace mención a esta circunstancia, aclarando algunos aspectos del atuendo de Toro Sentado: “gracias por su amable carta del 24 de octubre y por la fotografía del retrato de Toro Sentado pintado por la señora Weldon. Estoy tremadamente agradecido por ambas. El atuendo de Toro Sentado en el retrato es aparentemente uno de los que llevó durante el verano de 1885 en el Show de Buffalo Bill. He visto muchas fotos suyas de esa época con el mismo traje. Probablemente la señora Weldon los copió de una de esas fotografías”. UOL, Western History Collections, Native American Manuscripts Collection, Walter Stanley Campbell Collection, Box 114, Fol. 004, Correspondence with Matthew F. Steele regarding a portrait of Sitting Bull, and the later life of Sitting Bull, October 29, 1929.

⁴⁸ En Dakota del norte no hay abedules.

⁴⁹ Vestal transcribe el testimonio del Teniente Coronel Matthew F. Steele: “De repente uno de los policías cuyo hermano, otro policía, yacía muerto en el suelo fuera, asesinado por la banda de Toro Sentado, entró en la cabaña llorando, y vio este retrato en la pared. Rápidamente lo arrancó y con su Winchester hizo piezas el marco y rompió el lienzo. Robé el lienzo para él y lo llevé de vuelta a Fort Yates”. Véase VESTAL, *op. cit.*, p. 306.

El retrato que aparece en la película puede no corresponder enteramente al estilo de Catherine, pero encierra la misma admiración que los reales. Es curioso que Catherine eligiera una fotografía del jefe ataviado para un espectáculo, apoyando de esa forma la imagen exótica de su pueblo. Sin embargo, con el añadido del rifle le aporta la fuerza –no como asesino, sino como símbolo de un ser humano marcado por la violencia- y su compromiso con la defensa del territorio que ambos tomaron como obligación ante un ejército que consideraban invasor; y la paleta de colores, que funde la figura con el paisaje, habla de la relación íntima del hombre con la naturaleza. Ello puede verse en el retrato de la película, donde el fondo neutro –como el del retrato de Arkansas- funde el color tierra con la piel y la mirada intimidante del hombre, cuya alma estaba más allá de la pintura. La música que acompaña la escena en la que ella le muestra el retrato a Toro Sentado, combina la alegría y orgullo de Catherine en forma de violines, con la guitarra de la libertad, la tierra y la fortaleza que ambos compartieron.

No es exactamente igual en forma, pero sí en espíritu, pues tanto la realidad como la ficción reflejan las palabras de la propia Catherine al general McLaughlin: “Él le dio vida a todo – muerte a nada”⁵⁰.

Una pequeña mención a los Sioux en relación con Catherine.

Uno de los temas principales de la película, y que acaba consumiendo de libertad a Catherine es el de la defensa de los Sioux. Como western crepuscular, *Woman walks ahead* no coloca a los nativos en una posición exótica ni espectacular. No hay vistosos atuendos ni músicas salvajes. No hay fallos gramaticales ni acentos de risa. No hay rasgos de indefensión ni debilidad. Su dignidad es tal que supera a la de los “blancos”. Son pocos pero significativos los detalles que nos muestran a estas gentes desde la perspectiva de Catherine: la de la sencillez y la libertad. El primero de ellos es la música, pues en ningún momento George Fenton decide utilizar una instrumentación exótica o un ritmo de tom-tom característico. Más allá de eso, otorga a la guitarra el privilegio de representar a todo un jefe Sioux y a la madre tierra. Tan solo utiliza cantos indios para acompañar a la Danza de los Espíritus y a la muerte de Toro Sentado, en ambas ocasiones de forma diegética⁵¹.

⁵⁰ UOL, Western History Collections, Native American Manuscripts Collection, Walter Stanley Campbell Collection, Box 114, Fol. 006, Correspondence from Catherine Weldon to James McLaughlin, 1881, p. 12.

⁵¹ El tema “Ghosh Dance” fue compuesto e interpretado por Emmanuel Black Bear y Thimoty Black Bear.

La Danza de los Espíritus era una religión por la cual los creyentes esperaban a un mesías reencarnado en el cuerpo de un indio, que vendría del Oeste y reuniría a todos los pueblos indios que habían desaparecido, incluidos los búfalos y caballos. La condición era bailar la danza hasta la venida del mesías. Si bien Toro Sentado no creía expresamente en la reencarnación, si veía en esta religión el sentido de la recuperación de todo aquello que les había sido arrebatado. Véase VESTAL, *op. cit.*, p. 271. Esta religión se hizo tan popular entre los Sioux que, pese a las claras similitudes con el cristianismo, fue prohibida por el ejército americano. Prueba de este “miedo” a una religión pagana desconocida es el

El segundo son los pictogramas de Toro Sentado (Fig. 4). Era costumbre entre los indios de las llanuras dejar los sucesos y hazañas de su vida –todo aquello de lo que se sentían orgullosos- en forma de pictograma⁵². Toro Sentado –quién mejor para sentirse orgulloso de su vida- no fue una excepción. Utilizando materiales proporcionados por los “blancos”: lápiz, tinta y acuarela⁵³, utilizaba soportes como pieles o libros dejados por los soldados para reflejar los momentos clave de su vida. En *Woman walks ahead*, Toro Sentado muestra a Catherine una de estas obras, en la que podemos ver su paso de niño a hombre tras matar al asesino de su madre, o al mismo General Custer en la batalla de Wounded Knee. Ella queda impresionada: “Esta es una de las obras de arte más exquisitas que he visto nunca”. “Entonces”, le pregunta Toro Sentado, “¿por qué estás triste?”. “Porque has vivido todo esto y lo has transformado en algo bello”. El violonchelo habla de lo dejado atrás. La guitarra, de la vida: “La única batalla contra la que yo he luchado es insignificante comparado con esto”. “Entonces”, responde Toro Sentado, “Vive más”⁵⁴.

En ambos casos, la aportación de Toro Sentado es vivida según la mirada de Catherine. Ella no ve en ellos la rareza, lo exótico, sino una forma de vida mucho más ideal que la nuestra. Es por ello que la música de los Sioux no va a ser extraña al oído, sino pareja a la de Catherine. En cuanto a los pictogramas, es otro de los elementos que le abren la mente, hacia un estilo más simple, casi de niño, pero lleno de una vitalidad, libertad y emoción inusitadas. Contemplándolos, ella puede sentir la perdida y la vida: aquello que estaba antes que nosotros, lo que está por venir, y lo que quedará cuando nos hallamos ido.

Conclusiones.

El western *Woman walks ahead* sirve de homenaje a una mujer, Catherine Weldon, que dedicó su vida a la búsqueda de la libertad. Su relación con Toro Sentado y los cuatro retratos que pintó suponen un hito en una historia que hasta el estreno de la película era bastante desconocido por el gran público. Gracias a la obra de Susanna White, su figura queda más que fijada en nuestra memoria. Y lo hace mediante cada elemento y cada detalle. No solo el guion, sino la fotografía, el paisaje, la música, el resto de personajes, toda la emoción y simbolismo, hacen hincapié en su persona. Dejando de lado los errores históricos –normalmente necesarios para trasladar una historia la pantalla-, *Woman walks ahead* da la vuelta a toda la

telegrama que un alarmado agente de Pine Ridge mandó a Washington: “Los indios danzan en plena nieve y se diría que han enloquecido..., necesitamos protección y ha de ser ahora mismo. Los cabecillas deben ser arrestados y confinados en algún puesto militar, hasta que la situación vuelva al orden”. Citado por Brown, *op. cit.*, p. 460.

⁵² PRAUSS, Alexis, A., *A new pictographic biography of Sitting Bull*. Smithsonian Miscellaneous Collection, Vol. 123, n. 6, Washington: Smithsonian Institution, 1955, p. 1.

⁵³ Sus diferentes biografías en pictogramas (al menos tres conocidas) no siguen un patrón particular, atendiendo el uso de los materiales o la técnica al momento concreto. Véase PRAUSS, *op. cit.*, pp. 2 y 3.

⁵⁴ Traducciones propias a partir de la versión original.

información existente sobre Catherine, contando está vez la historia de Toro Sentado a través de la de ella, y no al contrario.

BIBLIOGRAFÍA:

- BRITGER, Bobby, *Buffalo Bill and Sitting Bull: inventing the Wild West*, Austin: University of Texas Press, 2002.
- BROWN, Dee, *Enterrad mi corazón en Wounded Knee*, Barcelona: Editorial Bruguera, 1973.
- CAWELTI, John G., *Six-gun mystique sequel*, Bowlin Green: Bowling Green State University Popular Press, 1999. GIDMARK, Jill B. y HUNT, Anthony, “Catherine Weldon: Derek Walcott's visionary telling of history”, *CEA Critic*, 59.1, 1996.
- HUNTER, Allan, “‘Woman Walks Ahead’: Toronto Review”, *Screendaily*, September 11, 2017. <https://www.screendaily.com/reviews/woman-walks-ahead-toronto-review/5122225.article> (Consultada el 8/02/2019).
- JOHNSON, Fletcher W., *Life of Sitting Bull: and history of the Indian War of 1890-91*, Scituate: Digital Scanning Inc, 2000.
- LEE, Ang: *Brokeback Mountain*, Disco 2 (Extras), Edición colecciónista, Universal Estudios, 2005.
- MARTER, Joan M., *The Grove encyclopedia of American art*, Volumen 1, Oxford: Oxford University Press.
- MILLICHAP, Joseph R., *George Catlin*, Boise: Boise State University, 1977.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía, “El paisaje y la música en los westerns de Dimitri Tiomkin”, *Imafronite* 25, 2016, pp. 9-32.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía, “Play it again...Victor Young. Análisis de la música de Johnny Guitar (Nicholas Ray, 1954)”, *Westernworld*, 2, 2016, pp. 50-58.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía, “Pervivencias del western en la música de *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005)”, *Actas del III Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, Sevilla, 2016, pp. 700-711.
- PÉREZ GARCÍA, Lucía y JUSTO ESTEBARANZ, Ángel, “Harry Sukman y Sam Fuller. Música para un western de culto: Cuarenta pistolas (1957)”, *Pasaje a la Ciencia*, 18, 2016, pp. 9-19.
- POLLACK, Eileen, *Woman Walking Ahead: in search of Catherine Weldon and Sitting Bull*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 2002.
- PRAUSS, Alexis, A., *A new pictographic biography of Sitting Bull*. Smithsonian Miscellaneous Collection, Vol.123, n. 6, Washington: Smithsonian Institution, 1955.
- TRENTON, Patricia, “‘Islands on the land’: women traditionalists of Southern California”, en TRENTON, Patricia (Ed.), *Independent spirits: women painters of the American West, 1890-1945*, Los Angeles: Autry Museum of Western heritage and University of California Press.

- VESTAL, Stanley, *Sitting Bull: champion of the Sioux*, Norman: University of Oklahoma Press, 2014.
- WALCOTT, Derek, *The Ghost Dance: Plays*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014.
- WALCOTT, Dereck, *Omeros*, Milán: Adelphi Edizioni, 2017.
- WILLARD, Shopie, “Tribeca 2018 Women Directors: Meet Susanna White WILLARD, Shopie, ‘Woman Walks Ahead’”, *Women and Hollywood*, April 23, 2018. <https://womenandhollywood.com/tribeca-2018-women-directors-meet-susanna-white-woman-walks-ahead-bd7353bd5d32/> (Consultada el 11/03/2019).
- WILLARD, Sophie, “Tribeca 2018 Women Directors: Meet Susanna White WILLARD, Shopie, ‘Woman Walks Ahead’”, *Women and Hollywood*, April 23, 2018. <https://womenandhollywood.com/tribeca-2018-women-directors-meet-susanna-white-woman-walks-ahead-bd7353bd5d32/> (Consultada el 11/03/2019).



Figura 1. George Catlin, *Ball-play of the Choctaw-Ball up*, 1846-1850. Óleo sobre lienzo, 65,4 x 81,4 cm., Washington, Smithsonian American Art Museum, 1985.66.428A.



Figura 2. Catherine Weldon, *Sitting Bull*, 1890. Óleo sobre masonita, 66.5 × 55.2 cm., North Dakota Heritage Center and State Museum, Bismarck, 12319.



Figura 3. Catherine Weldon, *Retrato de Toro Sentado*, 1890. Óleo sobre lienzo, 76,2 x 58,4 cm., Arkansas, Historic Arkansas Museum. Photograph collection Daniel Guggisberg.



Figura 4. Toro Sentado, *Sitting Bull drawing of him in battle with Crow Indians*, 1882. Lapiz de grafito y lápiz de color sobre libro de contabilidad, 21 x 34 cm., Washington, National Anthropological Archives, Smithsonian Institution, Manuscript 1929-b

MUJERES DE CINE: PIONERAS Y AVANZADILLA

FILM'S WOMEN:
PIONEERS AND FORERUNNERS

Pilar Aguilar Carrasco
Crítica de cine

En los principios del cinematógrafo, existieron directoras, guionistas y productoras que desplegaron energía, inventiva y entusiasmo en la construcción del lenguaje audiovisual y sus avances tecnológicos. Fueron relegadas cuando el cine se convirtió en una poderosa industria y los grandes estudios acapararon la producción y la distribución.

También desde los orígenes encontramos actrices pioneras que se abrieron camino sobreponiéndose a traumas, abusos y presiones brutalmente patriarcales.

Palabras clave: Orígenes del cine, primera ficción cinematográfica, directoras pioneras, primeras actrices.

In the principles of the cinematographer, there were women directors, screenwriters and producers who deployed energy, inventiveness and enthusiasm in the construction of audiovisual language and their technological advances. They were relegated when the cinema became a powerful industry and the big studios monopolized production and distribution.

Also from the origins we find pioneer actresses who fought their way over to traumas, abuses and brutally patriarchal pressures.

Keywords: Origins of cinema, first cinematographic fiction, women pioneers directors, first actresses.

Alice Guy, la primera atrevida.

Cuando los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo (la primera película, *La salida de la fábrica*, se rodó en marzo de 1895), estaban convencidos de que solo se trataba de un entretenido e ingenioso artilugio que, pasada la novedad, no tendría gran futuro.

Pero, unos meses más tarde (en diciembre 1895), se animaron a organizar las primeras proyecciones públicas. El éxito fue espectacular e inmediato. Ello los llevó a fabricar cámaras-proyectores (la misma máquina

servía para las dos manipulaciones), a formar operadores y enviarlos por Francia y por el mundo con el objetivo de filmar otros lugares y gentes.

Aunque los Lumière se percataron desde un principio de las posibilidades inventivas y lúdico-imaginativas que ofrecía el invento (tal y como demuestran algunas de sus películas), centraron el objetivo y la expansión del cinematógrafo en captar y mostrar aspectos documentales, periodísticos y testimoniales de la realidad. No olvidemos que, en esa época, los viajes no resultaban, ni mucho menos, habituales y que la inmensa mayoría de la población no había visto nunca (ni siquiera en imagen fija) los Alpes, Venecia, Estambul o cualquier otro lugar que no fuera aquel donde vivía.

Fue una mujer, Alice Guy (Francia, 1873-1968), la primera persona que expresamente quiso realizar una película de ficción. Y lo hizo en 1896, pocos meses más tarde de que se conociera el invento del cinematógrafo. Alice, que entonces tenía 23 años y trabajaba de secretaria para Gaumont, pidió permiso a sus jefes para usar una cámara. Se lo dieron a condición de que la manejara fuera del horario laboral. Su obra, *La fée aux choux*¹, es el primer film puramente de ficción que existió en el mundo, es decir, el primero que no buscaba captar la realidad tal cual, sino representar visualmente una historia fantástica, el primero que no responde al deseo de filmar el entorno sino al de contar visualmente una fantasía inventada. En la película vemos cómo una especie de hada evoluciona entre gigantescos repollos de los que va sacando niños (en Francia, a los niños no “los trae la cigüeña” sino que “nacen en los repollos”). Para filmar *La Fée aux choux*, la directora creó un decorado, todo un *attrezzo* y utilizó trucajes (lo que hoy llamaríamos “efectos especiales”).

Su éxito fue fulgurante y, al poco tiempo, Alice Guy se dedicó a totalmente al cine.

En 1910 emigró a Estados Unidos y allí montó una sociedad de producción. En esto también fue pionera.

Alice Guy innovó el cinematógrafo en otros varios aspectos: fabricó una cámara más sencilla y ligera, experimentó con el uso del color y con la sincronización del sonido e incluso hizo lo que hoy llamaríamos un *making of*².

Desgraciadamente, la mayoría de los cientos de películas que realizó se han perdido. Por fortuna, se conserva una extraordinariamente divertida e ilustrativa: *Las consecuencias del feminismo*³ (1906). En ella se nos muestra “el mundo al revés”. Se trata de un mundo donde las mujeres actúan como hombres y viceversa. Vemos, pues, a mujeres acosando sexualmente a los varones, vemos a estos cargando con los niños mientras ellas están en las

¹ https://www.youtube.com/watch?v=c_xvf-ZEH7I (Consultado el 28/02/2019).

² <https://www.youtube.com/watch?v=SBGIDDHHztQ> (Consultado el 28/02/2019).

Muestra cómo Alice Guy realiza un “Phonoscene” es decir, un film donde se filma y se graba al tiempo el sonido sincronizado. El “Phonoscene” es, en cierta manera, la prehistoria del cine sonoro.

³ https://www.youtube.com/watch?v=_MO-LgdE7hE (Consultado el 28/02/2019).

tabernas, los vemos en el hogar planchando y cosiendo mientras ellas leen el periódico y no se preocupan ni de levantar la silla que tiran, etc. Al final, el “orden” se restablece pero, en el camino, el film nos ha ilustrado sobre las arbitrariedades e injusticias que conllevan para las mujeres los roles de género y sobre los miedos de los hombres al feminismo ya que piensan que los objetivos de este son invertir los papeles e infligir a los varones los abusos que el patriarcado nos impone a nosotras.

Otras pioneras.

Sabemos que en el periodo que va desde la invención del cinematógrafo hasta los primeros años treinta, se crea y se experimenta sin cesar: se elaboran y asientan las técnicas de filmación, del lenguaje audiovisual, del montaje; surgen los géneros, las formas narrativas, etc.

Es decir, este prodigioso medio expresivo, artístico, cultural y de ocio que hoy conforma lo audiovisual, se valió del ingenio, la valentía, el entusiasmo y la dedicación de mucha gente. Entre esas personas encontramos bastantes mujeres que fueron imaginativas, creativas y que descollaron como guionistas, escritoras, montadoras, directoras, cámaras, productoras... Mujeres cuyas aportaciones fueron decisivas.

Resultaría premioso y poco productivo hacer un compendio de nombres de pioneras. Mi objetivo es, por lo tanto, el de resaltar y ejemplificar el hecho de que, a pesar de las múltiples barreras e inconvenientes que hubieron de sortear, en los inicios del cine, hubo mujeres importantes, poderosas e innovadoras.

Entre ellas citaremos, a modo de ejemplo, a Lois Weber (USA, 1881-1939). Lois empezó como actriz, pero rápidamente pasó a escribir guiones y a dirigir sus propios films, el primero de las cuales data de 1911. Su cine, con marcado carácter social, abordaba temas complejos y conflictivos: el aborto, el control de natalidad (*Where Are My Children?*), la pena de muerte (*The People vs. John Doe*), y el alcoholismo y la drogadicción (*Hop, the Devil's Brew*). Y en 1917 creó su propia productora.

Pero, la Primera Guerra mundial cambió los gustos de la población. En efecto, después de tan atroz trauma, el público buscaba diversión y rehuía las películas que plantearan cualquier tipo de problemáticas. En consecuencia, durante los *felices años 20* (esos que acabaron tan brutal y salvajemente con el Crac del 29 y la Gran Depresión) los films de Weber dejaron de tener éxito.

La desaparición de las mujeres.

El cine, en sus inicios, fue una aventura anárquica e individualista a la que se lanzaban espíritus creativos, imaginativos, aventureros, juguetones, ávidos de experimentar y crear nuevas formas expresivas. Pero pronto tomó otros derroteros. En efecto, al hacerse espectáculo de masas, se convirtió en negocio muy rentable. Rápidamente se crearon grandes estudios con los que difícilmente los pequeños podían competir porque, además, los poderosos montaron sus propias cadenas de distribución que acapararon el mercado. Las

productoras independientes como las de Guy o Weber se vieron yuguladas, incapacitadas para competir con ellos y condenadas a la ruina.

Y ya se sabe que donde hay mercado, negocio, industria poderosa, los varones mandan (sigue siendo cierto pero en aquellos años lo era sin fisura alguna). Consecuencia: las mujeres directoras desaparecieron, o, más exactamente, solo quedó alguna *rara avis*. Tal es el caso de Dorothy Arzner (USA, 1897-1979). Dorothy empezó como secretaria del departamento de guiones para los hermanos C. DeMille. Pronto se hizo *script*, luego, montadora, guionista y finalmente, en 1927, con el beneplácito de los estudios, realizó su primera película. Sus mayores éxitos fueron ya films sonoros. A Dorothy Arzner se debe el invento de la “jirafa”, artificio que hace posible la captura de sonido directo con precisión y facilidad. Recordemos también que en una de sus películas, *Christopher Strong* (1936, aparece Katharine Hepburn vistiendo pantalones, cosa nunca antes vista en pantalla.

Una cineasta genial, pero...

Leni Riefenstahl (Alemania, 1902-2003) es una figura extraordinaria, un genio de la dirección cinematográfica. Aunque, al considerar su obra, hemos de enfrentarnos con una desagradable realidad: se puede ser eminentemente en un arte y, al mismo tiempo, ideológicamente atroz. En efecto, sus documentales, *La victoria de la fe* (1933) y, más aún, *El triunfo de la voluntad* (1934) ensalzan y glorifican a los nazis.

Todas sus películas eran técnicamente revolucionarias e innovadoras pero su film más portentoso fue, sin duda, *Olympia* (1938)⁴, sobre los juegos Olímpicos de Berlín de 1936.

Para el rodaje, Leni usó cámaras en movimiento (montadas sobre raíles o ruedas), teleobjetivos, ángulos insólitos (cavando fosas para captar los saltos, por ejemplo), fotografía aérea, cámara subacuática...

Nos encontramos, pues, ante una cineasta genial cuyas propuestas nos siguen pareciendo modernas (a pesar de los prodigiosos avances técnicos de los que hoy gozamos) y que, por supuesto, influyó poderosamente en los y las cineastas posteriores.

Al acabar la Segunda Guerra Mundial, fue detenida y procesada. Alegó –como tantos otros– que no conocía los horrores cometidos por el régimen de Hitler. No la condenaron.

Siguió haciendo documentales y reportajes fotográficos hasta edad muy avanzada pero cambió totalmente de temática y se centró en los pueblos *nuba* de África y los fondos marinos.

En España también.

Aunque, como acabo de decir, no se trata de enumerar nombres, sí creo necesario evocar la existencia, ya desde principios del siglo XX, de varias directoras españolas prestigiosas. Así, por ejemplo, Elena Jordi (Cercs

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=WM6lC8BqcYE> (Consultado el 28/02/2019).

1882-Barcelona 1945), Helena Cortesina (Valencia 1904-Buenos Aires 1984), Rosario Pi (Barcelona, 1899 – Madrid, 1967) que fue la primera que dirigió una película sonora. La carrera de todas ellas quedó truncada tras la rebelión fascista contra la República y la consiguiente guerra civil.

Durante el franquismo encontramos otra *rara avis*, Ana Mariscal (Madrid, 1923-1995). Ana resultaba, ya antes de llegar al cine, una excepción pues estudiaba Ciencias Exactas (carrera “poco femenina” y más en aquella época donde las mujeres universitarias eran escasísimas). Descubrió el mundo de la cinematografía por casualidad. Empezó como actriz y enseguida logró gran éxito. Actuó también en el teatro y formó su propia compañía. En los años cincuenta, creó la productora Bosco Films. Rápidamente se lanzó a escribir guiones y a dirigir sus propias películas.

A finales de los años sesenta aparecen tres mujeres excepcionales:

Josefina Molina (Córdoba, 1936) fue la primera que, en 1969, obtuvo el título de realizadora en la Escuela Oficial de Cine.

De entre sus muchos trabajos (también para la televisión y el teatro) destacan: *La Lola se va a los puertos* (1993), *Esquilache* (1988), la serie *Teresa de Jesús* (1984) y, muy especialmente, su película *Función de noche* (1981). En las redes podemos encontrar varias interesantes entrevistas donde ella habla de sus films y su trayectoria⁵.

Cecilia Bartolomé (Alicante, 1943), cuya primera película, *Margarita y el lobo*⁶ (1969) es divertida, iconoclasta e ilustrativa de la situación de las mujeres y de la ruptura y el foso mental que en los últimos años del franquismo existían entre la maquinaria dictatorial del poder y la ideología avanzada de las capas más jóvenes y dinámicas de la población.

Pilar Miró (Madrid, 1940-1997) fue la primera mujer Directora General de Cinematografía y la primera Directora General del Ente de Radiotelevisión Española. Su película *El crimen de Cuenca* (1979) estuvo censurada durante varios años pese a que narraba una historia real. De los films realizados por Pilar Miró aconsejamos *El pájaro de la Felicidad* (1993).

Actrices pioneras.

El cinematógrafo, desde su nacimiento, gozó de gran éxito popular. Era un invento fascinante que, además, no requería grandes escenarios ni montajes especiales: un espacio cualquiera, una pared blanca, algunas sillas y un aparato de proyección (recordemos que, en esa época, era el mismo con el que se filmaba). Consecuentemente, en todos los barrios se habilitaron salas a las que las que se podía acudir sin grandes protocolos y a precios módicos.

Las mujeres fueron desde el principio espectadoras entusiastas. En un mundo que les tenía tan estrictamente vetado el espacio público y, por el

⁵ Por ejemplo: <https://www.youtube.com/watch?v=OaGcOUJHWt8> (Consultado el 28/02/2019)

<https://www.youtube.com/watch?v=CyyCHQUX8kg> (Consultado el 28/02/2019).

<https://www.youtube.com/watch?v=rSfv3kNVa7o> (Consultado el 28/02/2019).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=s7ghyVyFYiU> (Consultado el 28/02/2019).

contrario, las encerraba en los espacios domésticos, el cine resultó una maravillosa ventana, barata y accesible por la que podían asomarse al mundo.

Aunque en los orígenes del cine los actores y actrices eran anónimos y sus nombres no figuraban en ninguna parte, pronto destacaron figuras que los y las espectadoras consideraban especialmente atractivas y a quienes reconocían de unos films a otros.

Los productores se percataron de ello y comprendieron que era bueno y positivo para su negocio. En consecuencia, se afanaron por favorecer y promocionar tal tendencia. Nació lo que luego se llamó el *star system*.

De todas actrices de esa primera época hasta los años 40 evocaremos algunas figuras que marcaron profundamente la historia del cinematógrafo. Las hemos elegido porque son mujeres que, además de actuar, escribieron guiones, dirigieron y produjeron.

Así, por ejemplo, Alla Nazimova (Crimea, 1879-1945) que primero fue una estrella de los escenarios de Moscú y San Petersburgo. Despues de una gira por Europa, llegó a Nueva York 1906 donde emprendió una exitosa carrera teatral hasta que, en 1916, debutó en el cine. En 1918, empezó a producir y escribir sus propias películas -muchas de las cuales se consideraban muy "atrevidas"- y en las que también actuaba. Su poder en Hollywood llegó a ser considerable. Era lesbiana (aunque estaba casada con un actor y director, igualmente homosexual) y su vida privada también daba mucho que hablar.

Mary Pickford (Canadá, 1892-1979) trabajó en el teatro desde niña, en condiciones muy duras, de supervivencia. A los 15 años Mary se marchó a Nueva York en busca de fortuna y del teatro pasó al cine. Sus primeras películas datan de 1909. Mary se convirtió en una de las primeras grandes estrellas reconocidas por el público. Una de las primeras cuyo nombre empezó a aparecer en los títulos de crédito. Y la primera a la que se la calificó como «la novia de América». En 1915 fundó su propia productora. Cuatro años más tarde se asoció con Chaplin, D.W. Griffith y Douglas Fairbanks, para crear *United Artists*. Al poco tiempo, Fairbanks y Pickford se casaron.

Como acabamos de decir, Mary Pickford gozaba de gran fama pero estaba encasillada en el papel de "ingenua romántica", de joven que sufre penalidades sin cuento y a la que, finalmente, el protagonista ha de salvar.

En un momento dado, Mary decidió abandonar esos papeles de "huérfana, cándida y débil". Tomó la decisión de cortarse los tirabuzones (todo un símbolo). Como consecuencia, estuvo un año sin trabajar. Pero aguantó la presión. Volvió con una película sonora. Aunque su nueva imagen no logró despertar entre el público el mismo fervor del que había gozado anteriormente, consiguió un Óscar (el segundo que otorgaba en la historia del cine, el primero lo había ganado el año anterior Janet Gaynor).

Voluntariamente se fue retirando del trabajo de actriz (había rodado más de 200 películas) y centrándose en la producción.

Lillian Gish (USA, 1893-1993). Lillian tuvo, al igual que Mary Pickford una infancia muy dura y miserable. Debutó en el cine en 1912. El primer gran film en el que actuó fue *Nacimiento de una nación* (1914)

dirigido por D. W. Griffith. La película, considerada como una gran obra clásica, lanzó a Lilian Gish a la fama.

Este reconocimiento mundial le permitió negociar con la productora, MGM, ciertos aspectos de su trabajo (elegir temas, directores y compañeros de reparto). Pero Louis B. Mayer no soportaba que nadie –y menos aún una mujer- mermara su poder por lo que, bajo cuerda, comprando a la prensa especializada, emprendió una feroz campaña de desprestigio (ya era “vieja”, ya “estaba pasada”, etc.) al tiempo que promovía a otras actrices.

A partir de los treinta años, Lilian Gish se fue retirando del cine. Volvió, cuando ya tenía sesenta, en papeles secundarios pero muy notables, en films de calidad y con directores de prestigio. Como murió con casi cien años, resulta ser la actriz que tiene la carrera cinematográfica más larga de la historia. En 1971 le otorgaron un Óscar honorífico.

Louise Brooks (USA, 1906-1985). Solo hizo 26 películas (15 mudas y 11 sonoras), pero, entre ellas, hay varias que están consideradas grandes obras. Fue una de las caras más famosas del Hollywood de aquellos años. Tanto su aspecto (con el pelo cortado “a lo garçon”, por ejemplo) como su forma de actuar (muy natural y alejada de las exageradas mímicas habituales en el cine mudo), le daban una personalidad muy peculiar.

Había sufrido abusos sexuales con 9 años, abusos de los que –como ella misma reconocía- le quedaron graves secuelas. Tuvo problemas con el alcohol desde los 14 años. Pero era inteligente y se abrió paso con coraje y determinación. Su carácter indómito e irónico la llevaba a frecuentes enfrentamientos con productores y directores.

En 1928, cuando ya era una gran estrella de Hollywood, vino a Europa y rodó dos películas en Alemania: *La caja de Pandora* y *Tres páginas de un diario*, dirigidas por Pabst, ambas consideradas obras maestras. En Francia rodó otra, *Prix de beauté*.

Los tres films causaron gran escándalo y fueron acusados de atacar los principios morales de la sociedad y de mostrar una sexualidad excesivamente libre (en *La caja de Pandora* aparece por primera vez una lesbiana en pantalla). Al volver a EEUU, los estudios la rechazaron y dejaron de ofrecerle papeles importantes, hasta que, a los pocos años –cuando ella solo tenía 32-, desapareció totalmente del cine y se vio obligada a malvivir como pudo.

Durante la Segunda Guerra Mundial, dado que muchos periodistas estaban en Europa, un conocido suyo le propuso escribir crónicas sobre Hollywood. Louise Brooks que era culta y escribía muy bien, destacó enseguida y terminó su vida escribiendo artículos y guiones.

Mae West (USA, 1893-1980). Si hablamos de pioneras y rompedoras, forzoso es recordarla. En medio de la moralina reinante en aquellos años y del prototipo de chicas buenas, ingenuas, sufridoras y púdicas que esperaban la llegada del príncipe salvador, Mae se especializó en lo contrario: en un personaje de mujer procaz y atrevida que derrochaba descaro, humor, irreverencia. Nunca quiso interpretar jovencitas cándidas, sino

mujeres que reivindicaban de forma explícita sus propios deseos sexuales y vitales.

Escribió varias obras de teatro de gran éxito y, en el cine -incluso cuando no era autora de los guiones- creaba sus propios diálogos llenos de divertidas réplicas que bullían de juegos de ingenio, doble sentido y alusiones eróticas.

En varias ocasiones fue multada e incluso condenada a la cárcel, pero ella, en un alarde de descaro total, lejos de amilanarse, lo aprovechó para hacerse publicidad presentándose a la puerta de la prisión en limusina y sepultada en ramos de flores.

Con todo, su apogeo fue relativamente breve porque la rigurosa censura del *Código Hays* limitó cada vez más sus diálogos y consiguió que, en 1938, la Paramount la despidiera. Ya no volvió nunca más a disfrutar de una gloria como la que había tenido, pero su personaje insolente, irónico y rompedor ha quedado para siempre en la historia del cine. Recordemos algunas de sus más famosas réplicas:

“No te cases con un hombre para reeducarle; para eso existen los reformatorios”.

“Cuando soy buena, soy muy buena. Pero cuando soy mala, soy mejor”.

“Las chicas buenas van al cielo, las malas a todas partes”.

“He escrito mi biografía. Va sobre una chica que perdió su reputación y nunca la echó de menos”.

No quisiera acabar estas breves líneas sin aludir a Hedy Lamarr (Austria, 1914-2000). Era una superdotada que, con solo 16 años, empezó a estudiar ingeniería. Abandonó los estudios al cabo de tres años para cursar arte dramático.

En 1933 -con 19 años- rodó *Extasis*, de Gustav Machaty. La película (que, por otra parte, no es especialmente extraordinaria) la mostraba desnuda bañándose en un lago y corriendo por el bosque. En una de las escenas, simulaba un orgasmo⁷. Era la primera vez en la historia del cine que se mostraban tales cosas.

Sus padres, asustados, la empujaron a casarse con Friedrich Mandl, un poderoso comerciante de armas, amigo personal de Mussolini y Hitler.

Mandl, extremadamente posesivo y celoso, la convirtió en su cautiva, constantemente vigilada. Ella aprovechó su encierro para seguir estudiando ingeniería y, dadas las frequentaciones de su esposo, para aprender los pormenores de la tecnología armamentística.

En sus memorias cuenta cómo, en 1937, después de drogar a la criada encargada de vigilarla, consiguió escapar y llegar a París donde entró en contacto con el mundo artístico y cinematográfico. Unos meses más tarde, se marchó a EEUU donde inició una exitosa carrera como actriz.

En su vida hay, sin embargo, una faceta menos conocida pero extraordinaria: la de inventora. En efecto, en 1941, en plena guerra mundial, a

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=3R_sVeezhpY (Consultado el 28/02/2019).

fin de contribuir a la victoria aliada, Hedy Lamarr puso en práctica sus saberes armamentísticos y de ingeniería y se lanzó a investigar -junto con el compositor George Antheil- un nuevo sistema de comunicación secreta basado en la técnica de commutación de frecuencias. Lo patentaron con sus respectivos nombres pero regalaron la patente al gobierno de USA que, sin embargo, no la usó. En efecto, al ser un procedimiento de codificación y transmisión tan innovador, la llamada “técnica Lamarr” requería pasar de un sistema mecánico a un sistema electrónico. Tal cosa no fue posible hasta 1957 cuando una empresa privada compró la patente y puso a un grupo de ingenieros a trabajar sobre ella. Esta técnica sigue siendo utilizada hoy en día tanto en los ámbitos militares como en la telefonía móvil y en la Wi-Fi.

En el documental *Hedy Lamarr: from Extase to Wifi* (Alexandra Dean, 2018), sus hijos cuentan cómo, en las sucesivas casas que habitaban, Hedy instalaba siempre un laboratorio donde se encerraba y era feliz.

Pero el documental también nos dice su frustración por no ser reconocida como inventora y la desolación que sentía ante el hecho de que nadie (tampoco sus parejas) valorara ni su inteligencia ni su ingenio creativo. Todos querían y buscaban lo contrario: una bella cara, un hermoso cuerpo y punto. Como ella misma dijo: “Cualquier mujer puede tener glamour. Para ello, basta con quedarse quieta y parecer tonta”. Detrás de estas palabras se adivina su amargura.

Pero ese insistente ninguneo de su talento investigador y esa pertinaz alabanza de su rutilante beldad, repetidas incansablemente por quienes la rodeaban, la prensa y los estudios, terminaron por desquiciarla. Ya antes de los cuarenta, empezó a someterse a operaciones de cirugía estética a las que se hizo adicta y que la fueron convirtiendo en un ser patético.

¿Rutilantes estrellas?

Como se desprende de este breve recorrido, muchas de estas mujeres fueron supervivientes del maltrato, la pobreza, los celos, las injusticias, el acoso, la intolerancia... Y, como también se sabe, para ellas las dificultades no acabaron con la llegada de la fama.

En efecto, los estudios las explotaban al máximo, les imponían horarios de trabajo infernales, controlaban su privacidad hasta los mínimos detalles, las obligaban a salir acompañadas de “partenaires adecuados” y siempre debidamente maquilladas, peinadas y vestidas. Es decir, sus vidas personales quedaban sometidas a las exigencias de las productoras.

Cuando ellas, basándose en su fama, exigían el control, los estudios las saboteaban, tal y como le pasó a Gish.

Los casos son variados, por supuesto, pero conviene recordar estas realidades porque sería ingenuo pensar que vivieron en el glamour.

Es más, hay otro sórdido capítulo del que se habla poco: las drogas. Tal y como como acabo de decir y tal y como escribí en mi blog⁸, además de sufrir presión y control constantes, durante los rodajes, trabajaban sin

⁸ <http://pilaraguilarcine.blogspot.com/>

descanso en jornadas de 12 o 14 horas (tres o cuatro horas más que sus compañeros masculinos debido al maquillaje, peluquería, pruebas de vestuario y de luz, etc.). Para hacerles aguantar tal ritmo, los estudios apelaban a doctores que les daban pastillas “milagrosas” y les inyectaban “vitaminas”. O eso les decían. En realidad, las drogaban sin recato alguno con metanfetaminas y similares. Y luego, por la noche, les metían otro chute para que cayeran groguis sin tiempo de plantearse nada. Al día siguiente, las volvían a “espabilan” de nuevo.

En consecuencia, muchas terminaban con el sistema nervioso destrozado y con problemas de adicciones múltiples.

Además, para ellas era muy duro saber que, en sus vidas privadas, forzosamente defraudaban en relación con su imagen idealizada por la pantalla, imagen que, por otra parte, era la que sus amantes y parejas buscaban. Constataban que a nadie importaba su carácter o su inteligencia, solo su cuerpo: Hedy Lamarr «la mujer más bella del mundo», Ava Gardner “el animal más bello del mundo» y así sucesivamente.

Pese a que muchas fueran mujeres de gran carácter, aguantar tales presiones no resultaba nada fácil y ellas mismas terminaban asumiendo una cierta culpabilidad por no ser Rita Hayworth sino Margarita Carmen Cansino, no ser Hedy Lamarr sino Eva María Kiesler, no ser Marilyn Monroe sino Norma Jeane Mortenson. Como señaló Rita Hayworth: “Los hombres que conozco se acuestan con Gilda, pero se levantan conmigo”.

Pero los estudios no tenían piedad alguna: o las doblegaban o las marginaban y, en cualquier caso, las trituraban. Lo milagroso es que algunas lograran superar tal locura.

Y también hay muchas más...

La intención de esta pequeña muestra es la de recordar que existieron grandes pioneras, tanto delante como detrás de la cámara. Mujeres que abrieron caminos para todas nosotras.

De este breve recorrido se desprende que estas mujeres, de trayectorias diversas, tienen en común el haber sido fuertes, atrevidas, valientes, batalladoras. Nada les fue regalado.

Además, quiero acabar resaltando otra realidad actual: en el mundo audiovisual las mujeres siguen siendo pioneras. En efecto: durante años (fundamentalmente los cuarenta, cincuenta y sesenta) los varones acapararon la dirección y la producción. Prácticamente todas las directoras desaparecieron. Ciento que quedaban algunas guionistas pero trabajando bajo el control masculino. Hay que llegar a los setenta, con el renacer del movimiento feminista, para volver a encontrar de nuevo nombres de femeninos en la dirección, la producción, el guion.

Actualmente, su presencia sigue en aumento pese a todas las dificultades añadidas con las que se enfrentan. Pero ellas batallan sin descanso. Podemos decir, pues, que son pioneras, pioneras que conquistan espacios, abren caminos y nos agrandan a mirada de todas.

BREVE BIBLIOGRAFÍA:

- AGUILAR CARRASCO, Pilar, *El papel de las mujeres en el cine*, Madrid: Santillana, 2018.
- AGUILAR CARRASCO, Pilar, *La imagen te ciega. Manual básico de análisis audiovisual*, Madrid: Santillana, 2019.
- BRÜCKNER, Jutta, “Cinéma, regard, violence”, *Les Cahiers du Grif*, 25 (1982), pp. 84-95.
- KUHN, Annette, *Cine de mujeres, feminismo y cine*, Madrid: Cátedra, 1991.
- Fonseca, Victoria y Utrera Macías, Rafael (dir.), *Ana Mariscal (1921-1995): una cineasta pionera*, Madrid: Egeda, 2002.
- GUY, Alice. *Autobiographie d'une pionnière du cinéma (1873-1968)*, Paris: Musidora, Denoël/Gonthier, 1976.
- MARTÍNEZ TEJEDOR, María Concepción, *Directoras pioneras del cine español*, Madrid, Fundación FirstTeam, 2016.
- RIEFENSTAHL, Leni, *Memorias*, Barcelona: Lumen, 2013.

ÍNDICE

Presentación.....	9
Mujeres artistas en la Sevilla del Siglo XVI. Noticias sobre bordadoras	15
Rocío Gelo Pérez y Antonio J. Santos Márquez	
Marina de Escobar y su experiencia visionaria como fuente de inspiración artística	27
Carmen de Tena Ramírez	
Monjas, damas y comediantas: caras de un mismo prisma escénico. La mujer y el teatro musical del Siglo de Oro.....	49
Cristina Bayón Álvarez	
Fernán Caballero y el modelo autorial femenino.....	65
Mercedes Comellas	
La pintora Antonia Rodríguez Sánchez de Alva. Estado de la cuestión y nuevas aportaciones a su catálogo	95
María del Castillo García Romero	
Hacia el empoderamiento de las mujeres en las artes. Pintoras españolas en los Salones franceses (1850-1900).....	107
Magdalena Illán Martín	
Visibilizar desde la colectividad. Exposiciones de mujeres artistas	125
Daniel Vizcaíno Ruiz	
Equilibristas: Amy Lowell, Gertrude Stein y las trampas del modernismo.....	143
Mª. Ángeles Toda Iglesia	

Amazonas y Penélopes: (Auto)representaciones de las mujeres en la Primera Guerra Mundial	159
Carolina Sánchez-Palencia Carazo	
La reinención de lo sagrado en el imaginario femenino del arte contemporáneo colombiano	177
Sandra Patricia Bautista Santos	
Catherine Weldom: la mujer que caminaba por delante	189
Lucía Pérez García	
Mujeres de cine: pioneras y avanzadilla.....	207
Pilar Aguilar Carrasco	





AYUNTAMIENTO DE SEVILLA

Igualdad, Juventud
y Relaciones con la Comunidad Universitaria
Dirección General de Igualdad y Cooperación
Servicio de la Mujer